

ALBTRAUM – ANGST – APOKALYPSE

DAS UNHEIMLICHE UND KATASTROPHALE IN DER KUNST DER MODERNE

Hubertus Kohle

Wollen wir konzeptionell erfassen, was unter „Moderne“ und „Modernität“ zu verstehen sei, so gibt es da ganz verschiedene Möglichkeiten. Nicht ganz falsch werden wir liegen, wenn wir die Moderne als eine Zeit des Aufbruchs, der Entdeckung, der Eroberung beschreiben, eine Zeit des – vielleicht übertriebenen – Selbstbewusstseins und der Machbarkeit, die vor keinem Geheimnis zurückschreckt und alles der eigenen Verfügungsgewalt unterwirft. Zu denken ist an die Entdeckung und Eroberung der hintersten Winkel der Erde und der Weiten des Weltalls, aber auch der verschlungensten Seelenfalten und der Tiefen des Ich. Und dass diese Tiefen nicht nur von positiven Werten wie solchen der Liebe, des Aufbauwillens und der Heiterkeit geprägt sind, sondern dass sich hier Sphären des Grauens, der Angst und der Destruktion auftun, gehört zur Dialektik der Moderne dazu: Eroberung ist immer begleitet von Zerstörung, optimistische Entdeckerlaune immer von Seinsangst.

In einem ganz unverkennbaren Teil ist auch die moderne Kunst von diesen Entwicklungen betroffen, zuständig erklärt sie sich vor allem auch für den Bereich, der sich mit dem Begriff der „Eroberung des Ich“ kennzeichnen lässt. Unvermeidlich ist es daher, dass auch das Grauen zum Gegenstand der modernen Kunst wird. Ja, man wird sagen können, dass einige ihrer unvergesslichsten Leistungen hier angesiedelt sind. Zwei Phasen in der Geschichte dieser modernen Kunst drängen sich dabei auf: die Romantik, wohl nicht durch Zufall, da diese als die eigentliche Entdeckerin der Unermesslichkeit des Ich gilt. Und der Symbolismus, den manche mit einem gewissen Recht schlicht als „Neuroromantik“ bezeichnen. Die hier vorgestellten Beispiele stammen daher vor allem aus der Zeit um 1800 und aus der um 1900, den Blütephasen der genannten Stile. Einige Bemerkungen zum Surrealismus des 20. Jahrhunderts, der wiederum selber zutiefst von Romantik und Symbolismus geprägt war, folgen.

Die schlafende Vernunft

Geradezu programmatisch eingeführt wird das Thema in einer berühmten Grafik, die Francisco de Goya ganz am Ende des 18. Jahrhunderts als Blatt 43 seiner *Caprichos*-Serie gestaltet hat (Kat. 4). Programmatisch ist es in zweierlei Hinsicht, als Konzept für die *Caprichos*, aber auch für das Thema der schwarzen Romantik. Capricci sind in der klassischen Kunsttheorie regellose Formen künstlerischen Ausdrucks, Ausgeburten einer freigelassenen künstlerischen Fantasie und damit von Anfang an in den Augen der Klassizisten zwiespältig, wenn nicht negativ zu bewerten. Goya entwirft in seinen aus 80 Blättern bestehenden *Caprichos* eine ganze Reihe von – letztlich gesellschafts- und religionskritisch gedachten – Visionen, die sich humorvoll und alpträumhaft, skurril und grausam, burlesk und abstrus geben, durchweg aber jede klassizistisch-idealistische Orientierung durch überzogene Charakterisierung und karikaturale Steigerung verleugnen (Kat. 3–6). Man könnte auch sagen: die dem Gegenstandsbezug und dessen hoheitsvoller Gestaltung einen Ich-Bezug beigeesellen, der diesen Gegenstand ganz der fantasiegeleiteten Schöpferkraft anheimstellt. Genau das ist mit dem Titel *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* gemeint. Die Ungeheuer kommen immer dann hervor, wenn sich die Vernunft zurückzieht – um dem Unklaren der Imagination, den wilden Sprüngen der Fantasie, dem Unkontrollierten der Kreativität den Vortritt zu lassen. Das sind die Ebenen des Künstlerischen, die gleichwohl als bedrohlich empfunden werden,

das Blatt selber lässt da keinen Zweifel. Und es bezeichnet das, was Goya in jeder einzelnen der Radierungen durchexerziert. Das Furchtbare ist anziehend und abstoßend zugleich, es fasziniert und erzeugt Ekel, wer ihm verfällt, wird sich nur um den Preis des *ennui*, der Langeweile, wieder von ihm lösen.¹

