



Christopher Wool, *Apocalypse Now*, 1988, Alkydharz und Flasche-Vinylfarbe auf Aluminium und Stahl, 213,4 x 182,9 cm, Privatsammlung

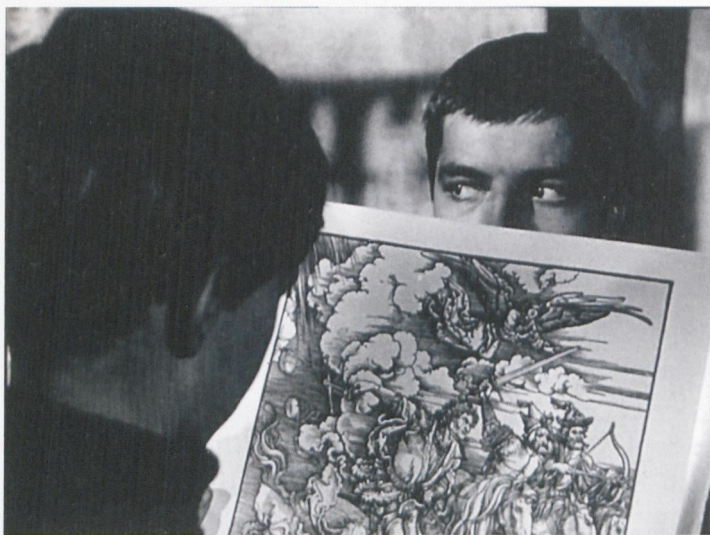
DIE APOKALYPSE IN DER KUNST SEIT ALBRECHT DÜRER

VISION UND FIKTION

»Apocalipsis cu(m) figuris« – so lautet nicht nur der Titel von Albrecht Dürers berühmter Holzschnittfolge zur Offenbarung des Johannes, sondern auch der eines Oratoriums des deutschen Komponisten Adrian Leverkühn (1885–1940). Leverkühn hatte sich intensiv mit der Konzeption seines Chorwerkes beschäftigt und sich dabei gleichermaßen vom biblischen Text wie auch von den Blättern Dürers sowie anderen Text- und Bildquellen inspirieren lassen, so dass sein Oratorium »auf die Creation einer neuen und eigenen Apokalypse, gewissermaßen auf ein Resumé aller Verkündigungen des Endes hinausläuft«. Liest man die Schilderung des Musikstückes in Thomas Manns 1947 erschienenem Künstlerroman »Doktor Faustus – Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde«, so glaubt man, es zu hören. Und vergisst, dass es sich bei der Komposition ebenso wie bei der Figur des Komponisten um reine literarische Fiktion handelt.¹

DÜRER UND DIE FOLGEN

1496 begann Albrecht Dürer mit seinem großformatigen Holzschnittzyklus zur Apokalypse, der 1498 in Nürnberg unter dem Titel »Apocalipsis cu(m) figuris« in einer deutschen und einer lateinischen Ausgabe und 1511 in einer zweiten, um ein Titelblatt ergänzten Auflage erschien. Der Zeitpunkt war ohne Zweifel günstig gewählt, denn gerade vor Jahrhundertwenden (und in noch höherem Maß vor Jahrtausendwenden) breitet sich unter den Menschen eine eschatologische Stimmung aus, die in Nürnberg in den Jahren um 1500 durch den Ausbruch mehrerer Pestepidemien noch verstärkt wurde. Der Zyklus entstand ohne Auftrag, und Dürer brachte das Buch als sein eigener Verleger heraus. Somit trug er auch selbst das finanzielle Risiko, was für einen Künstler dieser Zeit sehr ungewöhnlich war. Dürer verdichtete den Handlungsablauf der Johannes-Offenbarung in 14 eindrucksvollen Szenen und arbeitete zeitkritische Bezüge ein. Die Autonomie und Vorrangstellung der Bilder unterstrich er, indem er den Text jeweils auf die Rückseite der Bilder druckte. Die Apokalypse-Folge machte den damals 27-jährigen Dürer rasch in ganz Europa berühmt. Unzählige Kopien und Entlehnungen schon zu Lebzeiten des Künstlers belegen die enorme Wirkungsgeschichte dieses einflussreichen, epochalen Werkes. Der Holzschnitt mit den vier apokalyptischen Reitern ist geradezu zum Inbegriff der Bildvorstellungen zur Apokalypse geworden, er wurde und wird bis in die Gegenwart in unzähligen Variationen und Paraphrasen neu interpretiert. In unserer Ausstellung dokumentieren die Werke



