
Kunstgeschichte

**Der Schrei.
Kunst- und Kulturgeschichte eines Schlüsselmotivs
in der deutschen Malerei und Grafik des
20. Jahrhunderts**

**Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
Westfälischen Wilhelms-Universität
zu
Münster (Westf.)**

**vorgelegt von
Andreas F. Beitin
aus
Uetersen
2004**

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Oktober 2004

Dekan: Prof. Dr. Tomas Tomasek

Referent: Prof. Dr. Jürg Meyer zur Capellen

Korreferent: Prof. Dr. Gabriele Oberreuter
Georg-Grosser-Str. 20
D-50321 Brühl

Vorwort

Während der Abfassung meiner Magisterarbeit *Studien zu den Kreuzigungen von Francis Bacon* im Jahr 2001 wurde mir bewusst, dass der Schrei – bei Bacon ein zentrales Motiv – im Laufe des letzten Jahrhunderts eine motivgeschichtliche Entwicklung genommen hat, die dazu beitrug, den menschlichen Schrei – bis dahin Zeichen allgemeinen Schmerzes und Entsetzens – in der bildenden Kunst der Moderne zum elementaren Motiv eines vielschichtigen, individuellen Ausdrucks werden zu lassen. Das Interesse an diesem Paradigmenwechsel und der daraus resultierenden Entwicklung des Motivs des Schreis stand am Anfang dieser Untersuchung.

An dieser Stelle möchte ich zunächst Herrn Prof. Dr. Jürg Meyer zur Capellen für die Betreuung meiner Dissertation danken, ebenso der Koreferentin Frau Prof. Dr. Gabriele Oberreuter, die mit einer Vielzahl an inspirierenden und Impuls gebenden Gesprächen zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen hat.

Zahlreiche Künstler haben mit großer Offenheit und Interesse auf meine persönlich oder schriftlich gestellten Fragen zum Motiv des Schreis in ihren Werken reagiert und haben ausführlich zum Thema Stellung bezogen. Ihnen sei dafür ganz herzlich gedankt.

Ganz besonders möchte ich mich bei meinen Freunden bedanken, die mir in den letzten Jahren mit gutem Rat, wertvollen Ideen, kritischen Gesprächen und nicht zuletzt mit ihrer Korrekturarbeit den Rücken gestärkt haben. An dieser Stelle möchte ich mich deshalb ausdrücklich bei PD Dr. Matthias Schnettger, Dr. Oliver Kastrup, Dirk-Christian Kuhlmann, Christian Watty, Manon Heß, Raphael Beuing, Wera Stienemeyer und Uta Ruhkamp bedanken. Ebenso bei Frau Dipl.-Bibl. Gesina Kronenburg und ihrem Team von der Kunst- und Museums-Bibliothek Köln für die freundliche Unterstützung.

Meinen Eltern, Peter und Monika Beitin, ist die Dissertation mit großem Dank gewidmet. Ohne ihre Unterstützung wären diese Arbeit und meine Promotion nicht möglich gewesen.

Andreas F. Beitin

Düsseldorf, im Juni 2004

Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	3
A	<u>Einleitung</u>	6
	I Forschungsstand.....	12
	II Historischer Überblick.....	15
	II.1 Kunsttheorie.....	15
	II.2 Kunstpraxis.....	36
B	<u>Hauptteil</u>	
	Vorbemerkung.....	54
	I Der Schrei im Selbstbildnis	55
	I.1 Das schreiende Selbstbildnis als Ausdruck individueller Befindlichkeiten.....	59
	I.2 Der Schrei im Selbstbildnis im Kontext des Ersten Weltkrieges.....	82
	I.3 Rufer, Mahner, Ankläger – der eigene Schrei im Kontext von Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg.....	92
	I.4 Der Schrei im Selbstbildnis als Gesellschaftskritik....	101
	I.5 Künstler in der Opferrolle – das schreiende Selbstbildnis in einer Gruppe.....	108
	II Der Schrei im sozialen System	122
	II.1 Der Schrei und die soziale Frage.....	122
	II.2 Schrei-Darstellungen im Kontext des Ersten Weltkrieges.....	129
	II.3 Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg – der Schrei als Mahnung, Anklage und Bewältigung.....	138
	II.3.1 Das Motiv des Schreis in der antifaschistischen Kunst.....	139
	II.3.2 Der Schrei während des Zweiten Weltkrieges..	149
	II.3.3 Schrei-Darstellungen als unmittelbare Reaktion und Vergangenheitsbewältigung.....	156
	II.4 Der Schrei als Reaktion auf politische Gewalt und aktuelle Zeitgeschehen.....	173
	II.5 Der Schrei im Kampf der Geschlechter und innerhalb von Darstellungen sozialer Gewalt.....	178

II.6	Schrei-Darstellungen als Gesellschaftskritik.....	189
II.7	Der Schrei als Ausdruck individueller Ängste und als Reaktion auf divergente Faktoren.....	198
II.7.1	Überwiegend endogen bedingte Ursachen für Schrei-Darstellungen.....	198
II.7.2	Überwiegend exogen dominierte Ursachen für Schrei-Darstellungen.....	206
II.7.3	Der Schrei unter dem Primat des Malerischen.	210
III	Der Schrei im Kontext von Religion und Glaube...	219
IV	Der Schrei in der Fiktion – Mythologie, Phantasie und Surrealismus.....	233
IV.1	Fiktionale und überwiegend endogen motivierte Schrei-Darstellungen.....	234
IV.2	Fiktionale und überwiegend exogen motivierte Schrei-Darstellungen.....	257
V	Schrei und Sexualität.....	277
C	<u>Ausblick auf Schrei-Darstellungen des 20. Jahrhunderts außerhalb der deutschen Malerei und Grafik.....</u>	284
D	<u>Was bleibt vom Schrei? – Eine zusammenfassende Reflexion.....</u>	310
E	<u>Exkurse</u>	
	Angst und Furcht.....	315
	Kunst in der DDR.....	317
	<u>Literaturverzeichnis.....</u>	325
	<u>Abbildungsverzeichnis, Bildrechte.....</u>	352
	<u>Abbildungen</u>	

A Einleitung

„Jede Sprache, jede Kultur, jede Kunst hat einen Schrei zum Ursprung.“¹

„Das Erbe des Expressionismus ist noch nicht zu Ende, denn es wurde noch gar nicht damit angefangen“, konstatierte Ernst Bloch 1938 im Hinblick auf das Ende, das der Expressionismus durch die nationalsozialistische Kunstpolitik genommen hatte.² Nicht zuletzt der Neoexpressionismus und die Neuen Wilden im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts haben ihm Recht gegeben. Fasst man den stilistischen Begriff des Expressionismus zeitlich weiter und bezieht einen seiner wichtigsten Vorläufer – Edvard Munch – mit ein, so wird deutlich, dass in der bildenden Kunst wohl kein figuratives Motiv so eng mit dem Expressiven verbunden ist wie das des Schreis. Folgt man verschiedenen Kunstwissenschaftlern, die in Munchs Gemälde *Schrei* das „Schlüsselbild unserer Epoche“³, ein „Symbol geradezu des modernen Menschen“⁴ oder mit diesem Bild den „Anbruch des expressionistischen Jahrhunderts“⁵ signalisiert sehen, so erscheint es legitim, das Titelmotiv von Munchs Bild – den Schrei – als ein Schlüsselmotiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts zu bezeichnen.⁶ Zu der zum Ende des 20. Jahrhunderts hin zunehmenden Fokussierung auf das Individuum sowie seiner Introspektion und damit auch auf den Ausdruck von Gefühlen, wuchs gleichzeitig in evokativem Maß das Interesse an dieser Ausdrucks- und Kommunikationsform, was durch diverse Ausstellungen und Publikationen belegt wird. Das Bindeglied dieser Ausstellungen und Veröffentlichungen ist der expressiv-künstlerische Selbstaussdruck, der seine extreme Ausformung im Schrei findet.

Der Schrei als Motiv ist in der Kunst nicht neu: Bereits in der Antike wurden Schreie, beziehungsweise schreiende Personen, in der Literatur, in szenischen Aufführungen und auch in der bildenden Kunst dargestellt. Gerade aber innerhalb der zuletzt genannten Kunstgattung wurde aus Gründen der ästhetischen Konventionen der antiken Gesellschaft und der Permanenz der Artefakte weitgehend auf solche expressiven Darstellungsmodi verzichtet.

Ein aus Schmerz, Angst oder Verzweiflung schreiender Mensch handelt nicht beherrscht und kognitiv, sondern irrational und triebhaft-emotional, fast dem Tier gleich, was als Kriterium für die Unwürdigkeit dieser Äußerungsform angesehen wurde. Der wohl wichtigste Beweggrund für die Vermeidung der Darstellung von Schreienden in der bildenden Kunst der Antike war jedoch der

¹ Michel Seuphor: Gestaltung und Ausbruch in der modernen Kunst. Freiburg 1967: 261.

² Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit [1938]. Gesamtausgabe. Bd. 4. Frankfurt/M. 1962: 275.

³ Josef Quadflieg: Der Schrei. Ein Bild von Edvard Munch als Schlüsselbild unserer Epoche. In: Katechetische Blätter 116, 12 (1991): 871.

⁴ Arne Eggum: Edvard Munch. Gemälde, Zeichnungen und Studien. Stuttgart 1986: 10.

⁵ Hilde Zaloscer: Der Schrei – Signum einer Epoche. Das expressionistische Jahrhundert. Bildende Kunst, Lyrik und Prosa. Theater. Wien 1985: 27.

⁶ Auch Hilde Zaloscer sieht „anhand des Schlüsselwortes, des Signalwortes ‚Schrei‘ die Einheit der Kunst- und Kulturperiode, die sich durch das ganze Jahrhundert zieht, bewiesen“ und stellt weiterhin fest: „Das Symbol der Phase, in der wir uns befinden, ist der Schrei“ (Zaloscer 1985: 11, 147).

ästhetische. Denn die durch einen Schrei bedingte Verzerrung des menschlichen Gesichts, welche die Proportionen aus dem Gleichgewicht bringt, wurde als hässlich empfunden. Somit stand ein Schrei aus ethischen wie ästhetischen Gründen diametral zum klassischen Schönheitsideal, das auf der Wahrung der Proportionen basierte. Während das Schöne als gut, in seiner vollendeten Form als göttlich galt, wurde das Hässliche immer mit dem Bösen und Schlechten in Verbindung gebracht.

Auch im Mittelalter und in der frühen Neuzeit wurden schreiende Menschen in der bildenden Kunst gezeigt. Aber diese Darstellungen beschränken sich auf wenige Sujets: Jüngstes Gericht, Bethlehemischer Kindermord, Kreuzigungs- und Martyriumsszenen; vereinzelt sind sie in mythologischen und historischen Themen zu finden. Unter motivgeschichtlichen Aspekten überwiegen christliche Thematiken. Die verbindende Grundformulierung für die Darstellungen von Schreien leitet sich aus drei Hauptaspekten ab: Erstens sind die dargestellten Schreie nie endogen, sondern immer extrinsisch, durch den situativen Anlass motiviert, wie beispielsweise das göttliche Strafgericht, die kindermordende Soldateska oder Folterknechte. Bis auf wenige Ausnahmen galt es auch hier das Schönheitsideal zu wahren, um der sympathischen Partizipation am Darstellungsinhalt durch eine Entregelung der Form, vor allem innerhalb religiöser Bilder, nicht hinderlich zu sein. Zweitens sind die schreienden Individuen fast ausschließlich im Hintergrund zu sehen; nie ist der Schrei als solcher ein im Vordergrund stehendes Bildthema. Drittens stellte weder im Mittelalter noch in der frühen Neuzeit ein Künstler seine individuelle Befindlichkeit mit einem Schrei innerhalb eines Bildes dar.

Am Ende des 19. Jahrhunderts änderte sich dieses radikal. Unter den Aspekten von Ikonografie und Ikonologie war die Darstellung eines Schreis oder eines schreienden Individuums als Ausdruck einer persönlichen Befindlichkeit erstmals möglich: einerseits durch die nach der Aufklärung zunehmende Individualisierung des Menschen, andererseits durch die damit einhergehende philosophische und kunsttheoretische Entwicklung im 19. Jahrhundert. Diese ebnete den Weg in die Moderne und stellte die Darstellung des Schönen in der Kunst zunehmend in Frage, was sich in den Kunstwerken durch die Abbildung der Realität des ‚wirklichen‘ Lebens widerspiegelte. Bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wollte Jean-François Millet, als einer der Wegbereiter des Realismus, nicht nur die soziale Wirklichkeit mit seinen Bildern kritisieren, sondern der Salonmalerei „le cri de la terre“⁷ entgegenhalten.