Horrible Erfahrungen prägen das gesamte Werk Goyas, nicht zuletzt deswegen gilt er bis heute als der quintessenziell moderne Maler unter den Künstlern der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Odilon Redon und Salvador Dalí widmen ihm sehr viel später nicht durch Zufall ganze Grafikserien. Verursacht scheinen diese Erfahrungen vor allem durch das alles erschütternde Erlebnis der Französischen Revolution, unter deren Nachwirkungen Spanien besonders drastisch zu leiden hatte. Denn die napoleonisch initiierte Besetzung des Landes wurde hier – im Unterschied zu anderen Ländern – entschieden bekämpft, der Guerrillakrieg gegen die Franzosen und deren eigene Antwort darauf gehören zum Grausamsten, was neuere Kriegsführung erdacht hat. In seinen grafischen Werken wie den *Desastres de la guerra* (*Die Schrecken des Krieges*; Kat. 8–11) reagiert Goya darauf mit zerhackten menschlichen Leichen. Die Toten auf seinen beiden antinapoleonischen Fanalbildern zu den Ereignissen des 2. und 3. Mai 1808 erscheinen als Fleischklumpen und ermangeln jeder heroischen Dignität, die die klassische Kunst auch noch dem toten Kämpfer zugebilligt hatte. Auch die späten Wandbilder für die Quinta del Sordo, das Privathaus des inzwischen taub gewordenen Malers in der Nähe von Madrid, wird man nur als Ausgeburten einer zerrütteten Fantasie durchgehen lassen können, die den sensiblen Zeitgenossen des revolutionären Zeitalters charakterisieren, welcher sich von Hause aus eigentlich durchaus als Freund der Revolution verstanden hatte. Der fürchterliche, eines seiner Kinder fressende Saturn (S. 16, Abb. 3) steht hier neben dem einsamen Hund, der höllische Hexensabbat neben überdimensionierten Keulenschlägern, durchweg Visionen einer asozialen Dekadenz, die dem Künstler zum Signum einer gottlosen Zeit geworden waren.

Albtraum und nächtliche Schrecken

Eine der Ikonen frühromantischer Malerei haben wir in Johann Heinrich Füsslis *Nachtmahr* vor uns, der 1781 entstanden ist (S. 16, Abb. 2). Als er in London ausgestellt wurde, schlug er ein wie ein Paukenschlag, nicht eben positiv, denn nervenschwachen Personen wurde von einer Betrachtung abgeraten,² aber dafür umso gewaltsamer. Füssli selber hat ihn in einer zweiten, in Frankfurt aufbewahrten Version (Kat. 23) erneut gemalt, andere griffen das Motiv dutzendfach vor allem für Karikaturen auf. Die dargestellte Figurenkonstellation hat sich in das kollektive bildliche Gedächtnis Europas eingegraben – auch weil sie im Vergleich zum klassizistischen Mainstream des späten 18. Jahrhunderts nun wirklich aufregend ist und eine kräftig gewürzte Mischung aus Schrecken und Erotik liefert, die noch heute zu begeistern und zu verstören vermag. Der Schrecken ist hier tierischer Natur: Durch einen geöffneten Bettvorhang blickt ein kräftig wieherndes Pferd in den Alkoven einer schlafenden Schönen hinein. Grauerregend wirkt es durch weit aufgerissene, wie elektrisch strahlend und gläsern erscheinende Augen, die später von Füssli aufgegriffen werden, wenn er etwa die Blindheit Miltons, eines seiner Lieblingsdichter, kennzeichnen will. Auf dem Bauch der Schönen sitzt ein böses, behaartes Affenmännchen, nicht zu deren Freude, sondern offenbar zu höchster Bedrängnis, die sich in einem konvulsivisch verrenkten Körper Ausdruck verschafft.

Das Bild hat offensichtlich eine Menge mit den medizinischen und psychologischen Erkundungen seiner Entstehungszeit zu tun. Der Albtraum der Frau wird hier als Beischlaf mit dem Teufel gedeutet, die Abwertung des Weiblichen feiert fröhliche Urständ. Albträume ereilten den Träumenden – meist *die* Träumende – im Verständnis der Zeit bevorzugt in Rückenlage, erotische Konnotationen werden hier sehr explizit mitgedacht, sexuelle Erregung wird mit Angstkonvulsionen gleichgesetzt. Auch eine autobiografische Interpretation ist

versucht worden. Ausgangspunkt dafür war eine Zeichnung auf der Rückseite des Bildes, die man als Porträt von Füsslis einstmals in Zürich angebeteter Anna Landolt gedeutet hat, welche Füsslis Liebesverlangen schmachlich abgelehnt hatte. Das Bild wäre dann eine fetischhafte Rache an der widerspenstigen Angebeteten, die die Unverschämtheit besessen hatte, dem genialen Künstler einen biedereren Schweizer Kaufmann vorzuziehen.³

Füsslis allgemeine Vorliebe für das Horrible und Deviante ist bekannt. Dies kontrastiert auf merkwürdige Weise mit seinen theoretischen Positionen als respektabler Professor der Londoner Akademie, in denen er klassische Zurückhaltung und nobles Gestalten propagierte. Ausgelebt wird jene Vorliebe vor allem in seinen Literaturillustrationen, etwa den vielen, die er in Grafik und Ölbild den Werken Shakespeares gewidmet hat. In *Garrick und Mrs. Pritchard* (Abb. 1) – einem der berühmtesten Shakespeare-Bilder – wird schon fast mit den Mitteln des modernen Horrorfilms gearbeitet: Wie zwei elektrisch leuchtende Figuren treten hier die beiden Protagonisten aus dem grauerregenden Dunkel hervor. Der terrorisierte Macbeth, die Mordinstrumente noch immer in Händen, daneben die nicht weniger eindruckliche Ehefrau. Sie ist ein Inbegriff verschlagener Boshaftigkeit, Vorläufer der Femme fatale des Symbolismus, für deren Typisierung der dem Geschlechterkampf auf das Innigste verpflichtete Füssli eine Reihe von weiteren künstlerischen Belegen geliefert hat. Elektrizität übrigens ist ein Phänomen, mit dem sich der Maler intensiv beschäftigt hat. Das ganze späte 18. Jahrhundert war fasziniert von den unsichtbaren Fluida, die ihm zur Erklärung mancher Naturphänomene dienten und in deren Einflussphären sich bewegend man auch den Menschen dachte.