Andrej Tarkowski, *Iwans Kindheit*, 1962, Filmstill

und Werkzyklen von Lucas Cranach d. Ä., Matthias Gerung und Matthaeus Merian einige Facetten der Dürer-Rezeption im 16. und 17. Jahrhundert. Ein interessantes Beispiel für ein intermediales Zitat im 20. Jahrhundert, in diesem Fall für die Rezeption von Dürers apokalyptischen Reitern im Spielfilm, ist das 1962 gedrehte, im Zweiten Weltkrieg an der Ostfront spielende Drama *Iwans Kindheit* des russischen Filmregisseurs Andrej Tarkowski, der in einer Szene in einem von deutschen Truppen zerstörten Haus seinen jungen Helden in einem Buch mit Dürers Holzschnitt blättern lässt.

DIE APOKALYPSE IM SPANNUNGSFELD VON REFORMATION UND GEGENREFORMATION

Im 16. Jahrhundert und vor allem im 17. Jahrhundert gehen die zyklischen Darstellungen zur Apokalypse immer stärker zurück. Reformation und Gegenreformation verändern auch den Blick auf die und den bildnerischen Umgang mit der Apokalypse. Matthias Gerungs um die Mitte des 16. Jahrhunderts im Auftrag des protestantischen Pfalzgrafen Ottheinrich von Neuburg geschaffener Apokalypse-Zyklus, der den Apokalypsekommentar des Berner Reformators Sebastian Meyer begleiten sollte, ist ein Beispiel protestantischer Bildpropaganda. Die Kritik an der katholischen Kirche zeigt sich bereits im Titelholzschnitt, auf dem Dämonen im Gewand katholischer Geistlicher Bibeln mit ihren Klauen zerreißen. Die Gegenreformation reagiert mit einer Bildprogrammatisierung, die auf einfache, allgemein verständliche Darstellungen und positive Vorbilder setzt. So werden (wie zu Zeiten des Auftauchens der ersten apokalyptischen Motive in der Kunst der Spätantike) bevorzugt einzelne Motive aus der Offenbarung aus ihrem szenischen Kontext gelöst und isoliert dargestellt, vor allem das apokalyptische Weib oder der Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen (dargestellt z. B. von Tintoretto im Jahre 1590). Demgegenüber werden die »dunkle« Seite der Apokalypse, die Katastrophenberichte und Untergangsszenarien, in den Hintergrund gedrängt. Die wenigen zyklischen Illustrationen der Apokalypse aus der Barockzeit erscheinen in der Regel in Bibeleditionen wie etwa der Merian-Bibel. Die Kupferstiche Matthaeus Merians dienten als Vorlagen für die Radierungen von Conrad Meyer, dessen barocker Zyklus zur Apokalypse eine Ausnahme in dieser Zeit darstellt.

Eine eigenwillige Komposition ohne ikonografische Vorbilder schuf zwischen 1608 und 1614 der aus Kreta stammende, vorwiegend in Italien und in Spanien wirkende Maler El Greco mit dem Altarbild *Die Öffnung des fünften Siegels*.² Dargestellt ist die in Offb 6,9–11 geschilderte Szene: vorn links Johannes, kniend, in visionärer Verzückung nach oben blickend, die Arme mit ekstatischer Gebärde gen Himmel reckend; im Hintergrund die nackten Märtyrer, die aus den Gräbern steigen, die Arme ausstrecken und von Engeln die Gewänder der Erlösung erhalten.



El Greco, Die Öffnung des fünften Siegels (Die Vision des heiligen Johannes), um 1608–14, Öl auf Leinwand, 222 x 193 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art



Peter Paul Rubens, Das apokalyptische Weib, 1623–25, Hochaltarbild aus dem Dom zu Freising, München, Alte Pinakothek

DER ROMANTISCHE BLICK AUF DIE APOKALYPSE

In der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts spielt die Apokalypse insgesamt keine wichtige Rolle. Zyklische Bildfolgen erscheinen wiederum allenfalls in Bibleeditionen. Zudem beginnt der Prozess der zunehmenden Profanierung und Säkularisierung der Thematik, d. h., die Verbindlichkeit des biblischen Textes und der ikonografischen Tradition wird immer geringer. Das belegen etwa Bilder der drei englischen Romantiker William Blake, J. M. William Turner und John Martin aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, die sich durch eine sehr eigenwillige und subjektive Interpretation des Gegenstandes auszeichnen.