Im Gegensatz zur bildenden Kunst sind Literatur und Drama Kunstformen, in denen sich die Handlung über einen mehr oder weniger langen Zeitraum während des Lesens oder der Vorstellung entwickelt. Die Handlung kann dabei zeitechte oder gerafft dargestellt werden. Hierbei kommen Schreie – wenn überhaupt – nur punktuell vor und haben eine beschränkte Dauer. In der bildenden Kunst verhält es sich anders: Die gesamte Handlung wird durch die Statik des Mediums bedingt, einer Momentaufnahme gleich, simultan dargestellt; Gemälde erweisen sich somit als „organisierte Gesichtsfelder“⁸. Auch die zeitgleiche Darstellung mehrerer Handlungen ist möglich. Dies setzt voraus, dass der Künstler zu Beginn des Schaffensprozesses entscheiden muss, welchen Au-

⁷ Jean-François Millet [1863] zitiert in: Kat. Paris, London 1975/76: 139.

⁸ Hans Kreidler / Shulamith Kreidler: Psychologie der Kunst. Stuttgart u.a. 1980: 45.

genblick des Geschehens er darstellen will und welche Bildkonfiguration seiner Intention am nächsten kommt.

Somit ist die Darstellung eines Schreis beziehungsweise eines schreienden Individuums und des damit zusammenhängenden inhaltlichen Komplexes in der bildenden Kunst wesentlich bedeutsamer als in Literatur und Drama. Diese Form des extremen menschlichen Ausdrucks wird bewusst vom Künstler bestimmt und in den Vordergrund gesetzt: Ist der Schrei als Thema vom Künstler gewählt, so dominiert er das Kunstwerk.

Künstlerisches Schaffen war von jeher mit Macht- und Repräsentationszwecken verbunden, oder diente der Mythologie beziehungsweise der Religion. In der Neuzeit kam ein neuer, entscheidender endogener Grund für die produktive Tätigkeit eines Künstlers hinzu, der zum Hauptmotiv eines Kunstwerkes avancieren konnte: der Ausdruck eigener Gefühle. Zum Teil waren es positive Emotionen, die in der bildenden Kunst dargestellt wurden. Neben der Liebe zu einem Menschen betrafen sie auch die zur Natur. Aber auch negativen Gefühlen wurde in der bildenden Kunst Ausdruck verliehen: So wurde das Gefühl der Angst indirekt seit den Vanitas-Stilleben des 16. Jahrhunderts symbolisch dargestellt, in denen sich die Ängste vor der Vergänglichkeit allen Lebens und der individuellen Zukunft subtil äußerten.

Vergleichbar mit dem auf breiter gesellschaftlicher Ebene vorhandenen apokalyptischen Angstgefühl zu Zeiten des 16. und 17. Jahrhunderts, unter anderem bedingt durch die Wirren des 30-jährigen Krieges, kam es am Ende des 19. Jahrhunderts erneut zur Ausprägung dieses Phänomens. In den Dekaden um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert war die Gesellschaft radikalen Veränderungen ausgesetzt: Industrialisierung, Säkularisierung, Weltkrieg und Revolution sind einige Stichworte, die die Begründung für das kollektive Angstgefühl verdeutlichen. So ist die Angst, als eine der tiefsten Emotionen des Menschen, eng mit dem Motiv des Schreis verbunden: „Weltuntergangsstimmung war immer wieder ein Katalysator für den expressionistischen Aufschrei.“⁹ Auf Edvard Munchs Bild *Schrei*, das in mehreren Variationen ab 1891 entstanden ist und das für das 20. Jahrhundert geradezu „Signalcharakter“¹⁰ hatte, folgten viele weitere Bilder mit diesem Titel oder mit diesem Motiv, so dass am Ende des 20. Jahrhunderts von Volker Adolphs resümiert werden konnte: „Die zum Schrei verzerrte Physiognomie ist eine konstante Ausdrucksformel, ein künstlerischer Topos, der aber so vielfältig zu füllen ist wie es die Lebendigkeit menschlichen Mienenspiels erlaubt.“¹¹

Als Resultat der Zeit der Angst formierte sich in der Kunst der Expressionismus. Geradezu berühmt geworden ist Hermann Bahrs Charakterisierung dieser Epoche aus dem Jahr 1914:

„Niemals war eine Zeit von solchem Entsetzen geschüttelt, von solchem Todesgrauen. Niemals war die Welt so grabesstumm. Niemals war der Mensch so klein. Niemals war ihm so bang. Niemals war Freude so fern und Freiheit so tot. Da schreit die Not jetzt auf: der Mensch schreit nach seiner Seele, die ganze Zeit wird ein einziger Notschrei. Auch die Kunst schreit mit, in die tiefe Finsternis hinein, sie schreit um Hilfe, sie schreit nach dem Geist: das ist der Expressionismus.“¹²

⁹ Markus Brüderlin: *Zeitloser Zeitgeist. Das Expressive im Blickfeld des Neoexpressionismus*. In: *Expressiv!* (Ausstellungskatalog). Basel 2003: 181.

¹⁰ Zaloscer 1985: 27.

¹¹ Volker Adolphs: *Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. (Diss.) Köln 1993: 127.

¹² Hermann Bahr: *Expressionismus* [1914]. München 1920: 111.

Der Schrei wird am Anfang des 20. Jahrhunderts zum Symbol der Existenz bedrohenden Situation des Menschen schlechthin. Religiöse wie säkulare Weltordnungen geraten ins Wanken, werden zunehmend kritisch hinterfragt, lösen sich auf oder werden beseitigt. Massenverelendung, Vereinsamung und fundamentale Wertewandel führen zu einem Subjektivismus, der im Bereich der bildenden Kunst eine egozentrische Beschäftigung auf Seiten der Schaffenden verstärkt.

Wenn der Forschungsbereich dieser Studie zum Motiv des Schreis aus formalen Gründen im Hauptteil auf die deutsche Malerei und Grafik begrenzt wird, so impliziert dies zwei Einschränkungen und eine Erweiterung. Die Einschränkung in geografischer Hinsicht erscheint sinnvoll, da ansonsten der reichlich bemessene Forschungsumfang überschritten würde, zumal inhaltlich gesehen kaum andere Erkenntnisse zu erwarten wären. Die thematisch kategorisierten Aussagen und Ergebnisse würden, berücksichtigte man auch englische, französische oder italienische Künstler, vermutlich identisch sein, die größere Anzahl der Werke steigerte jedoch nicht die Prägnanz der Aussage. Die Begrenzung auf die Medien der Malerei und Grafik erfolgt im Wesentlichen aus demselben Grund, obwohl im plastischen Schaffen nur verhältnismäßig wenige Schreidarstellungen im deutschsprachigen Raum zu finden sind. Hierbei ist besonders die Grafik von Interesse, da, im Gegensatz zu Gemälden, Künstler in Zeichnungen und Grafiken ihre Eindrücke und Empfindungen oft spontan verarbeiten. Wenn im Untertitel der Forschungsbereich auf die deutsche Malerei und Grafik begrenzt wird, impliziert dies indirekt aber auch eine Erweiterung, da mit dem Begriff ‚deutsch‘ nicht die strikte Festlegung auf nationale Zugehörigkeiten der jeweiligen Künstler gemeint ist. Vielmehr zielt die Untersuchung auf den deutschsprachigen Kulturraum, so dass auch Künstler aus Österreich und der Schweiz berücksichtigt werden.

Die Ausführung der Studie zum Schrei in der deutschen Malerei und Grafik des 20. Jahrhunderts ist wie folgt angelegt: Im ersten Teil (A) wird nach einer einleitenden Literaturübersicht zum Forschungsstand zunächst ein historischer Überblick über die kunsttheoretischen Auseinandersetzungen zum weiteren Themenkomplex des Schreis präsentiert. Relevante Positionen kunsttheoretischer und philosophischer Werke werden hierzu vorgestellt. Darüber hinaus wird anhand ausgesuchter Beispiele die Entwicklung des Motivs des Schreis in der Kunstgeschichte punktuell beleuchtet. Die geografischen und zeitlichen Begrenzungen, die für den Hauptteil der Studie festgelegt worden sind, werden in dem historischen Überblick ignoriert. Somit können Werke europäischer Künstler, Kunsttheoretiker und Philosophen berücksichtigt werden. Hierdurch wird der gegenseitigen Beeinflussung und dem Austausch von Ideen in der europäischen Kulturgeschichte Rechnung getragen. Nachdem im Hauptteil (B) der Studie das Motiv des Schreis in der deutschen Malerei und Grafik des 20. Jahrhunderts untersucht wurde, werden im dritten Teil (C) Beispiele aus der europäischen Kunstgeschichte des letzten Jahrhunderts vergleichend herangezogen.

Betrachtet man das Phänomen des menschlichen Schreis losgelöst von der bildenden Kunst und wertet unter quantitativen Gesichtspunkten das Vorkommen des Stichwortes ‚-schrei-‘ in einer Literaturdatenbank aus, so ergibt sich

eine aufschlussreiche Verteilung.¹³ Lässt man wertfreie, beziehungsweise nicht direkt subjektgebundene Titel (z.B. Schrei in die Welt, im Wind, im Hafen) und solche beiseite, die sich im weiteren Sinn unter zoologischen Aspekten mit der Ausdrucksform des Schreis befassen (z.B. Schrei der Eulen, Raben, Möwen), so ergibt sich folgende quantitative Verteilung: Bei fünfzehn Titeln ist der Schrei mit einer negativ empfundenen Situation konnotiert (z.B. Schrei aus tiefer Not, in der Nacht, aus dem Abgrund, aus der Hölle), bei dreizehn Titeln ist er mit der Forderung nach etwas Positivem verbunden (z.B. Schrei nach Leben, Liebe, Gerechtigkeit, Frieden, Glück), impliziert also durch die Absenz der positiven Eigenschaft ebenfalls eine augenblicklich negativ erlebte Situation. Bei zwölf Titeln kommt der Schrei erstaunlicherweise in einer negierten oder in einer seines kommunizierenden Charakters entbehrenden beziehungsweise unbeantworteten Form vor (z.B. der stumme, stille, unterdrückte, lautlose, unerhörte Schrei). Bei lediglich zwei Titeln ist der Schrei positiv konnotiert: *Schrei der Liebe* und *Schrei der Leidenschaft*.¹⁴

Untersucht man das Wort ‚Schrei‘ unter etymologischen Aspekten, so wurde das Substantiv beziehungsweise das Verb sprachgeschichtlich in nur wenigen Fällen positiv konnotiert. So war in der mittelhochdeutschen Lyrik der Schrei gelegentlich mit angenehmen Erfahrungen oder Eindrücken verbunden (z.B. „nu koment uns die vogele mit ir süezen schreie“¹⁵). Der etymologische Ursprung des Verbs scheint im Nordischen eine positive Bedeutung gehabt zu haben. Laut Grimms *Deutsches Wörterbuch* liegt die dem Verb ‚schreien‘ zugrunde liegende Wurzel im altnordischen „skrikja“, was „kichern“ bedeute, und auch das dänische „skrikke“ bezeichnet unziemliches lautes lachen.“¹⁶ Für das 19. Jahrhundert wird der Schrei in dem Nachschlagewerk im humanen Bereich allerdings überwiegend in der Nähe negativer Empfindungen angesiedelt:

„von menschen, einen einzelnen, heftig, laut, schrill hervorgestroszenen laut bezeichnend; als zeichen heftigen schmerzes, des schreckens, der angst der überraschung, plötzlicher freude, übermütiger lust, der wilden erregung u. ä., dann auch zur ankündigung, als verabredeter oder herkömmlicher ruf: einen schrei lassen“.¹⁷

Auch eine jüngere Wortanalyse zeigt, dass der Schrei im kontemporären deutschen Sprachgebrauch überwiegend mit negativen Bedeutungen belegt ist¹⁸: Die Auswertung ergab, dass das Wort bzw. der Wortteil ‚-schrei-‘ in der deutschen Sprache in 48 Wörtern vorkommt, wovon fünfzehn eindeutig negativ konnotierbar sind und nur drei positiv. Die übrigen Wörter, wie beispielsweise

¹³ Es wurden vom Autor 251 Literaturtitel ausgewertet, die im Januar 2004 von der Digitalen Bibliothek NRW zum Titelstichwort ‚-schrei-‘ angegeben wurden.