Mit solchen Bildern ist Füssli in der Zeit um 1800 ziemlich singulär, gleichzeitig schreibt er sich in zwei Tendenzen der Epoche ein, die gerade in England ihre prägnanteste Formulierung erhalten hatten. Einmal in die Propagierung des Sublimen, um das sich zunächst vor allem Edmund Burke in seiner *Philosophischen Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* von 1757 verdient gemacht hatte. Das Sublime war für Burke gleichzusetzen mit dem Schrecklichen, und dieses erzeugte die intensivsten Gefühle. Die Stärke des erzeugten Gefühls aber macht sein ganzes Faszinosum aus, nie zu erreichen durch die konkurrierende Schönheit und damit von anziehendem und gleichzeitig abstoßendem Interesse für alle künstlerischen und philosophischen Grenzgänger. Die Wiedererwecker des Gotischen – zusammengefasst war hierin das Irrationale und Missgeleitete, das in der klassischen Tradition verdrängt schien – schlossen hier an. „Gothic revival“ hieß das in England, wo die Bewegung besonders stark war, Horace Walpole sein Strawberry Hill baute und den Roman *Das Schloss von Otranto* verfasste und wo der schräge William Beckford ein riesengroßes pseudomittelalterliches Kloster, Fonthill Abbey, zur persönlichen Wohnnutzung errichten ließ.⁴

Katastrophen und Untergangsvisionen

Motive des Unheimlichen und des Grauens sind bei dem jung verstorbenen französischen Romantiker Théodore Géricault vor allem im Umkreis von dessen Hauptwerk angesiedelt, dem *Floß der Medusa* (S. 38, Abb. 6; Kat. 42). Aber sie beschränken sich beileibe nicht darauf. Denn schon Géricaults frühe Porträts wirken auf eine Weise, die dem klassischen Repräsentationsauftrag von Bildnissen eigentlich ganz fremd war. Wenn wir sein Kinderbildnis der Louise Vernet (Abb. 2) – die ihr späterer Ehemann Paul Delaroche knapp drei Jahrzehnte danach auf ihrem Totenbett liegend malte (Kat. 67) – eine Weile betrachten, werden wir nicht umhinkönnen, ein ganz merkwürdiges Gefühl der Bedrohtheit zu empfinden.⁵ Übliche Kategorien, die gerade bei Darstellungen kleiner Kinder greifen, fallen vollständig weg oder werden in ihr Gegenteil verkehrt. Herzig ist Louise nun wirklich nicht, ihr skeptisch-drohend wirkender Kopf sitzt zurückgeworfen auf einem eigentümlich deformierten Körper, den linken Arm hat sie über eine sphinxhafte Katze gelegt, traditionell eine Verkünderin



Abb. 1
Johann Heinrich Füssli, *Garrick und Mrs. Pritchard*
(Shakespeare, *Macbeth*, 2. Akt, 2. Szene), 1812, Tate, London



Abb. 2
Théodore Géricault, *Bildnis der Louise Vernet als Kind*,
1817/18, Musée du Louvre, Paris

drohenden Unheils. Um den Eindruck des Unheimlichen hervorzurufen, bedarf es also nicht immer spektakulärer Motive und Szenen. Der Romantiker, angetreten mit einem Widerwillen gegen die nunmehr als blutleer gedeutete Kunst des Neoklassizismus, erzeugt ihn auch in gängigen Gattungen, deren erstrangiges Ziel traditionsgemäß in der Herstellung von unverfänglicher Ähnlichkeit bestanden hatte.

Fündig werden wir für unser Interesse am Horriblen vor allem im *Floß der Medusa* (S. 38, Abb. 6; Kat. 42), welches die kläglichen Überreste einer stolzen Schiffsbesatzung zeigt, die im Jahr 1816 aus Frankreich aufgebrochen war, um den Westen Afrikas zu besiedeln. Die Affäre wurde zu einem Politikum der frühen Restauration, weil man einen bourbonentreuen, aber unfähigen Kapitän ausgesucht hatte, der sich nicht in der Lage zeigte, sein Schiff sicher die Küste Westafrikas entlangzusteuern, und es kentern ließ. Über hundert zunächst Gerettete kamen auf dem Floß zusammengepfert in der glühenden Sonne ums Leben. Die Berichte zweier später nach Frankreich Zurückgekehrter beschreiben mit einer entsetzlichen Beredtheit das Aussehen dieser Leute nach dreizehn Tagen des Darbens bei extremer Hitze und umgeben von ungenießbarem Salzwasser. Nur fünfzehn wurden schließlich gerettet – der Augenblick, in dem einer der Versprengten in der Ferne ein Schiff entdeckt, das er heranwinken will, ist Thema des Bildes. Als ein im Salon ausgestelltes, somit öffentlichkeitsorientiertes Werk, das teilweise noch akademischen Konventionen gehorcht, verschweigt es das allzu Grausame und Skandalöse oder deutet es doch nur implizit an: in der farbigen Gestimmtheit etwa, in welcher der Maler aus dem schwarzen Grund heraus die düstere Thematik entwickelt, oder in der melancholischen Figur des Alten, über den ein toter Jüngerer hinweggestreckt ist – eine Anspielung auf die Figur des Ugolino in Dantes *Göttlicher Komödie*, der rasend vor Hunger sich an seinen eigenen Söhnen vergeht. Bei Géricault ist der Kannibalismus nur in den Vorstudien explizit ausgesprochen, im Bild beschränkt er sich auf gruselige Allusion.