William Blake schuf um 1805 das Aquarell *Der große rote Drache und die mit der Sonne bekleidete Frau*, das sich auf Offb 12,1–4 bezieht.³ Im Zentrum der Komposition steht die blattfüllende, groteske Gestalt des Drachen über dem am unteren Bildrand über die ganze Breite des Blattes horizontal lagernden apokalyptischen Weib auf der Mondsichel. Mit seinem Schwanz schleudert der Drache Sterne vom Himmel auf die Erde. Für die Ikonografie dieser Darstellung gibt es keine Vorbilder. Sie ist Bestandteil eines über 100 Illustrationen umfassenden Zyklus zur Bibel, den Blake zwischen 1800 und 1809 für seinen Mäzen Thomas Butts schuf. Mit elf Bildern zur Apokalypse widmete der Künstler diesem biblischen Kapitel die meisten Illustrationen.

In William Turners Ölbild *Der Tod auf dem fahlen Pferd*, das um 1825 bis 1830 geschaffen wurde und möglicherweise unvollendet blieb, sitzt der Tod, der letzte der vier apokalyptischen Reiter, nicht, wie üblich, triumphierend auf dem Pferd, sondern das gekrönte Skelett liegt rücklings mit ausgebreiteten Armen über



William Blake, Der große rote Drache und die mit der Sonne bekleidete Frau, 1803–05, Aquarell über Bleistift und Tusche auf Papier, 42 x 33,3 cm, New York, Brooklyn Museum



J. M. William Turner, Der Tod auf dem fahlen Pferd, um 1825–30, Öl auf Leinwand, 59,7 x 75,6 cm, London, Tate Britain



Julius Schnorr von Carolsfeld, Johannes erblickt das neue Jerusalem, Holzschnitt aus seiner Bilderbibel »Die Bibel in Bildern«, 1852–1860

dem Rücken des Pferdes. Aufgrund dieser unkonventionellen Ikonografie wurde das apokalyptische Motiv lange Zeit nicht erkannt, gilt heute jedoch als gesichert.⁴

Eine andere Facette romantischer Kunst repräsentieren die Nazarener, in unserer Ausstellung repräsentiert durch den Reproduktionsstich Julius Caesar Thaeters nach Peter J. von Cornelius sowie die mit 240 Holzschnitten ausgestattete Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld. Dieser gilt neben dem Franzosen Gustave Doré, der 1866 eine zweibändige, mit 230 Holzstichen illustrierte Bibel veröffentlichte, als der

wichtigste Bibelillustrator des 19. Jahrhunderts. Schnorr war Lutheraner und konvertierte trotz seiner Zugehörigkeit zu den Nazarenern nie zum Katholizismus. Seine zwischen 1852 und 1860 erschienene Bilderbibel enthält fünf Illustrationen zur Apokalypse. Über das allerletzte Blatt Nr. 240 mit dem Titel *Johannes erblickt das neue Jerusalem* schreibt der Künstler in seinem Tagebuch, es sei nicht nur »ein Schlußstein des Werkes, sondern es bildet mit den Offenbarungsbildern das richtige Gegenstück zu den Bildern der ersten Schöpfung. Wenn in diesen die Uranfänge der Weltgeschichte gegeben sind, so zeigen jene die letzten, unserem menschlichen Auge noch verborgenen Dinge. Mit Johannes sehen wir am Abschluß der heiligen Welt- und Menschengeschichte einen neuen Himmel, hören den Ruf Halleluja, denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen. Das letzte Bild gestaltet sich mit den Darstellungen der ersten Schöpfung zu den rechten Widerlagern, auf welchen die Weltgeschichte ruhet und über denen sie wie die Wölbung eines heiligen Domes sich ausspannt.«⁵ Dieses Zitat belegt Schnorrs auch in seinem Vorwort zur Bibel erläuterte Auffassung von der Heiligen Schrift als »heiliger Weltgeschichte«: »Für jeden menschlichen Zustand, für alle Vorkommnisse des Lebens bietet [die Bibel] ein Bild oder Gleichnis.«⁶ Im Gegensatz dazu sahen die katholischen Nazarener in der Bibel die Heilige Geschichte bzw. die Geschichte der Heiligen.