¹⁴ Bei der quantitativen Verteilung der Bildtitel aus dem Untersuchungsbereich, die das Wort ‚-schrei-‘ enthalten, ergab sich ein vollkommen anderes Bild. Von 29 konkret mit ‚Schrei‘ betitelten Bildern sind 26 Titel neutral formuliert, zwei negativ, ein Titel in einer den Schrei negierenden Form und kein Bildtitel impliziert eine positive Konnotation. Bei der vorbereitenden Recherche zu dieser Studie konnte lediglich bei Ernst Barlachs früher Gipsstatue *Freudenschrei* (1894; nicht erhalten) eine positive Bedeutung des Schreis festgestellt werden (s.: Abschnitt C, S. 286 f).

¹⁵ Neidhart [von Reuenthal] zitiert in: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (bearbeitet von Moriz Heyne) Bd. 9. Leipzig 1899: 1686.

¹⁶ Grimm / Heyne 1899: 1709.

¹⁷ Grimm / Heyne 1899: 1686-1687.

¹⁸ Günther Kandler / Stefan Winter: *Wortanalytisches Wörterbuch. Deutscher Wortschatz nach Sinn-Elementen in 10 Bänden.* Bd. 8. München 1994: 3693-3694.

‚Marktschrei‘, können als neutral gewertet werden. Wie weit diese sprachgeschichtliche Auswertung Parallelen oder Unterschiede zur Malerei und Grafik aufzeigt, wird im Hauptteil zu untersuchen sein.

Der Schrei ist die emotional intensivste Ausdrucksform des Menschen. Während des Aktes des Schreiens wird der Verstand zurückgedrängt, ungefilterte Gefühle brechen sich die Bahn, die einen direkten Blick auf die Psyche des Individuums ermöglichen. Zwischen dem empfundenen Gefühl des Schreienmüssens und der bildlichen Darstellung liegt noch der teils rationale, kompositorische Schaffensprozess des Malens oder Zeichnens. Neben der künstlerischen Ausbildung und dem Ausdrucksvermögen eines Stils besteht eine enge Verbindung zwischen der psychischen Disposition eines (kunstschaffenden) Menschen und dem eigenen Empfinden sowie dem der Umwelt. Die Synthese bildet der hieraus resultierende Schaffensprozess. Einem kunstanalytischen Ansatz folgend, ist mit dem Künstler, Psychotherapeuten und Kunstanalytiker Klaus Evertz festzustellen:

„Es wird sich zeigen, daß Freuds Annahme, künstlerische Produktion entstehe nicht nur aus je zeitgenössisch bedingten, formalästhetischen Überlegungen, philosophischen und religiösen Ideen und frei floatierender Wahrnehmung und Phantasie, sondern auch und besonders durch Kindheitserinnerungen glückhafter und traumatischer Art, die unbewußt im Kunstwerk eine ästhetische Bearbeitung erfahren, wieder eine Aktualität erhalten kann, ja erhalten muß, wenn die Kunstwissenschaften nicht weiterhin durch Ausblendung psychologischen Wissens in ihrer Entwicklung stagnieren möchten.“¹⁹

Im Rahmen einer interdisziplinären Kunstanalyse stellt Evertz weiterhin fest, dass der Kunstrezipient anhand einer „ästhetischen Basisformel“, die er aufgrund einer kontinuierlichen Beschäftigung mit Kunst erworben habe, in der Lage sei, auch ihm unbekannt Kunstwerke als einer Epoche, einem Stil, einem Künstler zugehörig einzuschätzen.

„Diese ästhetische Basisformel könnte man auch als eine zentrale Lebensempfindungssymbolik bezeichnen. Sie spiegelt sich im Gebrauch aller vom Künstler benutzten ästhetischen Materialien, in der Auswahl der Motive, in der Entwicklung seiner Untersuchungen, seines Stils. Das Leben wird gewissermaßen auf eine ästhetische Formel gebracht. Diese kann so zwingend die jeweils zeitgenössischen ästhetischen Standards bestätigen und auch erweiternd übertreffen, daß die Gesellschaft sich darin in ihrem Entwicklungsimpetus gespiegelt erkennt.“²⁰

Extrapoliert man die Kategorie der „ästhetischen Basisformel“ innerhalb dieser Studie auf das Kunstschaffen des 20. Jahrhunderts und setzt sie synonym zum Schlüsselmotiv des Schreis, so ist sie bei manchem Künstler tatsächlich als „zentrale Lebensempfindungssymbolik“ zu werten. Durch die nachfolgend besondere Berücksichtigung des biografischen Hintergrundes der jeweiligen Künstler wird diesem Ansatz Rechnung getragen und die Relevanz des Schreis als ein Schlüsselmotiv des 20. Jahrhundert belegt.

¹⁹ Klaus Evertz: Einleitung. In: Klaus Evertz / Ludwig Janus (Hg.): Kunstanalyse. Ästhetische Erfahrung und frühe Lebenszeit. Heidelberg 2002: 5.

²⁰ Klaus Evertz: Kunstanalyse. Überlegungen zu einer entwicklungspsychologisch und psychoanalytisch begründeten Rezeptionsebene in der Kunstwissenschaft. In: Evertz / Janus 2002: 47.

Seit dem ausgehenden Mittelalter und der frühen Neuzeit besteht ein reges Interesse an der Erforschung des menschlichen Ausdrucks und am Zusammenhang von Physiognomie und Psyche. Nicht nur auf Seiten der Künste, sondern auch in der Wissenschaft gibt es dafür zahlreiche Belege.²¹ In der relevanten Schnittmenge der Sphären von Physiognomie und Psyche ermöglicht der Schrei als evidenter Ausdruck einer extremen psychischen Verfassung, der als die intensivste menschliche Kommunikationsform das Gesichtsfeld radikal verändert, zugleich eine Seelenschau. Obwohl seit Munchs symptomatischem Bild *Schrei* eine Vielzahl von Schrei-Darstellungen als Ausdruck einer individuellen Befindlichkeit in der bildenden Kunst geschaffen wurden, existiert zum Phänomen des Schreis in der bildenden Kunst keine Literatur, die sich monografisch mit diesem Thema befasst. Dass ein grundsätzliches und andauerndes Interesse an dem Motiv des Schreis besteht, belegt nicht zuletzt die aktuelle Publikation von Andreas Anglet, die sich mit dem Schrei als Affektdarstellung in der deutsch- und französischsprachigen Literatur im 18. und 19. Jahrhundert befasst.²² Anglet berücksichtigt dabei in dem vierzehnteiligen Unterkapitel *Ausblick auf die Bedeutung des Schreis für die Neuorientierung in den bildenden Künsten: Rodin, Bourdelle, Munch* zwar auch die bildende Kunst, allerdings deutet der Titel des Kapitels auf seine inhaltlichen und zeitlichen Grenzen.

Zwei ältere deutschsprachige Publikationen behandeln den Schrei in der Kunst allgemein, wobei auch innerhalb dieser beiden Arbeiten der bildenden Kunst nur ein geringer Anteil zukommt. Hilde Zaloscer hat 1985 ihre fachübergreifende Untersuchung *Der Schrei – Signum einer Epoche. Das expressionistische Jahrhundert. Bildende Kunst, Lyrik und Prosa. Theater* veröffentlicht, in der sie einen historischen Überblick über Entwicklung, Voraussetzung und Rezeption des Expressionismus unter gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Aspekten bereitet.²³ Zaloscer analysiert im ersten Abschnitt die Gesellschaft des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts anhand des Phänomens des Expressionismus mittels Beispielen aus Philosophie, Drama, Lyrik und nicht zuletzt der bildenden Kunst. Resümierend stellt sie fest, dass der Expressionismus 1937 ein nur vorläufiges, „nichtorganisches Ende“ in

²¹ Hier seien als Beispiel folgende Werke erwähnt: Giovanni Battista della Porta: *De humana physiognomia* [1586] Neapel 1986. Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente*. Leipzig 1775/78. Charles Darwin: *Der Ausdruck der Gefühle bei Mensch und Tier* [1872] (Hg.: Ulrich Beer). Düsseldorf 1964. Heinrich Rudolph: *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen des Menschen*. Dargestellt und erklärt auf Grund der Urformen und der Gesetze des Ausdrucks und der Erregungen. Dresden 1903. Norbert Borrmann: *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*. Köln 1994. Im Bereich der bildenden Künste ist an dieser Stelle das „nahezu wissenschaftlich systematische Interesse“ (Charles Gerhard Rump: *Kunstpsychologie, Kunst und Psychoanalyse, Kunstwissenschaft*. Hildesheim, New York 1981: 25) Franz Xaver Messerschmidts (1736-1783) an der menschlichen Physiognomie zu nennen, der mit insgesamt 69 hinterlassenen Büsten verschiedene Typen extremer Gesichtsverzerrungen geschaffen hat, womit er sich in einen „bedeutenden Gegensatz zur idealistischen Ästhetik seiner Zeit gestellt“ hat (Wilfried Skreiner: *Franz Xaver Messerschmidt – Charakterköpfe*. Einige Gedanken zu ihrer Interpretationsmöglichkeit. In: *Körpersprache / Bodylanguage* (Ausstellungskatalog). Hamburg 1975: nicht paginiert).

²² Andreas Anglet: *Der Schrei. Affektdarstellung, ästhetisches Experiment und Zeichenbewegung in der deutschsprachigen und in der französischsprachigen Literatur und Musik von 1740 bis 1900 – unter Berücksichtigung der bildenden Künste*. Heidelberg 2003.

²³ Zaloscer 1985.

Deutschland gefunden habe, und dass er nach dem Zweiten Weltkrieg erneut zur Ausprägung gekommen sei. Anhand umfangreichen Detailwissens werden wiederholt Beispiele aus Philosophie, Drama und Lyrik für die Untermauerung ihrer Thesen herangezogen. Den Abschluss der Untersuchung bildet die Betrachtung des Untersuchungsgegenstandes in der bildenden Kunst. Auf gut achtzehn Textseiten werden insgesamt neunundzwanzig Werke kursorisch behandelt, wobei es unklar bleibt, anhand welcher Kriterien – abgesehen vom Hauptthema des Schreis – die Bilder beziehungsweise Skulpturen, ausgewählt wurden. Typologisierungen, beziehungsweise differenzierende Kategorisierungen fehlen. Den quantitativ größten Anteil nehmen die Bilder Francis Bacons ein, die mit sieben Gemälden fast ein Viertel des gesamten Untersuchungsgebietes ausmachen. Trotz der eminenten Bedeutung des Motivs des Schreis im Œuvre Bacons, scheint diese sehr ausgeprägte Gewichtung innerhalb eines kunsthistorischen Überblicks fragwürdig. In Anbetracht dieses großen Umfangs überrascht es zudem, dass Zaloscer nicht nur falsche Angaben zur Biografie Bacons macht, sondern auch fast alle Gemälde mit unrichtigen Titeln versieht. Angaben zur Technik, Größe und Aufbewahrungsort fehlen bei allen Werken. Der Überblick mit Schrei-Darstellungen in der nicht nur europäischen bildenden Kunst bleibt dem geringen Umfang entsprechend oberflächlich. Dennoch zieht Zaloscer resümierend die Schlussfolgerung, dass anhand der Beispiele aus den relevanten Bereichen ihre Ausgangshypothese bestätigt werden könne: Der Expressionismus begrenze sich nicht nur auf die kurze Zeitspanne zwischen den beiden Weltkriegen, sondern es lasse sich anhand des Phänomens des Schreis verdeutlichen, dass der Expressionismus bis in die Gegenwart, das heißt bis 1985, in der Kunst existent sei, was durch die neoexpressionistische Malerei der 80er Jahre bestätigt werde.