Géricault hat sich dem Stoff mit einer kaum zu überbietenden Intensität gewidmet, neben seinem Engagement aufseiten der bourbonenkritischen Liberalen scheint eine morbide Faszination für den Duft der Verwesung eine Rolle gespielt zu haben, die ihn in die Pariser Morgue, das Leichenschauhaus für Schwerverbrecher, trieb, wo er sich Leichenteile zum Zwecke der malerischen Erfassung besorgte. Auch davon ist im fertigen Bild wenig zu sehen, in den Vorstudien dafür umso mehr. Diese beeindruckten auf fürchterliche Weise schon durch die Grausamkeit ihrer Motive, gesteigert aber wird der Eindruck durch deren eigentümliche Inszenierung: In *Köpfe von Hingerichteten* (Abb. 3) liegen Mann und Frau wie im Ehebett nebeneinander – mit dem einzigen Unterschied, dass von ihnen nur die Köpfe übrig sind.

Fundstellen für Motive des Albtraums, der Angst und der Apokalypse ergeben sich zunächst vor allem in der Kunst der beiden Wenden zum 19. und zum 20. Jahrhundert. Der die mittleren Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts dominierende Realismus lässt dafür weniger Raum. Aber Aussagen dieser Allgemeinheit lassen sich meist durch Ausnahmen widerlegen, so auch hier. Zu erwähnen sind einige Arbeiten zweier heute relativ unbekannter, nichtsdestoweniger eindrucklicher, noch in spätromantischer Tradition stehender Künstler aus Belgien und England. Antoine Wiertz hielt sich für die Reinkarnation des Peter Paul Rubens. Seine Bilder sind fast immer sensationell, wenn auch künstlerisch zuweilen beschränkt.⁶ Die Brutalität und körperliche Präsenz seiner Antikenverarbeitung aus dem Trojanischen Krieg – *Griechen und Trojaner streiten sich um den Körper des toten Patroklos* – ist so outriert, dass Kinder, die 1835 bei der Erstaussstellung in Rom dabei waren, schreiend weggrannten. Der Gesichtsausdruck der kindermordenden Frau in *Hunger, Wahnsinn und Verbrechen* (Kat. 69) von 1853 soll das Blut des Betrachters gefrieren lassen, das im Topf kochende Beinchen weist die Darstellung als eine verwandelte Reprise des Dante'schen *Ugolino*-Stoffes aus.

Bei Wiertz zeigt sich, dass dessen skurril-horrible Szenen letztlich spätromantischen Ursprungs sind. John Martins apokalyptische Mischungen aus Historie und megalomantischer Landschaftsdarstellung stehen in der gleichen Tradition (Kat. 35, 36 und 38).⁷ Sie



Abb. 3
Théodore Géricault, *Köpfe von Hingerichteten*,
1818–1820, Nationalmuseum, Stockholm

Abb. 4
John Martin, *Tag des Zorns*, 1852,
Tate, London



scheinen zudem von einer millenaristischen Religiosität geprägt, die im England der Zeit weitverbreitet war und ganz aus der Erwartung endzeitlicher Erlösung lebte. Das, was bei seinem berühmteren Kollegen J. M. William Turner als Beobachtung extremer Wettersituationen daherkommt, erhält bei ihm einen entschieden katastrophischen Unterton. Schon mit den teilweise riesigen Bildformaten treibt Martin die Erhabenheitsvorstellungen des späten 18. Jahrhunderts ins Überwältigende, mit dieser „Politik des Sensationellen“ gelang es ihm, sich im hart umkämpften Feld des englischen Kunstmarktes einen Platz zu erobern. Unglücksfälle gigantischen Ausmaßes prägen seine erhabenen Kompositionen, in den diversen Weltuntergangsszenarien werden winzig klein dargestellte Menschen von Wassermassen aufgesogen wie Brotkrumen vom Staubsauger.

Zum nur noch filmisch zu überbietenden Exzess ist das in *Tag des Zorns* (Abb. 4) getrieben, das passenderweise an das Ende von Martins Karriere, in das Jahr 1852, zu datieren ist. Ganze Gebirge stürzen hier über den Bewohnern zusammen, die Erde hat sich aufgetan und verschlingt sie aus Rache für ihr gottloses Leben. „Das Große wird gigantisch, das Wunderbare steigert sich zum Erhabenen“, heißt das in einer begeisterten Beschreibung, die Martin von seinem eigenen Werk lieferte.⁸ Verbunden damit war bei ihm wie bei so vielen Künstlern der beginnenden Moderne eine Endzeithoffnung, die in revolutionär-messianischem Geist die Zerstörung der korrupten Gegenwartsverhältnisse vorhersah oder herbeisehnte. Mit dieser Auffassung des Kunstwerks stand Martin quer zu allen Konventionen akademischer Malerei und wurde von den Kollegen entsprechend behandelt. Edward Bulwer-Lytton, der mit *Die letzten Tage von Pompeji* 1834 eine exakte Parallele zu Martin im literarischen Genre geschaffen hatte, bemerkte zu Recht den Unterschied zu traditionellen Katastrophenbildern, wenn er davon sprach, dass etwa Poussin die düstere Verwüstung einer Überflutung gezeigt habe, aber nicht die Überflutung einer Welt.⁹ Mit seinen Bildern zielte Martin auf ein neues Massenpublikum ab, das weniger an Gelehrtheit als an Augenkitzel interessiert war. Dabei muss man sich immer die in hohem Maße verunsichernden Eindrücke klarmachen, die das Napoleonische Zeitalter mit seinen nie da gewesenen Umstürzen und die Revolution der Industrialisierung mit sich brachten. Auch wer heute in der Londoner Tate Britain vor dem Bild steht, meint den ohrenbetäubenden Lärm der letzten Tage der Menschheit zu vernehmen. Wie mag es dem Engländer des mittleren 19. Jahrhunderts ergangen sein, der noch ganz unberührt war von der Schnelligkeit und Gewalt elektronisch erzeugter Bewegtbilder?