APOKALYPSE UND KRIEG, KRIEG UND APOKALYPSE : DAS 20. JAHRHUNDERT

Im 20. Jahrhundert schlägt sich das Grauen zweier Weltkriege und der Diktaturen in zahlreichen bildnerischen Schreckensvisionen nieder. Die biblische Apokalypse wird zeitgeschichtlich interpretiert und auf die (vom Krieg geprägte) Gegenwart bezogen. »Seit Dürer und Lucas Cranach d. Ä.«, schreibt Max Peter Maass 1965, »ist in keinem Jahrhundert die ›Offenbarung‹ des Johannes so häufig von Künstlern behandelt worden wie in unseren Tagen.«⁷ So lassen sich mehr als 90 grafische Zyklen, rund 400 Darstellungen in Kirchen und über 300 Einzeldarstellungen zur Apokalypse nachweisen.⁸

Dies erklärt auch, warum neben den Epochen der Gotik und Renaissance das 20. Jahrhundert den zweiten Schwerpunkt der Ausstellung bildet, beginnend mit Werken des Symbolismus (Odilon Redon) und des Expressionismus (u. a. Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner und Ludwig Meidner). In ihren zahlreichen religiösen Zyklen knüpfen die Expressionisten, wie Waltraut Neuerburg festgestellt hat, »thematisch an den alten Kanon der christlichen Bilderzyklen an, wie er insbesondere in der Blütezeit der deutschen Grafik um 1500 ausgeprägt worden war. Sie legen das Schwergewicht dabei jedoch auf die Gestaltung überweltlicher Ereignisse und nicht auf die breite Schilderung des historisch-biblischen Geschehens [...]. Vor allem interessiert sie das Neue Testament und zwar davon Passion und Apokalypse. [...] In der fest umrissenen Auswahl der Stoffe manifestiert sich der Drang des expressionistischen Künstlers, sich selbst und den Betrachter in schauende Ekstase zu versetzen.«⁹

Dabei gerät der Krieg in den Fokus.¹⁰ Dass der Erste Weltkrieg schon lange vor Kriegsausbruch »in der Luft liegt«, vorausgesehen und teilweise auch herbeigesehnt wird, ist wohlbekannt. Ludwig Meidners ab 1912 entstehende »apokalyptische Landschaften« werden in diesem Zusammenhang immer wieder genannt. Eine literarische Quelle ersten Ranges ist Wilhelm Lamszus' ebenfalls 1912 erschienene schmale Schrift »Das Menschenschlachthaus – Bilder vom kommenden Krieg«, in dem der Hamburger Pädagoge auf geradezu



Natalia S. Goncharova, Engel und Flugzeuge, 1914, Lithografie aus der Folge »Krieg – Mystische Bilder vom Krieg«, ca. 32,4 x 23,8 cm, Des Moines Art Center's Louise Noûn Collection of Art by Women through Bequest, 2003.316.10



Natalia S. Goncharova, Dem Untergang geweihte Stadt, 1914, Lithografie aus der Folge »Krieg – Mystische Bilder vom Krieg«, ca. 32,1 x 24,1 cm, Des Moines Art Center's Louise Noun Collection of Art by Women through Bequest, 2003.316.11

gespenstische Weise die Schrecken des Ersten Weltkriegs visionär vorwegnimmt. Die ersten Sätze des Romans lauten: »Der Krieg ist da! So läuft es eilend mit verstörten Augen durch die Straßen. Wir haben Krieg! Es geht nun los! Mobilmachung.«¹¹

In den Jahren des Ersten Weltkriegs und in den frühen 1920er-Jahren verarbeiten zahlreiche Künstler ihre teilweise ganz persönlichen traumatischen Kriegserlebnisse in grafischen Apokalypsefolgen, von denen etliche nahezu unbekannt sind und in diesem Band erstmals publiziert werden. Hingewiesen sei hier zudem auf die russische Avantgardekünstlerin Natalia S. Goncharova, die 1914, kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs, in Moskau eine Serie von 14 Kreidelithografien mit dem Titel »Voina: Misticheski obrazy voiny (Krieg – Mystische Bilder vom Krieg)« veröffentlichte.¹² In die ikonografisch wie auch stilistisch eigenwilligen Blätter sind Inspirationen aus der traditionellen russischen Volkskunst ebenso eingeflossen wie Motive aus der russischen Geschichte und Gegenwart sowie solche aus der biblischen Apokalypse. Im Blatt *Engel und Flugzeuge* verschmelzen die apokalyptischen Engel mit Flugzeugen zu einem eindringlichen Symbol moderner Kriegführung (im Ersten Weltkrieg wurden erstmals Flugzeuge eingesetzt). Die Lithografie *Dem Untergang geweihte Stadt* zeigt Engel, die Unheil über eine Stadt bringen – man denkt unwillkürlich an die Schalen des Zornes Gottes, die auf die Erde gegossen werden, wie auch an die Zerstörung Babylons.