Eine weitere Arbeit zum Thema ist die Dissertation *Der Schrei in der Literatur und auf dem Theater* von Ricarda Gilbert aus dem Jahr 1993.²⁴ Thematisch ist sie zwar der acht Jahre zuvor erschienenen Publikation von Zaloscer sehr ähnlich, inhaltlich aber anders aufgebaut. Der erste Teil der Dissertation beschäftigt sich mit dem Phänomen des Schreis als solchem und liefert zunächst die Unterteilung dieser menschlichen Ausdrucksform in den kreatürlichen und den existenziellen Schrei sowie schließlich in die Symbiose Schrei-Sprache. Gilbert umreißt bei der Entwicklung des menschlichen Stimmapparates die notwendigen anatomischen Voraussetzungen für diese Form der Kommunikation. Bevor sich die Autorin im zweiten Teil ihrer Studie dem Vorkommen des Schreis in der Literatur und im Theater widmet, behandelt sie im ersten Teil – auf knapp neun Seiten – das Phänomen des Schreis in der Malerei und Bildhauerkunst. Dem geringen Umfang dieses Kapitels entsprechend, werden nur die antike *Laokoon-Gruppe*, Edvard Munchs *Schrei* und Picassos *Guernica* untersucht. Im Kontext des ersten Artefaktes geht Gilbert kurz auf die Laokoon-Diskussion zwischen Lessing und Winkelmann ein und die seit der Antike bestehende Forderung nach Schönheit in der Kunst. Bei der Behandlung der beiden neuzeitlichen Kunstwerke verlässt sich Gilbert auf das wissenschaftliche Urteil anderer; Abbildungen fehlen ganz. Der sich mit dem eigentlichen Thema der Dissertation beschäftigende zweite Teil ist in verschiedene Kapitel unterteilt, in denen die unterschiedlichen Formen des Schreis differenziert und anhand von reichhaltigen Beispielen aus Dramen erläutert werden. Gilbert geht dabei in den einzelnen Kapiteln jeweils chronologisch vor und dekliniert die unterschiedli-

²⁴ Ricarda Gilbert: *Der Schrei in der Literatur und auf dem Theater*. (Diss.) Giessen 1993.

chen Schreiformen, die hier mehr oder weniger nur aus der Symbiose Schrei-Sprache bestehen, durch die verschiedenen Dramen durch. Den in lockerer Reihenfolge vorgestellten Dramen fehlt allerdings das Verbindende, das über die Intention zum jeweiligen Schrei hinausreichende Moment; es fehlt das konkrete Aufzeigen einer möglichen motivgeschichtlichen Entwicklung, einer Veränderung durch die Jahrzehnte, teils durch die Jahrhunderte.

Aus dem gleichen Jahr datiert die Dissertation von Volker Adolphs: *Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*.²⁵

Adolphs behandelt in dem Kapitel *Schreien, Lachen, Grimassen, Landschaften* auf zwölf Seiten das Thema des Schreis in der Malerei, versteht es aber anhand einiger Einzeluntersuchungen, wertvolle Beobachtungen zum Themenkomplex beizusteuern. Er sieht im Schrei eine „tradierte Ausdrucksformel“, die vom Künstler benutzt wird, um als „Topos der Gefühlsdarstellung“ verwandt zu werden.²⁶

Ein großer Teil der sonstigen Literatur zum Motiv des Schreis in der bildenden Kunst bezieht sich auf Edvard Munchs gleichnamiges Bild²⁷, zu dessen Rezeptionsgeschichte es 2001 die Ausstellung *Echoes of the Scream* in Ishøj und Oslo gegeben hat.²⁸ Die Ausstellung hatte es sich zur Aufgabe gemacht, aufzuzeigen, dass expressive Malerei nach dem Ende von Expressionismus und Futurismus auch nach dem Zweiten Weltkrieg in der bildenden Kunst ihren Platz hat und Parallelen zu Pop Art, Minimalismus und Konzeptkunst bestehen. In *Echoes of the Scream* wurden neben einigen Bildern von Munch, Francis Bacon, Asger Jorn und Gilbert & George auch einige Werke deutscher Künstler gezeigt, die zumeist in nur mittelbarem Bezug zu Munchs *Schrei* stehen.

Weiterhin ist in diesem Zusammenhang die Ausstellungen *Expressiv!*²⁹ zu nennen sowie die in Wien und Basel stattgefundenene *Francis Bacon und die Bildtradition*³⁰, die dem zentralen Motiv des Schreis im Werk Bacons einen eigenen Themenkreis eingeräumt hat. So ist der gemeinsame Nenner der genannten Ausstellungen in der ausdrucksstarken künstlerischen Mitteilung zu sehen, der seine extreme Ausformung im Schrei findet und dem in der Ausstellung *Expressiv!* ebenfalls ein ganzer Teil gewidmet wurde (*Schrei und Ausdruck*).

Aufgrund der skizzierten Forschungslage und dem durchgängigen Vorkommen des Motiv des Schreis scheint es gerechtfertigt, die Darstellungen dieses Extrems menschlichen Ausdrucks durch Künstler im 20. Jahrhundert näher zu untersuchen. Dem Forschungsdesiderat wird durch eine systematische Analyse des Themas nachgekommen, die es sich zur Aufgabe macht, alle relevanten Schrei-Darstellungen im benannten Bereich zu erfassen und diese einer kunsthistorischen Aufarbeitung zu unterziehen. Dabei wird der Schwerpunkt neben der Behandlung des eigentlichen Motivs auf einer ikonologisch-kunstanalytisch ausgerichteten Untersuchung der jeweiligen Kunstwerke liegen.

²⁵ Adolphs 1993.

²⁶ Adolphs 1993: 130.

²⁷ Reinhold Heller: Edvard Munch: The Scream. London 1973. Quadflieg 1991. Slavoj Žižek: Grimaces of the real, or when the phallus appears. In: *October* 58 (1991): 44-68. David D'Arcy: Hear the Scream. In: *Art & Antiques* 9 (1995): 80-87. Robert Thill: The scream giant inflatable. In: *Art criticism* 12 (1997): 18-24. Sigrid Flottum Kristoffersen: Jobs skrik: et bidrag til tolkningene av Edvard Munchs maleri. In: *Kunst og kultur* 83 (2000): 50-61.

²⁸ *Echoes of the Scream*. Ishøj, Oslo 2001.

²⁹ *Expressiv!* Basel 2003.

³⁰ *Francis Bacon und die Bildtradition*. Wien, Basel 2003/04.

II Historischer Überblick

Wie bereits einleitend angedeutet wurde, hat sich am Ende des 19. Jahrhunderts in der bildenden Kunst auf breiter Ebene ein Paradigmenwechsel hinsichtlich der inhaltlichen und formalen Darstellbarkeit expressiver Themen und Motive vollzogen, der wie alle kulturellen Phänomene nicht ohne einen historischen Kontext betrachtet werden sollte. Das Motiv des Schreis als solches, obwohl es aufs engste mit der individuellen Befindlichkeit und der Physiognomie des Menschen verbunden ist, hat in den geisteswissenschaftlichen Diskursen der Neuzeit eher eine untergeordnete Rolle gespielt. Dies lässt sich aus einer nicht empfundenen Notwendigkeit der Darstellung eines derart expressiven Motivs als Ausdruck einer Seelenstimmung erklären, da neben der ästhetischen Unvereinbarkeit das Bewusstsein für individuelle und somit künstlerische Befindlichkeiten und der sich daraus ergebenden Offenbarung eben dieser in der bildenden Kunst kaum ausgeprägt war. Auch hier ist im Vergleich allerdings der Unterschied zu den Kunstgattungen Literatur, Drama und Musik erkennbar, die hinsichtlich der Verwendung von Schreien eine Vorreiterrolle für die bildende Kunst gespielt haben.³¹

Aufgrund der umrissenen Sachlage erscheint es sinnvoll, im nachfolgenden historischen Überblick das Motiv des Schreis, das physiognomisch betrachtet eng mit dem Lachen zusammenhängt, innerhalb der theoretischen Auseinandersetzungen zu den diametralen Kategorien von Schönheit und Hässlichkeit zu untersuchen, da der Schrei durch seine verändernde Wirkung auf das menschliche Antlitz zwischen den beiden ästhetischen Kategorien entscheidet.

II.1 Kunsttheorie

Seit der Antike waren die Begriffe ‚schön‘ und ‚gut‘ eng miteinander verbunden. Hässliches galt hingegen als schlecht, als „Negation schöner Form: Hässlich ist das Gestaltlose, Ungestaltete oder Mißgestaltete, die verunglückte oder mißlungene Schönheit, aber auch bewußte Dekonstruktion der Form.“³² Durch die verzerrten Gesichtszüge von schreienden Menschen, bei denen während des Vorganges des Schreiens das proportionale Gefüge des Kopfes, vor allem des Gesichtsfeldes verschoben wird, galten mithin Schreiende seit der Antike in der bildenden Kunst als nicht schön, ja als hässlich. Besonders ein aufgerissener Mund wurde dabei als unschön empfunden, wodurch das Repertoire an Affektdarstellungen eingeschränkt war. Als Kenner und Bewunderer der antiken

³¹ Zum Schrei in der Literatur und der Musik zwischen 1740 und 1900 sei noch einmal auf Andreas Anglets bereits erwähnte Publikation verwiesen (Anglet 2003), ebenso auf Ricarda Gilberts Dissertation (Gilbert, Ricarda 1992).

³² Dieter Kliche: Hässlich. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden (Hg.: Karlheinz Barck u.a.). Bd. 3. Stuttgart, Weimar 2001: 27. Die griechische Antike kenne nur das „Wort *αἰσχρός* (*aischros*), das, ganz analog zum Begriff des Schönen, sowohl ästhetische wie ethische Konnotationen hat und den späteren Sinn von häßlich [...] mit dem ethisch Bösen und Verwerflichen fest verbindet.“ Etymologisch leitet sich das deutsche Wort ‚hässlich‘ von Hass ab: „Vom 9. bis weit ins 14. Jh. bedeutet häßlich [...] ‚aktiv feindselig‘. [...] Parallel dazu wird mhd. ‚häßlich‘ in der Bedeutung ‚passiv verhaßt‘, ‚hassenswert‘ stärker verwandt. [...] Seit dem 16. Jh. bürgert sich ‚häßlich‘ als Gegensatzwort zu ‚schön‘ ein. Der erste Beleg für den Bezug auf Kunstwerke findet sich 1578 bei Johann Fischart: ‚eyn ungeschickt, hässlich gemäl‘“ (Kliche 2001: 28).

Kunst schrieb Johann Joachim Winckelmann 1764 in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* über den Ausdruck in der Kunst:

„Der Ausdruck ist eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustandes unserer Seele und unseres Körpers und der Leidenschaft sowohl als der Handlung. In beiden Zuständen verändern sich die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, welche die Schönheit bilden, und je größer diese Veränderung ist, desto nachteiliger ist dieselbe der Schönheit.“³³

Wie der weitere Verlauf zeigen wird, wurden schreiende Menschen in der bildenden Kunst nur nebenbei oder im Hintergrund dargestellt – überwiegend in bildlichen Inszenierungen von historischen, religiösen oder mythologischen Begebenheiten –, wenn es dem Sujet des Kunstwerkes angemessen schien und zur Verdeutlichung des Inhaltes diente. So war es bereits das erklärte Ziel der antiken bildenden Kunst, durch die Darstellung der richtigen menschlichen Proportionen, durch die Harmonie der Einzelteile und ihres wohlgeordneten Zusammenspiels, einem Schönheitsbegriff zu huldigen, der zumindest das Gute, idealiter das Göttliche verkörpern sollte.

Zwischen Antike und Renaissance nimmt der italienische Dichter Dante Alighieri (1265-1321) in der Literatur eine „Schlüsselstellung“ ein.³⁴ Dass er wieder der ästhetischen Tradition der Antike verpflichtet war, wird aus seiner Definition des Begriffs ‚schön‘ in seinem Traktat *Il convivio* deutlich:

„Man nennt das schön, dessen Teile in entsprechenden Verhältnissen zueinander stehen; denn aus der Harmonie der Teile entspringt das Wohlgefallen. Ein Mensch erscheint dann als schön, wenn seine Glieder in entsprechendem Verhältnis zueinander stehen.“³⁵

Allerdings differenziert Dante zwischen Naturschönheit und der von Menschenhand geschaffenen Schönheit:

„so dürfen wir auch nicht einen Menschen um der Schönheit willen loben, die er von Geburt an seinem Körper trägt, denn er hat das nicht selbst gemacht, wohl aber dürfen wir den Künstler, d. h. die menschliche Natur, loben, die so viele Schönheiten in ihrem Stoffe erzeugt, wenn er ihr nicht hinderlich im Wege steht.“³⁶

Am Beginn der kunsttheoretischen Betrachtungen in der Renaissance steht italienische Architekt, Schriftsteller, Dichter und Kunsttheoretiker Leon Battista

³³ Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* [1764] (Hg.: Wilhelm Senff). Weimar 1964: 144. Bereits 1754 stellte William Hogarth in seiner *Analyse der Schönheit* fest: „Der Ausdruck eines übermächtigen Gelächters gibt öfter als irgendein anderer einem empfindsamen Gesicht ein törichtes oder widerliches Aussehen, weil es regelmäßige, abgeflachte Linien gleich den geschriebenen Klammern bildet. Es schaut zuweilen aus, als ob man schreie“ (William Hogarth: *Analyse der Schönheit* [1754]. Dresden, Basel 1995: 179).