Abb. 5
Franz von Stuck, *Inferno*, 1908,
Mugrabi Collection

Eine Reise durch die Innenwelten der Künstler und Betrachter

Die symbolistische Malerei des späten 19. Jahrhunderts ist ausdrücklich als Reaktion auf das entstanden, was die Literaten und die Intellektuellen der Zeit als ausschließliche Beschränkung der realistischen und vor allem der impressionistischen Kunst auf die äußere Wirklichkeit erkannten und verachteten. Künstler wie Gustave Moreau, Odilon Redon, Arnold Böcklin, James Ensor oder Max Klinger wandten sich den Regionen zu, die über diese äußere Wirklichkeit hinauswiesen, und sie begriffen sie als die eigentliche Wirkungssphäre der Kunst. Was die Künstler dort fanden, waren ihre eigenen Innenwelten. Parallel zu den fortgeschrittenen psychologischen Erkenntnissen der Zeit, die dann um 1900 in die Abgründe der Psychoanalyse mündeten, übernahmen sie alte romantische Themen und drängten sie in eine Richtung, die das Unheimliche und Obsessive noch weiter betonte.

Ein dominantes Thema der nach wie vor im Wesentlichen von Männern produzierten Kunst der Zeit ist das der Frau. Hier steht die dämonisch-aufreizende Männermörderin im Zentrum, die sich in der Vorstellung der *Femme fatale* kristallisierte. Allerlei grausige Vertreterinnen aus der Menschheitsgeschichte wurden dabei von den Symbolisten revidiert, von der römischen Messalina bis zur hebräischen Salomé, von der karthagischen Salmbo bis zur trojanischen Helena. Sie lockten den Mann durch ihre zum Wahnsinn treibende Schönheit und Unergründlichkeit; kaum waren sie seiner habhaft geworden, zertraten sie ihn wie Ameisen unter ihren wohlgeformten Füßen.

Bei Franz von Stuck ist sogar die Hölle vom prekären Verhältnis der Geschlechter dominiert. In seinem *Inferno* (Abb. 5) scheinen die Frauen auch noch im Horror zu regieren. Wird die rechte, in Anlehnung an die berühmte antike *Laokoongruppe* gestaltete, von der monströsen Schlange erdrosselt, oder tanzt sie nicht eher mit ihr, so wie das vor allem in der Salmbo-Ikonografie der Zeit durchaus üblich war? Leidtragende sind in jedem Fall die Männer, die entweder apathisch nach unten blicken oder von den Frauen erdrückt werden. Moreau greift das Thema in mythologischer Gestalt auf und malt verschiedene Versionen des Zusammentreffens von Ödipus und Sphinx (S. 161, Abb. 2; Kat. 100). Gegenüber traditionellen Darstellungen ist hier jeweils die Unheimlichkeit der Stimmung im Bild gesteigert, unverändert bleibt der morbide Hinweis auf die vielen toten Männer, die aufgrund ihrer Unfähigkeit, das Rätsel der Sphinx zu lösen, von dieser gemordet wurden.

Eine modernere Formulierung lieferte Edvard Munch, ohne dass er sich von der Grundvorstellung der gefährlichen Frau entfernte. In einem in mehreren Versionen ab Mitte der 1890er-Jahre entstandenen Bild (Kat. 149) gelang es ihm, die Ambivalenz des Themas ohne Rückgriff auf allegorische Intellektualismen und auf historische Vorbilder zu fassen.

Es zeigt eine sich über den Mann beugende und ihn umfangende rothaarige Frau. Liebe und Zerstörung werden in den beiden Titelversionen der Bilder auf den Punkt gebracht: *Liebe und Schmerz* und *Vampir*. Unter dem ersten Titel wurde eines dieser Bilder zunächst ausgestellt, der zweite stammt von Munchs Freund Stanislaw Przybyszewski. „Er kann sich nicht vom Vampir befreien“, heißt es in seiner Besprechung, „auch nicht von dem Schmerz, und die Frau wird immer dort sitzen bleiben und bis in alle Ewigkeit mit tausend Schlangenzungen, mit tausend Giftzähnen beißen.“¹⁰ Der Kuss ist eben auch ein blutsaugender Biss, die Haarfarbe auch ein Verweis auf das fließende Blut, die liebevolle Umarmung auch ein Würgegriff. Das bis zum Zerreißen gespannte Geschlechterverhältnis ist bei Munch, bei dem hier sicherlich auch eigene Erlebnisse miteinfließen, zu einem, ja dem dominanten Thema geworden.