Heinrich Vogeler, Die sieben Schalen des Zorns, 1918, Radierung, 27,5 x 19,5 cm, Privatsammlung



Otto Dix, Ich Dix bin das A und das O, 1919, Holzschnitt aus der Mappe »Werden«, 35,4 x 30,1 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Museum Gunzenhauser, Inv.-Nr. GUN-G-0104

Die sieben Schalen des Zorns lautet der Titel einer 1918, im letzten Kriegsjahr, geschaffenen Radierung von Heinrich Vogeler.¹³ Der aus Bremen gebürtige Künstler, der zu den Mitbegründern der Künstlerkolonie Worpswede gehörte, meldete sich 1914 freiwillig an die Front und wurde durch seine Erlebnisse dort zum Pazifisten. Auch sein bis dahin vom Jugendstil geprägter Stil wandelte sich hin zum Expressionismus. Die Radierung zeigt im kleinen Format eine Fülle expressionistisch gestalteter Details: Im oberen Bereich schweben Engel und gießen die Zornesschalen aus, unten sieht man gestürzte, ertrinkende, trauernde, wehklagende Menschen in einer zerstörten (Stadt-)Landschaft.

Ein Jahr nach Kriegsende schuf der Kriegsteilnehmer Otto Dix den Holzschnitt *Ich Dix bin das A und das O*.¹⁴ Er erschien in einer Auflage von fünf nummerierten Exemplaren in der Mappe »Werden«. Das Blatt zeigt den Kopf des 28-jährigen Künstlers im Profil nach links. Das Selbstporträt ist stark stilisiert. Im Zentrum des Kopfes sitzt ein Auge, von dem ein Kranz von Strahlen ausgeht. Um den Kopf herum sind die Worte »Ich Dix bin das A und das O« geschrieben. Damit spielt Dix ironisch auf die Offenbarung des Johannes an, in der Gott dreimal sagt »Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende«. So lässt sich das Auge nicht nur als das Auge von Dix, sondern auch als das Auge Gottes deuten.

Die hier vorgestellten Werke von Natalia S. Goncharova, Heinrich Vogeler und Otto Dix belegen exemplarisch ein Phänomen, dass sich bei der Betrachtung der umfangreichen grafischen Folgen zur Apokalypse



Leopoldo Méndez, Reitendes Skelett, über Skelette trampelnd, um 1942, Holzschnitt, 45,4 x 39,5 cm, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1946

von Erich Waske, Eduard Baudrexel, Bruno Goldschmitt und anderen Künstlern aus den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg bestätigt: Es handelt sich jeweils um in Stil und Ikonografie höchst individuelle, eigenwillige Schöpfungen, die allenfalls punktuell traditionelle Motive aufgreifen. Nur gelegentlich finden sich explizite bildnerische Reflexe auf Zeitgeschichte und Kriegswirklichkeit (wie die Flugzeuge bei Goncharova), dies scheint vielmehr implizit, als Subtext in den Blättern aufgehoben und sich in deren düsterer, bedrohlicher und ausweglos scheinender Atmosphäre zu äußern.

Im Zweiten Weltkrieg und danach ist eine ähnliche Entwicklung festzustellen: ein sprunghafter Anstieg von Bildern zur Apokalypse in der Kunst. Wie unterschiedlich der künstlerische Umgang mit dem Thema Krieg in den Kriegsjahren selbst sein kann, zeigen die eindrucksvolle Zeichnungsserie von Franz Masereel und die ebenso beeindruckenden Lithografienfolge von Max Beckmann, die dieser, von den Nationalsozialisten als »entartet« verfeimt, im Amsterdamer Exil schuf.