³⁴ Udo Kultermann: *Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Von der Vorgeschichte bis zu Gegenwart*. Darmstadt²1998: 57.

³⁵ „Quella cosa dice l'uomo essere bella, le cui parti debitamente rispondono, perché dalla loro armonica resulta piacimento. Onde pare l'uomo essere bello, quando le sue membra dabitamente rispondono“ (Dante Alighieri: *Il convivio*. Zitiert in: Rosario Assunto: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*. Köln 1963: 237).

³⁶ „non dovemo lodare l'uomo per beltade che abbia da sua natività nel suo corpo, ché non fu egli di ciò fattore; ma dovemo lodare l'artefice, cioè la Natura umana, che tanta bellezza produce in sua materia, quando impedita da essa non é“ (Dante Alighieri: *Il Convivio*. Zitiert in: Assunto 1963: 237).

Alberti (1404-1472). Vor seinem um 1450 geschriebenen theoretischen Hauptwerk *De re aedificatoria*, hat Alberti bereits 1435 *Della pittura libri tre* verfasst, die eine Proportionslehre enthalten und über Grundbegriffe der perspektivischen Konstruktion informieren. In diesen drei Büchern über die Malerei beschreibt Alberti unter anderem, wie in bewusster Absetzung vorangegangener Epochen in der Mitte des Quattrocento die bildende Kunst, hier die Malerei, in der Darstellung von Menschen zu verfahren hatte. Auch ihm kam es ganz besonders auf die Darstellung von schönen, wohl proportionierten Körpern und Gesichtern in der Malerei an, wie er es im dritten Buch beschreibt:

„Die Zusammenstimmung der Flächen bewirkt es, dass Körper jene Anmuth besitzen, welche Schönheit genannt wird. Sieht man ein Gesicht, welches hier grosse, dort kleine, hier zu stark erhobene, dort zu sehr eingesunkene Flächen zeigt, wie dies an dem Gesichte alter Weiber der Fall ist, so gewährt dies einen ganz hässlichen Anblick. Jene Gesichter dagegen, deren Flächen in der Weise verbunden sind, dass sie ein anmuthiges Ineinanderweben von Lichtern und Schatten zeigen, und aller harten Kanten und Ecken ermangeln, wird man sicherlich schön nennen.“³⁷

Alberti stellte konkret zu seinen Forderungen nach Schönheit in der Malerei fest:

„Aus diesem Grunde wird es von Vortheil sein, von allen schönen Körpern jeden (besonders) gepriesenen Theil auszuwählen. – Und stets strebe man mit allem Eifer und Fleiss sich des Schönen in reichem Masse zu bemächtigen, wie schwierig dies auch sei, weil man eben nicht an einem Körper allein alle Schönheit vereinigt sieht, sondern an verschiedenen Körpern; darum muss man alle Mühe daran wenden, sie aufzusuchen und sie sich zu geistigem Eigenthum zu machen.“³⁸

Dass es in der Renaissance – und natürlich auch später – immer wieder Künstler gegeben hat, die sich um solche theoretischen Abhandlungen mitsamt den darin enthaltenen Forderungen nicht kümmerten – falls sie ihnen überhaupt zugänglich und bekannt waren –, die nur ihren eigenen Vorstellungen folgten, wird zum Beispiel durch das plastische Schaffen Donatellos oder Niccolò dell'Arcas eindrücklich belegt.³⁹

Alberti war sich aber auch bewusst, dass der Ausdruck der seelischen Verfassung der Menschen in Gemälden und Fresken sehr wichtig ist. Dieser habe sich allerdings nicht aus der Mimik zu ergeben, sondern aus der Gestik. Das heißt,

³⁷ „Nasce della compositione della superficie quelle gratia ne'corpi quale dicono bellezza. Vedesi uno viso il quale abbia sue superficie chi grandi et chi piccole, quivi ben rilevate et qui ben drento riposto simile al viso delle vecchierelle, questo essere in aspetto bructissimo. Ma quelli visi saranno le superficie giunte in modo che piglino ombre et lumi ameni et suavi nè abbino asperitate alcuna di relevati canti, certo diremo questi essere formosi et delicati visi“ (Leon Battista Alberti: *Della pittura libri tre* [1435]. In: Quellenschriften für Kunstgeschichte. Bd. 11: Kleinere kunsttheoretische Schriften (Hg.: Hubert Janitschek) [1877]. (Nachdruck: Osna-brück 1970): 108-111). Alberti mag bei seinen Gedanken zum menschlichen Gesicht auch beeinflusst worden sein durch den Traktat *De voluptate* von Lorenzo Valla (1406-1457), der bereits 1431 erschienen ist. Im ersten Buch, § 10 heißt es: „Nam quid suavius, quid delectabilis, quid amabilis venustus facie? Adeo vix ipse in celum intuitus iocundior esse videatur“ (Lorenzo Valla: *De voluptate* [1431] (Hg.: A. Kent Hieatt / Maristella Lorch). New York 1977: 96).

³⁸ „Per questo giovera piliare da tutti i belli corpi ciascuna lodata parte e sempre ad imparare molta vaghezza si contenda con istudio et con industria, qual cosa bene che sia difficile perchè nonne in uno corpo solo si troua compiute bellezze, ma sono disperse et rare in più corpi, pure si debba ad investigarla et imparla porvi ogni fatica“ (Alberti 1435: 150,151).

³⁹ Hierzu mehr im Kapitel A.II.2.

dass das Gesicht, als der wichtigste nonverbale Kommunikationsapparat, aus Gründen der Ästhetik von expressiven Gebärden verschont bleiben sollte:

„Ein Gesichtsbild wird dann das Gemüth bewegen, wenn die in demselben vorgeführten Menschen selbst starke Gemüthsbewegungen zeigen werden. Denn in der Natur – in welcher nichts mehr als das Aehnliche sich anzieht – liegt es begründet, dass wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und trauern mit dem Traurigen. Diese Gemüthsbewegungen aber erkennt man aus den Körperbewegungen.“⁴⁰

Seine Forderungen sieht Alberti dadurch erfüllbar, indem der Künstler ständige und ausdauernde Naturbeobachtungen betreibt, die Menschen mit ihren Bewegungen und Gemütsausdrücken studiert und die Ergebnisse, auf die Gestik konzentriert, in die Malerei überträgt.

Gegen Ende des Quattrocento gewann eine unmittelbare Nachahmung der Natur jedoch weiter an Bedeutung, so dass das zunächst unantastbar scheinende Gebot der unbedingten Schönheit in der Malerei zugunsten einer realistischeren Darstellung zurück zu treten hatte.⁴¹ So schreibt Leonardo da Vinci (1452-1519) in seinem *Trattato della Pittura*: „Die Malerei ist am lobenswerthesten, welche am meisten Uebereinstimmung mit dem nachgeahmten Gegenstand hat.“⁴² Er geht sogar noch weiter, indem er der Darstellung von Hässlichkeit die Möglichkeit einer positiven, ja synergetischen Wirkung zugunsten einer überzeugenderen Darstellungsweise zugesteht: „Schönheit und Hässlichkeit zusammen dargestellt scheinen sich gegenseitig in ihrer Wirkung zu verstärken.“⁴³

Dieser Naturalismus, wie man ihn in der Malerei in den Dezennien um 1500 herum anwandte, wurde von Florenz ausgehend in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts durch ein Phänomen in der Kunstgeschichte abgelöst, das eine eigengesetzliche Abwandlung von der Malerei der ausgehenden Renaissance aufweist: den Manierismus. Bildete noch in der Renaissance die Anwendung der Lehre von wissenschaftlicher Perspektive und Proportionen die Grundlage zu allem Schönen, so könne Kultermann zufolge die „Kunsttheorie des Manierismus auch als [...] Protest und [...] Gegenbewegung gegen die starren, meist mathematisch bestimmten Regeln“ der vorangegangenen Epo-

⁴⁰ „Poi movera l'istoria l'animo quando li huomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla pui che lei si troua capace di cosa ad se simile, che piangiamo con chi piange et ridiamo con chi ride et doliance con chi si duole. Ma questi movimento d'anime si conoscono dai movimento del corpo“ (Alberti 1435: 120-121).

⁴¹ Michael Jäger stellt dies für das „Ende des Tre- und [für den] Beginn des Quattrocento“ fest und verweist auf zwei Gemälde von Piero della Francesca (*Federigo da Montefeltro*, ca. 1465-72; Florenz, Galleria degli Uffizi) und Domenico Ghirlandaio (*Alter Mann mit seinem Enkel*, 1480; Paris, Louvre), in denen die Männer, offensichtlich ihres Aussehens entsprechend, nicht besonders schön dargestellt wurden. Aufgrund des Entstehungsdatums der Bilder kommen sie allerdings nicht als Beispiele für die Malerei des zitierten Zeitraumes in Frage. Da das beschriebene Phänomen aber für die nächste Jahrhundertwende zutrifft, ist wohl von einem Irrtum Jägers auszugehen (Michael Jäger: *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*. Köln 1990: 71).

⁴² „Quella pittura è piu laudabile, la quale ha piu conformitaco'la cosa imitata“ (Leonardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei [1487-1519]* (Hg.: Heinrich Ludwig). Bd. 1: Text und Übersetzung des I. -IV. Theiles. Wien 1882 (Neudruck: Osnabrück 1970): § 411).

⁴³ „Le bellezze con le brutezze paino piu potenti l'una per l'altra“ (Leonardo da Vinci 1487-1519: § 139).

che verstanden werden.⁴⁴ So nimmt es nicht Wunder, dass viele Künstler des Manierismus, wie beispielsweise Bronzino, Parmigianino oder Pontormo, gerne Figuren mit unproportionierten, vor allem überlängten Gliedmaßen und Körperteilen darstellten.

Der Barock legte einerseits wieder mehr Wert auf die Darstellung von idealisierter Schönheit, andererseits sollten auch dem bewegten Lebensgefühl entsprechend die Affekte gebührend berücksichtigt werden. So stellt Hartmut Grimm fest: „Angesichts des hohen Stellenwerts der Affektdarstellung und -erregung für die moralische, psychologische, politische und religiöse Funktionalisierung der Künste ist das barocke Stilbewußtsein ganz wesentlich an der Ausschöpfung aller affektwirksamen Stilmittel orientiert.“⁴⁵ Im Rahmen von Ästhetik und Affektdarstellung versuchte man dabei wie ehemals das Hässliche weitgehend aus der Malerei zu verbannen. Ausnahmen mögen Historien Darstellungen bilden, in denen schreiende Märtyrer, Frauen und Kinder gezeigt wurden, um Gemütsbewegungen auszulösen, so wie es schon Alberti gefordert hatte. Hierzu sei der Hauptmeister des italienischen Barock, Gianlorenzo Bernini (1598-1680) stellvertretend zitiert: Nach ihm sei es notwendig zu lernen, „im Natur-Eindruck das Schöne herauszufinden und das Häßliche zu unterdrücken“.⁴⁶ In der den Menschen umgebenden Natur sind demnach die beiden diametralen Kategorien menschlicher ästhetischer Empfindungen zu finden, die vom Künstler erkannt und dementsprechend kanalisiert und herausgefiltert werden müssen. Die Natur, zu der nicht zuletzt auch der Mensch gehört, sollte nicht dargestellt werden wie sie ist, sondern in idealisierter Weise, schön, ohne physische und psychische Makel.

Ein jüngerer Zeitgenosse Berninis war der italienische Kunstforscher und -theoretiker Giovanni Pietro Bellori (1615-1696). Auch seine Auffassung von Kunst war „intensiv auf die Kunstschönheit gerichtet“,⁴⁷ nur dass er gegenüber Bernini einen Schritt weiter ging und konstatierte, dass er unter Schönheit auch die „Darstellung des menschlichen Seelenlebens, der Affekte und Handlungen [begreife][...]. Insbesondere die enge Verwobenheit seelischer Regungen mit den Bewegungen des Körpers sei von Künstlern zu beachten“⁴⁸, wodurch der enge Bezug zu den theoretischen Erörterungen Albertis deutlich wird, der den Ausdruck von Befindlichkeiten ebenfalls nur in der Körperhaltung wiedergespiegelt sehen wollte. So war Bellori der Auffassung, dass das Œuvre seines Zeitgenossen Guido Reni (1575-1642) die Werke aller anderen Künstler an *venustà* (Schönheit) übertreffe, was nach Bellori damit zusammenhänge, dass Reni nicht die Schönheit male, die sich ihm vor seinen Augen darbiete, sondern diejenige, welche sich in seiner Vorstellung befinde, die er mit seinem inneren Auge sehe.⁴⁹ Damit hat er das Gebot der Darstellung von idealisierter Schön-

⁴⁴ Kultermann 1998: 69.