Das Thema der fatalen Frau bestimmt einen gewichtigen Teil der dekadenten Ikonografie des Symbolismus. Bei Alfred Kubin ist sie um die Jahrhundertwende zu perverser Eindringlichkeit gesteigert. Auch für aufgeklärte Augen kaum erträglich ist das Gebirge des weiblichen Körpers im in den Jahren 1901/02 entstandenen *Todessprung* (Abb. 6). Das Geschlecht der Frau als Abgrund zu empfinden, in das hinein sich der abenteuerlustige Mann unglückssüchtig versenkt: Dazu bedurfte es der überhitzten Fantasie eines aus strengen familiären Verhältnissen stammenden Österreichers, der im München der Jahrhundertwende auf eine freiheitliche und gleichzeitig schwülstige Kunstszene traf, in welcher der Geschlechterkampf eine zentrale Rolle spielte.

In der Inkubationszeit der Psychoanalyse schuf Max Klinger sein enigmatisches grafisches Werk (Kat. 134–138). Der gezeichneten Linie gestand der Künstler eine ganz besondere, modernitätsaffine Rolle zu, da in ihr Dinge angesprochen werden konnten, für die sich die öffentlichere Form der Malerei weniger eignete. In seiner 1891 veröffentlichten Schrift *Malerei und Zeichnung* behauptet er, dass es für den Künstler darauf ankäme, diejenigen Eindrücke zu verarbeiten, „mit denen die dunkle Seite des Lebens ihn überflutet“, dass es gelte, auch die „Furchtbarkeit des Daseins“, „das Unschöne und Widerwärtige“ darzustellen.¹¹ Ein böser Traum übermannt den Künstler in dem Blatt *Ängste* (Abb. 7) aus dem Zyklus *Ein Handschuh* von 1881. Grässliche Gestalten, die fast an diejenigen Goyas erinnern, weisen den ruhelos schlafenden Künstler auf einen Handschuh hin, der ihm im Verlauf des Zyklus zu einem Fetisch der Liebe geworden war und der sich hier ins Bedrohliche verwandelt hat. Bei ausführlicherer Betrachtung des Klinger'schen Werkes zeigt sich, dass seine durchaus modernen Blätter nicht nur inhaltlich, sondern gerade auch strukturell die Assoziativität des Traumes in eine ästhetisch adäquate Form bringen.

Ebenfalls weitgehend in der düsteren Strenge farbloser Grafik entfaltet sich das rätselhafte Œuvre Odilon Redons (Kat. 104–108). Erst in einer späteren Phase, die in der wissenschaftlichen Literatur als eine der lebensweltlichen Entspannung beschrieben wird, kommen farbige Blätter, meist Pastelle, hinzu. Bei Redon verbindet sich immer wieder grauerregende Motivik mit visionärer Schau. In seinem Tagebuch *A soi-même* – schon der Titel ist überaus bezeichnend – formuliert Redon für die Kunst den Auftrag, „so weit wie möglich die Logik des Sichtbaren in den Dienst des Unsichtbaren“ zu stellen, und benennt damit präzise die Zielrichtung des Symbolismus.¹² Das Unsichtbare aber ist genauso bevölkert von Utopien der Erlösung wie von solchen des Horrors. Bizarre Schreckensvisionen kennzeichnen eine Serie, die Redon Edgar Allan Poe widmet. Die Inkohärenz der Motivik steigert darin den Effekt bizarrer Betrachterverunsicherung. Darstellungen von Missbildungen wirken wie evolutionsbiologisch modernisierte Begriffe vom mythischen Zyklopen. Auch hier findet sich also wohl der mindestens atmosphärische Einfluss Charles Darwins.¹³ Man weiß, dass Redon vor allem in seiner Frühzeit intensiv mit Biologen kooperiert hat, die dort gesammelten Erfahrungen flossen insbesondere in den Lithografie-Zyklus *Les Origines* ein. Ein Kritiker der Zeitschrift *Vie moderne* hat 1883 die Wirkung der aus insgesamt acht Blättern bestehenden Serie konzise beschrieben, als er von der „Verbindung aus Monstrosität und Majestät“ sprach.¹⁴ Bei Grafiken wie dem Blatt *Ich sah ein großes fahles Licht* (Abb. 8), das



Abb. 6
Alfred Kubin, *Todessprung*, um 1901/02,
Privatbesitz



Abb. 7
Max Klinger, *Ängste*, aus: *Opus VI*,
Ein Handschuh, Blatt 7, 1881,
Städel Museum, Frankfurt am Main

der Serie *Das Spukhaus* mit Illustrationen nach einer Erzählung Bulwer-Lyttons angehört, steht die Sparsamkeit der Raumausstattung in umgekehrt proportionalem Verhältnis zu ihrer ins Schauerliche getriebenen Atmosphäre: Es passiert nichts, aber etwas Schlimmes wird demnächst passieren. Dabei ist diese Erwartung im Bild auf ewige Dauer gestellt.