Hierzulande wenig bekannt ist der mexikanische Künstler Leopoldo Méndez. Um 1942 fertigte er den Holzschnitt *Reitendes Skelett, über Skelette trampelnd*. Er zeigt ein auf einem Pferdegerippe reitendes Skelett mit einer Mütze, auf der ein Stern zu erkennen ist (wohl eine Kommunistenmütze). In der Rechten trägt es einen Säbel, in der Linken eine wehende Fahne, auf der mit Hammer und Sichel die Symbole des Kommunismus erscheinen.

Das Skelett zertrampelt auf dem Boden liegende Skelette, von denen zwei Hakenkreuze auf den Schädeln tragen. Die Komposition erinnert an Blatt sechs aus Alfred Rethels 1849 erschienener Holzschnittfolge »Auch ein Todtentanz«, das in ganz ähnlicher Weise den Tod als Sieger darstellt. Méndez, der sich in Mexiko einige Jahre der »Liga der revolutionären Schriftsteller und Künstler« angeschlossen hatte, interpretiert den vierten apokalyptischen Reiter, den Tod, als den über den Nationalsozialismus siegenden Kommunismus.

APOKALYPSE UND GEGENWART

Seit Ende des Zweiten Weltkriegs bis heute hat das Thema Apokalypse nichts von seiner Faszination verloren und erscheint auf unterschiedlichste Weise in der Kunst – ungeachtet der Tatsache, dass der religiöse Impetus zunehmend in den Hintergrund tritt. Der junge Werner Tübke zeichnet 1950 das Blatt *Elbbrücke bei Schönebeck*. Nichts in diesem auf den ersten Blick ganz friedlichen Blatt mutet apokalyptisch an, bis der Blick in den oberen Bereich wandert, wo sich von zwei geflügelten Wesen bevölkerte Wolken bedrohlich auftürmen und Unheil ankündigen. Die mittig am oberen Blattrand platzierte Inschrift, »Dies Irae«, stellt einen eindeutigen eschatologischen Bezug her. »Dies Irae« bedeutet »Tag des Zorns«. Es ist der Anfang eines mittelalterlichen Hymnus vom Jüngsten Gericht, der bis 1970 in der römischen Liturgie fester Bestandteil der Totenmesse war.¹⁵

Der informelle Maler Emil Schumacher nennt eine 1972 erschienene Mappe mit sieben Aquatintablättern und Aphorismen zu den Themen Form, Linie, Farbe, Materie, Zerstörung, Raum und Natur ausgerechnet »Ein Buch mit 7 Siegeln« – und deutet damit an, dass in den genannten sieben Aspekten möglicherweise der Schlüssel zu seiner Kunst liegt.¹⁶

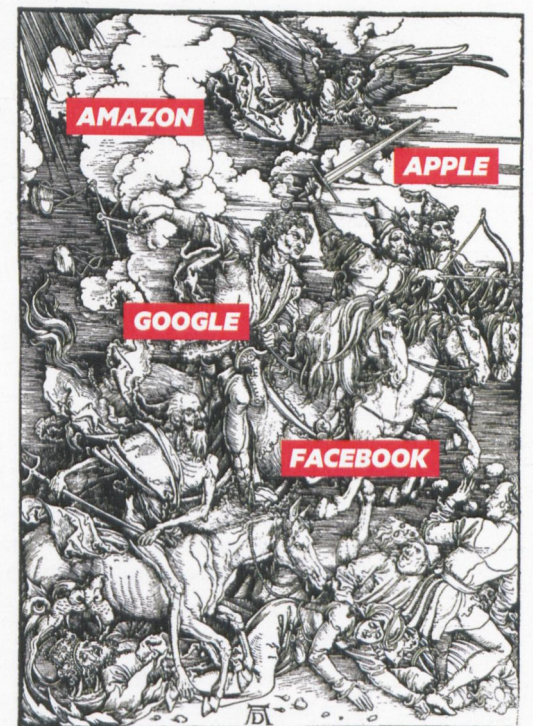
Das Thema Apokalypse und Krieg, Krieg und Apokalypse bleibt von trauriger Aktualität. So erscheinen in dem Wortbild *Apocalypse Now* des amerikanischen Künstlers Christopher Wool aus dem Jahr 1988 in großen Lettern die Worte »Sell the house. Sell the car. Sell the kids«. Dabei handelt es sich um ein Zitat aus dem Film *Apocalypse Now* von Francis Ford Coppola, in dem Lieutenant Richard M. Colby in seinem letzten Brief an seine Frau schreibt: »Sell the house. Sell the car. Sell the kids. Find someone else. Forget it. I'm never coming back. Forget it.«