⁴⁵ Hartmut Grimm: Affekt. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden (Hg.: Karlheinz Barck u.a.). Bd. 1. Stuttgart, Weimar 2000: 35.

⁴⁶ Giovanni Lorenzo Bernini [1665] zitiert in: Götz Pochat: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986: 340.

⁴⁷ Kultermann 1998: 74.

⁴⁸ Pochat 1986: 345. Götz Pochat weist darauf hin, dass sich zwischen Bellori und Winckelmann sowie dem deutschen Nachklassizismus in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts eine direkte Beziehung nachweisen lasse (Pochat 1986: 347).

⁴⁹ „Vantauasi pero Guido dipingere la bellezza non quale gli si offeriua a gli occhi, ma simile a quella che vedeua nell'Idèa“ (Giovanni Pietro Bellori: L'Idèa del Pittore, dello Scultore e

heit in der Malerei bestätigt und in einer Rede aus dem Jahr 1672 noch einmal die Forderung nach einer subjektiven und individualisierten Darstellungsweise wiederholt, die es versteht, die Fehler der Natur und somit die der Wirklichkeit zu bereinigen – persönliche Interpretationen also nur unter dem pragmatischen Aspekt einer ästhetischen Idealisierung zulässt.⁵⁰ Im Gegensatz zu den streng die Natur nachahmenden Caravaggisten und den nach Belloris Meinung nur die Ideen Anderer kopierenden Manieristen, schaffe der ideale Künstler nach Ansicht Belloris Werke, die der Idee der Schönheit und somit Gott nahe kommen. „Diese *Idea* umfasst aber nicht nur die Schönheit, sondern erstreckt sich auch in vielfältigen Formen, ist stark, großartig, lieblich und feinsinnig; jedem Alter entsprechend.“⁵¹

Wendet man sich den deutschen Kunstkritikern und Philosophen der frühen Neuzeit zu, so ist festzustellen, dass auch sie sich mit dem Phänomen der Schönheit und damit eng verbunden auch mit dem der Hässlichkeit auf breiter Ebene auseinandergesetzt haben. Albrecht Dürer (1471-1528) hat sich neben der Malerei und Grafik auch als Kunstschriftsteller betätigt, wobei sich seine allgemeinen kunsttheoretischen Betrachtungen, Kultermann zufolge, auf dem gleichen Niveau mit seinen italienischen Zeitgenossen befunden haben.⁵² Auf der Suche nach einem universellen menschlichen Schönheitsideal entwarf Dürer einen aus festproportionierten Schemata bestehenden Idealtypus, der es ihm ermöglichte, diesen immer wieder anzuwenden. Dieses „einheitliche Idealschema“ entwickelte sich aus Dürers Ästhetik, die die Harmonie „als das einzige Kriterium der Schönheit anerkannt“ habe⁵³: „Danach soll der Hals sich wol zum Haupt reimen, weder zu kurz noch zu lang noch zu dick oder dünn sein.“⁵⁴ Für den Kontext dieser Untersuchung ist es von großem Interesse, dass Dürer darüber hinaus aber auch die Auffassung vertreten hat, dass ein Kunstwerk unabhängig von der Schönheit des dargestellten Objektes zu bewerten sei, und dass das Hässliche nicht unbedingt ausgegrenzt zu werden braucht:

„Etlich haben krumme, der Anderen schlechte Bein. Dorum gib ichs eim Idlichen zu treffen, ob er hübsch oder häßlich Ding wöll machen. Dann ein Idlicher Werkmann soll können machen ein adelig oder bäurisch Bild. Dann es ist eine große Kunst, welcher in groben bäurischen Dingen ein rechten Gewalt und Kunst kann anzeigen im Gebrauch.“⁵⁵

Dürer vertrat also die ausgesprochen moderne Meinung, dass die Qualität eines Bildes nicht mit dem dargestellten Sujet zusammenhängt, die „große Kunst“ also auch im Trivialen liegen kann, allein entscheidend ist das Können des Malers.

dell'Architetto [1664]. Zitiert in: Erwin Panofsky: *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Berlin³ 1975: 133).

⁵⁰ Die Rede ist zugleich die Einleitung zu Belloris *Vite de' Pittori Scultori ed Architetti moderni* [1672]. Diese „Inkunabel der klassizistischen Kunstauffassung“ enthalte nach Pochat zwar keine neuen Gedankengänge, fasse aber gut jenes Gedankengut zusammen, das sich seit der Renaissance „aus der Thematik der Naturnachahmung und der Idee des Schönen herausgeschält“ habe (Pochat 1986: 343).

⁵¹ „Ma non una di questa bellezza è l' Idea; varie sono le sue forme, e forti, e magnanime, e gioconde, e delicate, di ogni età, e d'ogni sesso“ (Bellori zitiert in: Panofsky 1975: 135).

⁵² Kultermann 1998: 66.

⁵³ Erwin Panofsky: Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. Berlin 1915: 147.

⁵⁴ Albrecht Dürer [1512/13] zitiert in: Panofsky 1915: 147.

⁵⁵ Albrecht Dürer [um 1523] zitiert in: Panofsky 1915: 158.

Im Jahr 1506 wurde in Rom die zwischen 14 und 37 n. Chr. entstandene *Laokoon-Gruppe* in einem Weinberg bei Santa Maria Maggiore gefunden (Abb. 1).⁵⁶ Schriftlicher Überlieferung zufolge ist sie von den rhodischen Bildhauern Athanodoros, Hagesandros und Polydoros geschaffen worden und gehörte ursprünglich zur Ausstattung eines römischen Palastes, der von Kaiser Titus bewohnt wurde. Die Figurengruppe zeigt den trojanischen Priester Laokoon mit seinen beiden Söhnen, wie sie von zwei Schlangen angegriffen werden.⁵⁷ Der sich auf einem Altarstipes abstützende Laokoon wird zusammen mit seinen beiden ihn flankierenden Söhnen von zwei mächtigen Seeschlangen umschlungen, die eine beißt dem Priester in die Hüfte, die andere dem einen Sohn in die Brust.⁵⁸ Vergeblich versucht Laokoon sich mit einer angestregten Bewegung vom würgenden Zugriff der Schlange zu befreien, der Mund ist dabei halb offen. Gerade nun diese verzweifelte Gebärde und der möglicherweise zum Schrei geöffnete Mund haben eine bis dahin noch nicht gekannte Diskussion über die Darstellung von Schönheit, Ausdruck, Affekt, Hässlichkeit und eben zum ersten Mal über das Motiv des Schreis im deutschen Geistesleben ausgelöst. Nicht zuletzt durch die „tragische Darstellung unverschuldeten menschlichen Leides“ habe die *Laokoon-Gruppe* eine „überzeitliche Gültigkeit gewonnen“⁵⁹, die mit dazu beigetragen haben dürfte, über Jahrzehnte hinweg zum Gegenstand kunsttheoretischer und philosophischer Reflexionen zu werden. So fand im 18. Jahrhundert in diesem Kontext ein erster, auf breiter Basis stattfindender Diskurs über das Schreien in der bildenden Kunst in Deutschland statt. Als erstes hat der Archäologe Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) in seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755 veröffentlicht) und in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) die antike Figurengruppe kritisch diskutiert. Winckelmann, der Kultermann zufolge seine Ansichten über die Schönheit von Bellori übernommen habe⁶⁰, war der Meinung, dass Kunst „den wahren Charakter der Seele zu schildern“ habe; nicht aber eine von ihren Leidenschaften geprägte, sondern eine „große und gesetzte Seele“ soll rezipiert werden können.⁶¹ Konkret auf die *Laokoon-Gruppe* bezogen stellt Winckelmann fest:

⁵⁶ Athanodoros, Hagesandros und Polydoros: *Laokoon-Gruppe* (14-37 n. Chr.). Marmor; Höhe 184 cm. Rom, Vatikan, Musei Vaticani. Es handelt sich bei der *Laokoon-Gruppe* um eine Marmorkopie nach einer hellenistischen Bronzeplastik aus Pergamon, die ihrerseits um 140 v. Chr. entstanden ist (siehe: Bernard Andreae: Laokoon und die Kunst von Pergamon. Die Hybris der Giganten. Frankfurt/M. 1991: 5). Einige Teile der Gruppe fehlen, so der rechte Arm des Sohnes zur rechten, die jeweils rechten Unterarme bzw. Hände des anderen Sohnes sowie des Laokoon und Teile der einen Schlange. Beim Kopf der Schlange an der Hüfte Laokoons handelt es sich um eine neuzeitliche Kopie.

⁵⁷ Hintergrund des Dargestellten ist der Mythos vom Poseidonpriester Laokoon, der die Trojaner davor gewarnt hatte, dem geschenkten hölzernen Pferd der Griechen zu trauen und er eben diesem Geschenk seinen Speer in die Flanke bohrte. Daraufhin wurden er und seine beiden Söhne von zwei riesigen Seeschlangen angefallen und getötet. Die Trojaner sahen darin die Strafe Poseidons und Athenes für die Beschädigung des vermeintlich ihnen geweihten Pferdes.

⁵⁸ Andreae weist darauf hin, dass die würgenden Seeschlangen auch über Giftzähne verfügten, was sie als übernatürliche Kreaturen ausweise. Genaue anatomische Kenntnisse der Schöpfer dieser Gruppe würden durch die Angriffspunkte der Schlangen offenbar (Andreae 1991: 14,16).

⁵⁹ Andreae 1991: 6.

⁶⁰ Kultermann 1998: 95.

⁶¹ Johann Joachim Winckelmann: Werke. (Hg.: Fernow). Dresden 1808. Bd. 3: XXI. Zitiert in: Bernhard Rupprecht: Plastisches Ideal, Symbol und der Bilderstreit der Goethezeit. In: Proble-

„Diese Seele schildert sich in dem Gesicht des Laocoons, und nicht in dem Gesicht allein, bey dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unter=Leib bey nahe selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich, äussert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebet kein schreckliches Geschrey, wie Vergil von seinem Laocoon singet: Die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet. [...] Der Ausdruck einer so großen Seele gehet weit über die Bildung der schönen Natur: Der Künstler musste die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte.“⁶²

Eine erhabene Seele spiegelt sich also in dem Gesicht Laokoons wider, nicht der physische Schmerz. Nach Winckelmanns Interpretation sei der Priester in dieser extremen Situation noch ganz Herr seiner selbst, weiß sich zu beherrschen und unterdrücke aus diesem vermeintlich antiken Heroentum heraus einen Schmerzensschrei. Darüber hinaus wird die Erhabenheit der Kunstschönheit gegenüber derjenigen der Natur von Winckelmann betont. Auch spricht Winckelmann in dieser Lobrede auf die Künstler an, was Lessing später weiter ausbauen sollte: den Unterschied zwischen der Literatur, namentlich hier der Poesie und der bildenden Kunst. Der Dichter kann im Kontinuum des einen zeitlichen Ablauf wiedergebenden und beschreibenden Gedichtes auch Affekte und Ausdrucksformen von Leidenschaft und Schmerzen schildern, ja schreien lassen, ohne die Gesetze der Schönheit zu verletzen, weil diese Schilderungen eben nur einen mehr oder weniger kleinen, textbedingt zeitlichen Teil des Ganzen ausmachen. Der Bildhauer hingegen muss ein Destillat aus dem kompletten Geschehen erzeugen und dieses im genau richtigen Verhältnis von Schönheit und Ausdruck in Stein umsetzen.

Armand Nivelle konstatiert, dass Winckelmann seine allgemeinen Betrachtungen über die Schönheit auf eine sonst von ihm verabscheute „metaphysische Ansicht“ stütze und im Grunde die Schönheit als eine „Vergeistigung, eine Sublimierung der Materie“ ansehe⁶³:

„Die höchste Schönheit ist in Gott und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und je übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und der Unteilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstand der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur.“⁶⁴

Ganz einem klassischen Schönheitsideal verpflichtet, hat Winckelmann ein ambivalentes Verhältnis zum Ausdruck in Kunstwerken. Einerseits war ihm bewusst, dass ohne Ausdruck jede Schönheit ohne Bedeutung, ohne Schönheit der Ausdruck alleine aber unangenehm sei, dass erst aus beider Zusammen-

me der Kunstwissenschaft (Hg.: Hermann Bauer u.a.). Bd. 1: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert. Berlin 1963: 198.