Die zu Beginn erwähnte Traumdarstellung Füsslis ist insofern modern, als sie den Träumenden als vom Traum Besessenen präsentiert. Redon, über dessen Werke Joris-Karl Huysmans, der Verfasser dekadenter symbolistischer Romane, zu Recht gesagt hat: „Dies ist der in die Kunst herübergetragene Albtraum“,¹⁵ geht noch einen Schritt weiter: Er zeigt nicht den Träumenden, sondern die Inhalte des Traumes. Von Interesse sind dabei nicht nur dessen Elemente, sondern seine Struktur, zu welcher der Künstler ungeheuer eindrucksvolle Äquivalente liefert, so auch in der Lithografie *Heiliger Antonius: ... Unter ihrem langen Haar, das ihr Gesicht bedeckte, glaubte ich Ammonaria zu erkennen ...* (Abb. 9). Angespielt ist auf eine Szene aus Gustave Flauberts Erzählung *Die Versuchung des heiligen Antonius*, der Redon ebenfalls einen ganzen Zyklus widmete. Der Einsiedler erinnert sich darin an eine alte Jugendbekannte, als er in Alexandria Zeuge einer Folterszene wird, in der eine dieser Bekannten ähnlich sehende Frau von Soldaten ausgepeitscht wird. (In der Illustration – der Begriff ist eigentlich irreführend, da es sich bei Redon nie um wirkliche Illustrationen handelt, sondern immer um eigenständige, nur mehr atmosphärisch auf den Text bezogene Produkte – ist dieser Ausgangspunkt evoziert, aber gleichzeitig entschieden verunklärt.) Denn die Wirkung beruht mindestens so sehr auf den Eigenheiten, die quer stehen zur Vorlage, wie auf denen, die man als visuelle Erläuterungen bezeichnen könnte. Der Soldat schwingt die Peitsche – aber nicht in Richtung der Frau, sondern deutlich dahinter. Die Frau ist an die Säule gefesselt – aber genau genommen umfängt das Seil nicht ihren Körper, sondern liegt eng an der Säule an. Die Frau selber scheint durch den Peitschenhieb nicht nur gequält, fast sieht es so aus, als würde sie ihn wonnevoll erwarten. Die Freud'sche Parallelisierung von Eros und Thanatos drängt sich auf, wichtiger aber ist wohl die strukturelle Traumaffinität: Die Elemente einer kohärenten Erzählung werden so zusammengestellt, dass die Kohärenz verloren geht. Das den Betrachter auf das Tiefste Verwirrende resultiert noch mehr aus dieser Disparität als aus dem Düstern der Flaubert'schen Erzählung selber.

Als wiedergeborener Goya wurde Alfred Kubin zuweilen von der Kunstkritik bezeichnet. Nicht von ungefähr, denn die antihumane Thematik war bei beiden dominant – wenn auch auf letztlich ganz unterschiedliche Art und Weise. Wenn Goyas „Abdriften“ in die Ästhetik des „horreur“ viel mit einer enttäuschten Befreiungshoffnung zu tun hatte, die ausgerechnet die von ihm verehrten französischen Aufklärer verursacht hatten, so war Kubin ein durchaus unpolitischer Mensch. Visionen von Tieren, auf deren Ableben aasfressende Geier warten, zombiehafte Anatomien, die selbst die zerrüttete Fantasie eines Goya kaum erfunden hätte: Solche Darstellungen prägen die abnorme Vorstellungskraft Kubins (Kat. 151–156).¹⁶ Die Kunstgeschichte hat sie als einen Vorgriff auf die alles vernichtende Zerstörungskraft des heraufziehenden Weltkrieges gedeutet – so wie übrigens auch Arnold Böcklins späte Kriegsvisionen, die wohl in der Tat auf die größer werdenden Spannungen zwischen den europäischen Mächten in den späten 1880er- und den 1890er-Jahren zu beziehen sind. Richtiger werden wir wohl liegen, wenn wir sie als durch das Treibhaus München um die Jahrhundertwende angeregte Ausgeburten einer dekadenten Fantasie begreifen, die ein für alle Mal mit der Selbstgewissheit gründerzeitlicher Saturiertheit gebrochen hatte. Gerade mit den Horrorvisionen neigte die Kunst des 19. Jahrhunderts dazu, im industriellen Rausch allgemeiner Machbarkeitsfantasien an eine *Conditio humana* zu erinnern, deren Nachtseiten und Unvollkommenheiten grundsätzlich nicht zu hintergehen waren.

Albträume und Apokalypsen sind als Gegenstand malerischer Fantasien in der Kunst des 20. Jahrhunderts keineswegs obsolet. Insbesondere die Erfahrung zweier in ihrer Zerstörungskraft nie da gewesener Kriege liefert dafür eine einfache Erklärung. Pablo Picassos *Guernica* ist das quintessenzielle Bild eines Krieges, und man wird es auch als eine apokalyptische Vision ansprechen dürfen. Paul Klee, selber im Ersten Weltkrieg Soldat, aber

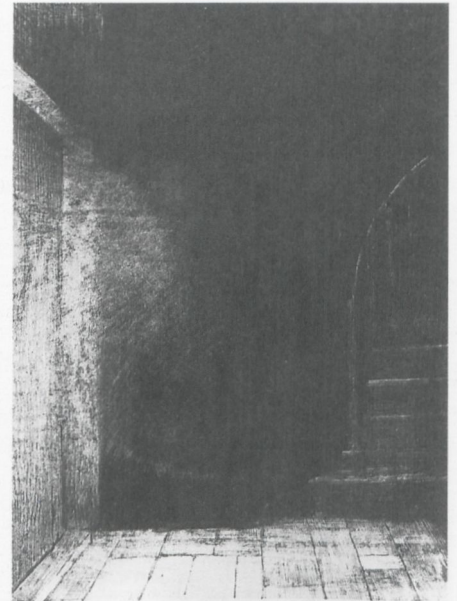


Abb. 8
Odilon Redon, *Ich sah ein großes fahles Licht*, aus: *Das Spukhaus*, Blatt 2, 1896, Privatsammlung