In der Gegenwart, vor dem Hintergrund globaler Krisen und Umweltkatastrophen, wird die Johannes-Offenbarung häufig zur Chiffre, zur (Bild-)Metapher für Tod, Vernichtung und Endzeit: »Weltuntergang, Apokalypse, *game over*, zappenduster«. ¹⁷ Ganz neue Formen der Bedrohung thematisiert Klaus Staeck in seinem 2014 entworfenen Plakat, in dem er die globalen, von ihm als Datenkraken des digitalen Zeitalters kritisierten Internetkonzerne Amazon, Apple, Google und Facebook als die Unheilbringer der Gegenwart identifiziert. Gleichzeitig aber taucht in der Kunst immer wieder – wie die Beispiele in dieser Ausstellung belegen – auch das ebenfalls im Text angelegte Moment der Hoffnung und des Trostes auf oder es wird mit dem Thema in spielerischer, ironischer Form umgegangen.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass es Zeiten gab, in denen sich die Menschen und die Künstler stärker für die Apokalypse des Johannes interessiert haben (vor allem in Krisen- und Umbruchszeiten), und andere Zeiten, in denen das Interesse daran geringer war. Eines ist gewiss: Die Beschäftigung mit den Bildern zur Apokalypse ist nicht zuletzt deswegen so spannend, weil sie uns viel über die Vorstellungen verraten, die sich die Menschen in ihrer jeweiligen Zeit vom Ende der Menschheit und vom Ende des eigenen Lebens machen – und vom Anfang nach dem Ende. »Dass sich das Alltägliche im Angesicht des Apokalyptischen behaupten möge«, schreibt unlängst der amerikanische Essayist Mark Greif, »das ist meine Hoffnung in dieser Zeit. Unsere Epoche steht an einem Anfang nach einem Ende.«¹⁸



Werner Tübke, Elbbrücke bei Schönebeck, 1950, Kohle, 42 x 59,5 cm, Tübke Stiftung Leipzig



Klaus Staeck, Die apokalyptischen Reiter (nach Albrecht Dürer), 2014, Plakat

LITERATUR

Beaucamp 2009

Eduard Beaucamp, Die Mysterien des Schmerzes. Apokalypsen, Passionen und Auferstehungen im Werk Tübkes, in: Hans-Werner Schmidt (Hg.), Tübke. Die Retrospektive zum 80. Geburtstag, Ausstellungskatalog Leipzig/Berlin 2009/10, Leipzig 2009, S. 40–47

Beaucamp/Michalski/Zöllner 2009

Eduard Beaucamp/Annika Michalski/Frank Zöllner, Tübke Stiftung Leipzig. Bestandskatalog der Zeichnungen und Aquarelle (Leipziger Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 5), Leipzig 2009

Carey 1999

Dogramaci/Weimar 2014

Burcu Dogramaci/Friederike Weimar (Hg.), Sie starben jung! Künstler und Dichter, Ideen und Ideale vor dem Ersten Weltkrieg, Berlin 2014

Gärtner 1984

Gassen/Holeczek 1985

Greif 2011

Mark Greif, Vorwort: Unsere Zeit, in: ders., Bluescreen. Ein Argument vor sechs Hintergründen, Berlin 2011, S. 9–20

Hofmann 2000

Friedhelm Hofmann, Die Apokalypse in der Kunstgeschichte, in: Wurster/Loibl 2000, S. 159–176

Karsch 1970

Florian Karsch (Hg.), Otto Dix. Das graphische Werk, Hannover 1970

Költzsch 2001

Georg-W. Költzsch (Hg.), William Turner, Licht und Farbe, Ausstellungskatalog Essen/Zürich 2001/02, Köln 2001

Krämer 2012

Felix Krämer (Hg.), Schwarze Romantik. Von Goya bis Ernst, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main 2012/13, Ostfildern 2012

Küster 2004

Bernd Küster, Heinrich Vogeler im Ersten Weltkrieg (Kataloge des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Bd. 21), Ausstellungskatalog Oldenburg/Worpswede 2004, Bremen 2004

Lamszus 1912

Wilhelm Lamszus, Das Menschenschlachthaus. Bilder vom kommenden Krieg, Hamburg/Berlin 1912