⁶² Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst [1755]. In: Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts (Hg.: Bernhard Seuffert). Berlin 1885 (Nachdruck: Nendeln / Liechtenstein 1968): 24-25.

⁶³ Armand Nivelle: Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik. Berlin 1960: 74-75.

⁶⁴ Winckelmann 1764: 130.

spiel eine bewegende Schönheit entstehe.⁶⁵ Andererseits empfand Winckelmann den Ausdruck an sich nolens volens als ein Übel, da sich mit ihm „die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers [verändern], folglich die Formen, welche die Schönheit bilden, und je größer diese Veränderung ist, desto nachteiliger ist dieselbe der Schönheit.“⁶⁶ Nivelle resümiert aus Winckelmanns Grundsätzen Regeln des Ausdrucks, deren Zweck es sei, den Ausdruck mit der „reinen Schönheit“ weitgehend in Kongruenz zu bringen. Die wichtigsten Regeln hierfür seien: „Ruhe und Stille, Selbstbeherrschung und Anstand, weise Zurückhaltung und Verbannung der heftigen Leidenschaften.“⁶⁷ Das Problem der Naturnachahmung habe Winckelmann in seinen Thesen größtenteils ignoriert und trotzte mit seinen Schriften der Kunst seiner Zeit, da sie, bis auf wenige Ausnahmen, gerade den Ausdruck betont pflegte, der sich unbändig zu Lasten der Schönheit gebärdete und teilweise bewusst Hässlichkeiten zugelassen habe.⁶⁸

Verfolgt man die Rezeptionsgeschichte der *Laokoon-Gruppe* weiter, so stößt man unausweichlich auf Gotthold Ephraim Lessings (1729-1781) Traktat *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* aus dem Jahr 1766.⁶⁹ Der Auslöser zu dieser Abhandlung sei Ingrid Kreuzer zufolge in der „Polemik gegen Winckelmanns Schlagwort von der ‚edlen Einfalt und stillen Größe‘“ zu sehen. Lessings *Laokoon* könne aber nicht als „geplantes Ergebnis eines systematischen Denkvorganges“ verstanden werden, sondern stelle vielmehr „den dynamischen, spiralgig sich vollziehenden Werdeprozess verschiedener, oft nur lose verbundener Ideen dar.“⁷⁰ Nivelle urteilt, dass der „ganze polemische Teil“ in Lessings *Laokoon*, der gegen Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* gerichtet war, obsolet gewesen wäre, wenn Lessing vor Arbeitsbeginn Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* gekannt hätte.⁷¹ Dennoch sei Lessings Werk Kultermann zufolge „ein Musterbeispiel für eine auf kunsttheoretische Grundsätze gerichtete Untersuchung des 18. Jahrhunderts.“⁷² Unabhängig davon

⁶⁵ Hier spiegelt sich in sublimierter Form das Gedankengut Leonardos wider, der den synergetischen Charakter im Zusammenwirken zweier diametraler ästhetischer Kategorien erkannte, nur dass Leonardo dies sogar für die Hässlichkeit, „le brutezze“, konstatierte (Leonardo da Vinci 1487-1519: § 139).

⁶⁶ Winckelmann 1764: 144.

⁶⁷ Nivelle 1960: 77.

⁶⁸ Nivelle 1960: 75, 79. Zur gleichen Zeit, in der Winckelmann also die unverminderte Darstellung von Leidenschaften in der Kunst verdammen wollte, gab es aber auch andere Auffassungen. So hat beispielsweise der französische Schriftsteller und Philosoph Jean-Jacques Rousseau den „cri de la nature“ 1750 als eine universale Sprache begriffen (Jean-Jacques Rousseau : *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1750]. In : *Œuvres de J. J. Rousseau*. Bd. 4. Paris 1823: 235) und Denis Diderot (1713-1784) hat 1765 „die einfache Natur, [...] den Schrei des leidenschaftlichen Menschen“ in der Kunst vernehmen wollen (Diderot zitiert in: Rupprecht 1963: 198).

⁶⁹ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte [1766]. Stuttgart 2001.

⁷⁰ Ingrid Kreuzer: Nachwort. In: Lessing 1766: 216.

⁷¹ Nivelle 1960: 81.

⁷² Kultermann 1998: 102.

könne man mit *Laokoon* allgemein den Beginn der Auseinandersetzung um das Ob und Wie des Hässlichen in der Kunst festmachen.⁷³

Lessing gibt in seinem *Laokoon* zunächst Winckelmann Recht, dass man im Gesicht des Priesters nicht den Ausdruck von Schmerz sehe, den man in einer solchen Situation erwarten könne; ebenso lasse sich im Maß der Darstellung die Weisheit des Künstlers erkennen.⁷⁴ Allerdings: „Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes“, so Lessing, und nennt zahlreiche Beispiele aus der griechischen Mythologie, in denen die jeweiligen Protagonisten (Mars, Philoklet, Herkules, Venus u.a.) schreien. „Nach ihren Taten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.“⁷⁵ Dennoch könne der „gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein“, da er sich seiner menschlichen Schwächen nicht geschämt habe und trotzdem seiner Ehr- und Pflichterfüllung ohne Zögern nachgekommen sei.⁷⁶ Lessing folgerte aus diesen ersten Gedanken, dass sich bei den Griechen eine erhabene Seele und das Äußern von Empfindungen nicht ausschließen mussten. Für die *Laokoon-Gruppe* bedeutete dies seines Erachtens, dass

„der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein [kann], warum demohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgeht, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrückt.“⁷⁷

Im Gegensatz zu Winckelmann, der in der Kunst die Darstellung „großer Seelen“ forderte, die nicht von Leidenschaften und Affekten geprägt sind, also ethische Gründe anführte, sah Lessing in seinen Betrachtungen eindeutig ästhetische Gründe für den Verzicht auf einen schreienden Laokoon:

„Und dieses nun auf Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann. Die bloße weite Öffnung des Mundes, – beiseitegesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichtes dadurch verzerrt und verschoben werden, – ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut.“⁷⁸

Neben dieser, für Lessing unzweifelhaften Ursache der Abmilderung des Schreis in der *Laokoon-Gruppe*, stellte er aus ästhetischen Gründen für die Malerei und Skulptur allgemein das Postulat auf, dass Künstler auf die Darstellung schreiender Menschen zu verzichten haben, um dadurch hässliche Flecken, beziehungsweise Öffnungen zu vermeiden.

⁷³ Holger Funk: *Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert.* Berlin 1983: 42.

⁷⁴ Lessing 1766: 7.

⁷⁵ Lessing 1766: 9.

⁷⁶ Lessing 1766: 11, 10.

⁷⁷ Lessing 1766: 12.

⁷⁸ Lessing 1766: 20.

Und noch ein weiterer, die Rezeption des Kunstwerkes betreffender Grund, wurde von Lessing dargelegt:

„Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.“⁷⁹

Die Darstellung von Empfindungen und Affekten werden also auch von Lessing nur dann zugelassen, sofern sie mit den Forderungen nach Schönheit im Kunstwerk vereinbar sind, womit Lessing mit Winckelmann übereinstimmt. Geht man, unabhängig von der unterschiedlichen Begründung Winckelmanns und Lessings, von ihrer gleichen Annahme aus – einem unterdrückten Schrei bei Laokoon – so ist bei ihrer gemeinsamen These grundsätzlich die Frage zu stellen, ob sie bei ihren Überlegungen nicht zu sehr ihrer eigenen Zeit verhaftet waren, nicht zu sehr im Bann des klassizistischen Schönheitsideals des 18. Jahrhunderts standen, so wie es auch schon Nivelle vermutet hat.⁸⁰ Auch ist zu fragen, ob es denn überhaupt die Absicht der Künstler gewesen ist, einen unterdrückten, als Signal der finalen Aufgabe des Kampfes gedachten Schrei darzustellen, oder ob es nicht vielmehr ihrer Intention entsprochen haben könnte, aus dramaturgischen Gründen einen Moment am Beginn des Kampfes mit den Seeschlangen darzustellen, in dem Laokoon noch voller Kraft und Willens ist, sich aus der würgenden Umschlingung der Schlangen zu befreien und somit dem von den Göttern beschlossenen Schicksal zu entkommen. Chronologisch vorweggenommen sei Goethe hierzu zitiert:

„Äußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Momentes. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein. [...] Die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen der Schrecken erweckt“.⁸¹

Resümierend ist aus den Einschätzungen Winckelmanns und Lessings letztlich ihr beiderseitiges Bemühen ablesbar, ästhetische Ideale der Antike zu übernehmen und sie für die zeitgenössische, klassizistische Kunstauffassung dienstbar zu machen.⁸² Ein Indiz für den von Lessing empfundenen Dissens zwischen antikem Schönheitsideal und der Kunst seiner Zeit wird durch folgendes Zitat deutlich:

„Mancher neuerer Künstler würde sagen: ‚Sei so ungestalten, wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht

⁷⁹ Lessing 1766: 23.

⁸⁰ Nivelle 1960: 118. Objektiv betrachtet, befindet sich Laokoon in dem dargestellten Moment des Kampfes mit den Schlangen nicht zwangsläufig in einer Situation, in der er vor Schmerzen schreien müsste: Die Schlangen bedrängen ihn nicht an lebenswichtigen Stellen, der Kiefer der rechten Schlange scheint seine Hüfte nicht fassen zu können. Vielmehr scheint der verzweifelte Gesichtsausdruck Laokoons von der Anstrengung des Kampfes zu sprechen.

⁸¹ Johann Wolfgang von Goethe: Schriften zur Kunst [1798]. In: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche (Hg.: Ernst Beutler). Bd. 13. Zürich 1954: 166, 172.

⁸² Lessing kannte „das Gesetz der Thebaner, welches [...] die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot“ (Lessing 1766: 14).

insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß.“⁸³

Diese, von Lessing in den Mund eines fiktiven zeitgenössischen Künstlers gelegte Aussage, die einerseits an Dürers naturalistische Kunstauffassung erinnert und andererseits sich mit Winckelmanns ablehnendem Urteil über die zeitgenössische Kunst in Übereinstimmung befindet, belegt auf kunsttheoretischer Ebene den Hiatus zwischen Theorie und Praxis und der sich für Lessing daraus ergebenden Notwendigkeit, mit einer theoretischen Diskussion über die Darstellung von Schönheit und Hässlichkeit auf die zeitgenössische Kunst Einfluss zu nehmen.

Einer der bedeutendsten Popularphilosophen aus der Schule Christian Wolffs war Moses Mendelssohn (1728-1786). Er verbreitete unter den jüdischen Mitbürgern die Gedanken der Aufklärung und der Emanzipation und setzte sich besonders für Forderungen nach Toleranz ein. Auch der mit Lessing befreundete und in gedanklichem Austausch stehende Mendelssohn wies 1757 in seinen *Hauptgrundsätzen der schönen Künste und Wissenschaften* auf die enge Verbindung zwischen der Schönheit und der Erkenntnis über die Seele hin:

„In den Regeln der Schönheit, die das Genie des Künstlers empfindet und der Kunstrichter in Vernunftsschlüsse auflöst, liegen die tieferen Geheimnisse unserer Seele verborgen. Jede Regel der Schönheit ist zugleich eine Entdeckung in der Seelenlehre.“⁸⁴

Nivelle ist der Auffassung, dass die Gedanken Mendelssohns auf die „kühnsten Ausführungen des Irrationalismus und der Romantik“ vorausdeuten würden.⁸⁵ So vertrat Mendelssohn die Meinung, dass der Künstler die „Physiognomie der Dinge“ hervorzuheben habe, damit er dem Rezipienten seinen „Sinn für die Durchdringung des Innern“ leihen könne, denn im „echten Kunstwerk“ müsse die „Physiognomie der Dinge mit der dem Geist entstammenden Schönheit zusammenfallen.“⁸⁶

Ein Jahr später als Mendelssohn erhob Johann Georg Hamann (1730-1788), philosophischer Schriftsteller und Gegner der Aufklärung, in seiner Schrift *Brocken* (1758), die fortschrittliche Forderung, dass der Künstler frei von allen Regeln arbeiten müsse und als entscheidendes Kriterium des künstlerischen Schaffensprozesses nur die „Originalität und Tiefe des Gefühls“ zu gelten habe.⁸⁷ Mit dieser Einschätzung nahm Hamann zu der Zeit eine relativ isolierte Position ein – und sollte sie noch in den kommenden Jahren des Klassizismus beibehalten.