Abb. 9
Odilon Redon, *Heiliger Antonius: ... Unter ihrem langen Haar, das ihr Gesicht bedeckte, glaubte ich Ammonaria zu erkennen ...*, aus: *Für Gustave Flaubert, Versuchung des heiligen Antonius*, 2. Folge, Blatt 1, 1889, Städel Museum, Frankfurt am Main



Abb. 10
Brassaï, *Ohne Titel* (Graffiti aus der Serie *Magie*),
1933–1956, Courtesy Galerie Kicken Berlin

nicht an der Front eingesetzt, greift das Motiv erst später auf, während er es in der Kriegszeit eher gemieden hatte. Sein *Zerstörter Ort* von 1920 (Kat. 186) zeigt eine geisterhafte Todeslandschaft, kein Ort von kriegerischen Handlungen, sondern ein auf Dauer gestelltes Memento mori. Ausgehend von einer begeisterten Aufnahme der Psychoanalyse, kultiviert der Surrealismus halluzinatorische Gewalt- und Schreckensfantasien, die individualgeschichtlich wie zeitdiagnostisch verstanden werden können. Der Rolle des Zufalls räumt Max Ernst eine entscheidende Bedeutung ein, wenn er etwa in der Technik der Frottage die Oberflächenstruktur von hinter die Malfläche gelegten Gegenständen durchreibt und das Ergebnis als Ausgangspunkt kalkulierter malender Fantasietätigkeit begreift. Aus der *Vom nächtlichen Anblick der Porte Saint-Denis ausgelösten Vision* (Kat. 200) wird so eine undurchdringlich-bedrohliche Waldlandschaft, die motivisch das Werk des Surrealisten an die Romantik zurückbindet, die Ausgangspunkt dieser Überlegungen gewesen ist. Auf die surrealistische Programmatik, das Wunderbare im Wirklichen zu finden, bezieht sich auch ein Künstler wie Brassai, wenn er seit dem Beginn der 1930er-Jahre auf zahllosen Streifzügen durch das nächtliche Paris Fratzen und Gesichter fotografiert, die er aus Wandgraffiti übernimmt, um in dieser Übernahme deren bedrohliches Potenzial auszuloten (Abb. 10; Kat. 166–168). Im Primitivismus dieser erschreckenden künstlerischen Versuche kommt die Moderne an ein paradoxes Ende, indem sie zu weit vorgerückter Zeit noch einmal ganz an den Anfang der Menschheit zu gelangen trachtet.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Fred Licht, *Goya. Beginn der modernen Malerei*, Düsseldorf 1985, S. 95 ff.
- 2 Vgl. Christoph Becker, *Johann Heinrich Füssli. Das verlorene Paradies*, Ausst.-Kat. Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1997, S. 132.
- 3 Vgl. Werner Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert: Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995, S. 184 ff.
- 4 Vgl. Elke Heinemann, *Babylonische Spiele: William Beckford und das Erwachen der modernen Imagination*, Diss. Berlin 1997, München 2000.
- 5 Vgl. Stefan Germer, „Géricault and Uncanny Trends at the Opening of the Nineteenth Century“, in: *Art History*, 22, 1999, S. 158–183.
- 6 Vgl. Michel Draguet (Hrsg.), *Antoine Wiertz au coeur de son siècle*, Namur 2007.
- 7 Vgl. Hubertus Kohle, „Katastrophe als Strategie und Wunsch. Englische und deutsche Landschaftsmalerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“, in: Jürgen Schläder und Regina Wohlfarth (Hrsg.), *AngstBilderSchauLust. Katastrophenerfahrungen in Kunst, Musik und Theater*, Leipzig 2007, S. 125–146.
- 8 „The great becomes gigantic, the wonderful swells into the sublime.“ Zit. n. William Feaver, *The Art of John Martin*, Oxford 1975, S. 16.
- 9 Vgl. ebd., S. 94.
- 10 Zit. n. *Edvard Munch*, hrsg. von Rudy Chiappini, Ausst.-Kat. Museo d'Arte Moderna della Città di Lugano, Genf u. a. 1998, S. 227.
- 11 Zit. n. *Max Klinger (1857–1920): Ein Handschuh*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1992, S. 41.
- 12 Odilon Redon, *Selbstgespräch: Tagebücher und Aufzeichnungen 1867–1915*, hrsg. und übertragen von Marianne Türoff, München 1972, S. 25.
- 13 Vgl. *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, hrsg. von Diana Donald, Ausst.-Kat. Yale Center for British Art, New Haven; Fitzwilliam Museum Cambridge, New Haven 2009.
- 14 Vgl. *Odilon Redon. Prince of Dreams, 1840–1916*, Ausst.-Kat. The Art Institute of Chicago u. a. 1994, S. 158.
- 15 Zit. n. Stephen Eisenman, *The Temptation of Saint Redon: Biography, Ideology, and Style in the „Noirs“ of Odilon Redon*, Chicago 1992, S. 102.
- 16 Vgl. *Alfred Kubin. 1877–1959*, hrsg. von Annegret Hoberg, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Hamburger Kunsthalle, München 1990.