Lamszus 1946

Wilhelm Lamszus, Der große Totentanz. Gesichte und Gedichte vom Krieg, Hamburg 1946

Maass 1965

Mann 2007

Thomas Mann, Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde (1. Aufl. 1947), hg. und textkritisch durchgesehen von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, in: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, hg. von Heinrich Detering u. a., Bd. 10.1, Frankfurt am Main 2007

Mössinger/Bauer-Friedrich 2011

Ingrid Mössinger/Thomas Bauer-Friedrich (Hg.), Otto Dix. Die Stiftung Dr. Alfred Gunzenhauser. Bestandskatalog, Bielefeld 2011

Neuerburg 1976

Raff 2010

Rief 1983

Hans-Herman Rief (Hg.), Heinrich Vogeler. Das graphische Werk. Neuauflage, Worpswede 1983

Salmen 2010

Schmitt 2012

Stefan Schmitt, Antiapokalyptiker, in: Die Zeit, 22. März 2012

Schneede 2013

Uwe M. Schneede (Red.), 1914 – die Avantgarden im Kampf, Ausstellungskatalog Bonn 2013/14, Köln 2013

Schubert 2013

Dietrich Schubert, Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914–18, Heidelberg 2013

Schulz 1987

Gisela Schulz, Malerbücher und Verwandtes (Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bd. 21), Hamburg 1987

Ulmer 1992

Wismer/Scholz-Hänsel 2012

Beat Wismer/Michael Scholz-Hänsel (Hg.), El Greco und die Moderne. Ausstellungskatalog Düsseldorf, Ostfildern 2012

Worthen 2001

Worthen 2014

Amy N. Worthen, From Icon to Abstraction. Goncharova, Kruchenykh ± Rozanova, and the Great War, Ausstellungsbroschüre Des Moines 2014

Zöllner 2012

Frank Zöllner, Apokalypse und Erlösung. Zum Geschichtsbild im Werk Werner Tübkes, in: Karl-Siebert Rehberg/Wolfgang Holler/Paul Kaiser (Hg.), Abschied vom Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, Ausstellungskatalog Weimar 2012/13, Köln 2012, S. 273–290

Zuschlag 2013

Christoph Zuschlag, Die Johannes-Offenbarung in der bildenden Kunst. Zwei Beispiele aus den 1990er Jahren: Rune Miels und Horst Haack, in: Bluhm/Schiefer Ferrari/Wagner/Zuschlag 2013, S. 71–96

ANMERKUNGEN

- 1 Mann 2007, hier S. 520. – Der vorliegende Text basiert auf und übernimmt Teile aus Zuschlag 2013.
- 2 Vgl. Wismer/Scholz-Hänsel 2012, S. 141.
- 3 Vgl. Gassen/Holeczek 1985, Kat.-Nr. 57 und zuletzt Krämer 2012, Kat.-Nr. 32.
- 4 Vgl. Költzsch 2001, Kat.-Nr. 148.
- 5 Zit. nach Gassen/Holeczek 1985, S. 143.
- 6 Zit. nach ebd., S. 142.
- 7 Maass 1965, S. 168.
- 8 Vgl. Gärtner 1984 und Ulmer 1992.
- 9 Neuerburg 1976, S. 227f.
- 10 Im Zusammenhang mit dem Gedenken zum 100. Jahrestag des Ersten Weltkriegs sind eine Reihe von Katalogen und Publikationen erschienen. Ich verweise exemplarisch auf Dogramaci/Weimar 2014, Schneede 2013 und Schubert 2013. Vgl. auch den Beitrag von Heinz Höfchen in diesem Band.
- 11 Lamszus 1912, S. 7. Vgl. auch Lamszus 1946.
- 12 Vgl. Worthen 2001 und 2014. Vgl. zu Apokalypse-Darstellungen in Russland Carey 1999, S. 206f.
- 13 Vgl. Küster 2004, S. 86; Rief 1983, Nr. 50; Schubert 1913, S. 480, Abb. 333.
- 14 Vgl. Karsch 1970, Nr. 343, Abb. S. 19; Mössinger/Bauer-Friedrich 2011, S. 30, Nr. 160.
- 15 Vgl. Beaucamp 2009, S. 42, Beaucamp/Michalski/Zöllner 2009, S. 33 und Zöllner 2012, S. 274.
- 16 Vgl. Schulz 1987, S. 114.
- 17 Schmitt 2012.
- 18 Greif 2011, S. 17.