Im Werk des Philosophen und Pädagogen Johann Georg Sulzer (1720-1779) zeigt sich in einer für den aufklärerischen Optimismus typischen Weise die

⁸³ Lessing 1766: 13.

⁸⁴ Moses Mendelssohn: Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften [1757]. In: Ders.: Schriften zur Philosophie, Aesthetik und Apologetik (Hg.: Moritz Brasch). Leipzig 1860 (Nachdruck: Hildesheim 1968): 143.

⁸⁵ Nivelle 1960: 59.

⁸⁶ Moses Mendelssohn zitiert in: Herbert Mainusch: Romantische Ästhetik. Untersuchungen zur englischen Kunstlehre des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Bad Homburg v.d.H. 1969: 304, 305.

⁸⁷ Kultermann 1998: 98.

Verbindung von Schön und Gut sowie von Hässlich und Böse. Seine *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1773-1775 in zwei Teilen erschienen) behandelt das Wort ‚Hässlich‘ zum ersten Mal lexikalisch:

„Das Gegentheil des Schönen; folglich die Unvollkommenheit, in so fern sie sinnlich erkennt wird. Wie das Schöne Wolgefallen und Lust es zu genießen erweckt, so würkt das Häßliche Mißfallen und Ekel. [...] der Künstler [muss] vorzüglich durch das Schöne sich den Weg zu dem Herzen öffnen, aber auch das Häßliche brauchen, um dem Bösen den Eingang in dasselbe zu verschließen. Von den unangenehmen Empfindungen sind Zorn und Schrecken nicht die einzigen, welche der Künstler zu erwecken hat, sondern auch Abscheu und Ekel; dazu ist das Häßliche das eigentliche Mittel. [...] Aber so widersinnisch der Mahler handelt, der häßliche Gegenstände bloß darum wählt, weil sie häßlich sind, oder um seine Kunst daran zu zeigen, so kann man ihm dessen Gebrauch nicht schlechterdings verbieten. [...] Der Gebrauch des Häßlichen in den Werken der schönen Künste ist also keinem Zweifel unterworfen. [...] Mit einem Wort, er muß auch häßliche Dinge schön sagen, das ist, auch widrigen Vorstellungen die ästhetische Vollkommenheit, die man ofte mit dem Namen der Schönheit belegt, zu geben wissen. So muß jeder Künstler seinen Gegenstand bearbeiten; er muß so wol schöne, als widrige, häßliche Dinge so vor das Auge bringen, daß wir gezwungen werden, sie lebhaft zu fassen.“⁸⁸

Dieser Artikel, nur wenige Jahre nach Lessings *Laokoon* erschienen, machte nicht nur Sulzers „Neigung zur Desintellektualisierung der Schönheit“⁸⁹ deutlich, sondern offenbarte auch eine differenzierte Position im Gegensatz zu Lessing, für den die „Nachahmung des ‚Häßlichen‘, selbst wenn sie den Gesetzen des Plastischen formal adäquat wäre“, niemals schön sein konnte.⁹⁰ Sulzer vertrat eine relativ pragmatische Haltung: Er ließ die Hässlichkeit in der bildenden Kunst zwar zu; sie sollte aber einerseits verschönert dargestellt werden, andererseits aber noch in dem Maße hässlich bleiben, so dass sie ihren Zweck erfüllen konnte: „Diese heilsame Wirkungen können die schönen Künste haben, deren eigentliches Geschäft es ist, ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute und eine starke Abneigung gegen das Häßliche und Böse zu erwecken.“⁹¹ Im Gegensatz zu Sulzers relativ fortschrittlichen Einstellung deuten die Gedanken Johann Gottlieb Fichtes (1762-1814) – er gehörte bereits zur Enkelgeneration Sulzers – einen Rückschritt an. So untersagte er selbst noch 1798 dem Künstler, „der die ‚ästhetische Ansicht‘ einer ‚schönen heilen Welt‘ vergegenwärtigen soll, ‚verzerrte, gepreßte, ängstliche Formen, Häßliches‘ Gestalt werden zu lassen.“⁹² Der wahre Künstler sollte danach streben, das vor seiner Seele schwebende Ideal darzustellen; dadurch würde er zu einem besseren Menschen und zugleich zu einem besseren Künstler.⁹³

Eine differenziertere Meinung als Sulzer vertrat Johann Gottfried Herder (1744-1803): Er setzte nicht die Schönheit mit Vollkommenheit gleich, sondern hielt sie lediglich für „eine Erscheinungsweise der Vollkommenheit.“⁹⁴ Hinsichtlich der menschlichen Schönheit unterschied Herder diese in drei Arten, wobei sich

⁸⁸ Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* in einzelnen nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Bd. 1. Leipzig 1773: 675.

⁸⁹ Nivelle 1960: 50.

⁹⁰ Kreuzer 2001: 220.

⁹¹ Sulzer zitiert in: Funk 1983: 69.

⁹² Johann Gottlieb Fichte zitiert in: Ursula Franke: [Das] Häßliche. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Hg.: Joachim Ritter). Bd. 3. Basel, Stuttgart 1974: 1005.

⁹³ Johann Gottlob Fichte: *Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre* [1798] (Hg.: Manfred Zahn). (Neudruck: Hamburg 1963): § 31.

⁹⁴ Nivelle 1960: 152.

die Kriterien überwiegend auf das Gesicht beziehen: Fülle und Farbe der Wangen, Regelmäßigkeit der Gesichtszüge und „geistige Schönheit, die sich in den Augen, dem Gesicht und der Haltung des ganzen Körpers“ ausdrücke, wobei Herder die zuletzt genannte präferierte.⁹⁵ Grundsätzlich könne es aber Herder zufolge keinen allgemeinen Konsens über die Beurteilung von Schönheit geben, sondern nur eine individuelle Einschätzung.⁹⁶ Bezug nehmend auf die zeitgenössische Laokoon-Diskussion konstatierte auch Herder – Winckelmann und Lessing beipflichtend: „Wenn Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Kunst ist: freilich, so muß Laokoon nicht schreien, sondern lieber nur beklemmt seufzen“.⁹⁷ Im Hinblick auf das Schreien in der antiken Mythologie meinte Herder allerdings, die Helden wären sogar Barbaren, wenn sie nicht schriegen: „Wäre dies: so hätte Homer lauter Unmenschen besungen.“⁹⁸ Trotzdem betonte er, und darin stand er nicht unbedingt im Widerspruch zu Lessing, dass „das Schreien wohl nie, und am wenigsten bei Homer der Charakterzug eines Helden gewesen sein [kann]! So ist wohl nie Schreien das Hauptwerk des Philoklets, um Teilnehmung zu wirken, und körperlicher Schmerz nie die Hauptidee eines Drama!“⁹⁹ Herder hielt das Schreien schließlich für eine unwichtige, „unveränderliche Äußerung eines Menschengefühls“.¹⁰⁰

Ähnliches hat auch Immanuel Kant (1724-1804) geprägt. Er habe aber keine inhaltliche Übereinstimmung mit dem ethischen Begriff der Schönheit gesehen, sondern eher eine Kongruenz in dem Sinn, wie „die Form der ästhetischen Urteilskraft analog zur Tätigkeit der Vernunft in Funktion“ trete.¹⁰¹ Im Gegensatz zu Herder vertrat Kant hinsichtlich der Beurteilung von Schönheit die Auffassung, dass sie nicht nur mit dem individuellen Gefallen zusammenhänge, sondern sich auf das kollektive Gefallen gründen müsse:

„Folglich muß dem Geschmacksurteile, mit dem Bewußtsein der Absonderung in demselben von allem Interesse, ein Anspruch auf Gültigkeit für jedermann, ohne auf Objekte gestellte Allgemeinheit anhängen, d.i. es muß damit ein Anspruch auf subjektive Allgemeinheit verbunden sein.“¹⁰² [Zusammengefasst:] „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt.“¹⁰³

Dem deutschen Idealismus verhaftet, definierte Kant die ästhetischen Grenzen in der Kunst folgendermaßen:

„Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, daß sie Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt. Die Furien, Krankheiten, Verwüstungen des Krieges, u.d.gl. können, als Schädlichkeiten, sehr schön beschrieben, ja sogar im Gemälde vorgestellt werden; nur eine Art Häßlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin die Kunstschönheit, zu Grunde zu richten: nämlich diejenige, welche Ekel erweckt.“¹⁰⁴

⁹⁵ Nivelle 1960: 166-167.

⁹⁶ Nivelle 1960: 152.

⁹⁷ Johann Gottfried Herder: Erstes kritisches Wäldchen [1769]. In: Werke (Hg.: Günter Arnold u.a.). Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781. Frankfurt/M. 1993: 123.

⁹⁸ Herder 1769: 75.

⁹⁹ Herder 1769: 107.

¹⁰⁰ Herder 1769: 75.

¹⁰¹ Pochat 1986: 456.

¹⁰² Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft [1790] (Hg.: Heinrich Schmidt). Leipzig 1925: 46.

¹⁰³ Kant 1790: 55.

¹⁰⁴ Kant 1790: 157-158.

Hierdurch wird deutlich, dass auch Kant die Hässlichkeit in der bildenden Kunst zwar geduldet hat, aber sie nur insoweit zuließ, sofern sie von der Kunst idealisiert dargestellt wurde. Während Jung darauf hinweist, dass Kant mit dieser Akzeptanz zwar in „gewissem Maße“ über Lessing hinauswachse, die Hässlichkeit selbst aber als „ernsthafte theoretisches Problem, von dem eine Irritation für das Schöne ausgehen“ könne, nicht bei ihm auftauche¹⁰⁵, so ist mit Kliche festzustellen, dass Kant hinsichtlich seiner Reflexion des Hässlichen „nicht über den Klassizismus seiner Vorgänger“ hinausgehe.¹⁰⁶

Ein weiterer Schritt auf dem Weg hin zur Moderne wurde innerhalb der kunsttheoretischen Diskussion durch den Philosophen Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770-1831) gegangen. Bedingt durch die Französische Revolution 1789 gab es nicht nur auf politisch-gesellschaftlicher Ebene grundlegende Veränderungen, sondern auch im geisteswissenschaftlichen Bereich. So werde bei Hegel der Optimismus der Zeit vor 1789 kritisch hinterfragt und die soziale Realität differenzierter betrachtet: „Statt der Schönheit, die vormals den ganzen Kosmos durchwaltete, treten nun immer deutlicher Spuren der Häßlichkeit in der Physiognomie des bürgerlichen Zeitalters“ zutage; Hegel habe deshalb „Schönheit und Wirklichkeit, schöne Kunst und wohlgeordnete Verhältnisse“ in seiner Zeit nicht mehr miteinander vereinbaren können.¹⁰⁷ Deshalb habe Hegel „mit dem Prinzip des Charakteristischen auch die Darstellung des Häßlichen‘ [akzeptieren können], das er – im Unterschied zum Klassischen – als eigentümliches Moment der christlichen Kunst, der *ars humilia*“ angesehen habe.¹⁰⁸ Die jüngste Hegel-Forschung hat denn auch darauf hingewiesen, dass Hegel „die eigentlich revolutionäre ‚Ästhetik des Häßlichen‘ entwickelt“ habe, während seine Schüler in der Bestimmung des Hässlichen eher einer traditionellen Sicht verhaftet geblieben seien, so Annemarie Gethmann-Siefert.¹⁰⁹

Drei Jahrzehnte nach Hegel entwickelte Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819) in seiner *Vorlesung über Ästhetik* 1819 einige Gedanken, die das Individuum weiter in den Mittelpunkt der Schönheit stellte: „Es kann mithin nichts Schönes in der Wirklichkeit geben außer dem Einzelnen, das in seinem vollen Sinn Individualität ist; und dies ist einzig und allein der Mensch. [...] Soll das Irdische Gegenstand der Kunst sein, so muß es individuell sein.“¹¹⁰ Pochat zufolge habe Solger für die später von Karl Rosenkranz entwickelte *Ästhetik des Häßlichen* (s.u.) einen in die Zukunft weisenden Gedanken formuliert, indem sich das Schöne in dem „Gegensatzpaar des Erhabenen und des Komischen“ entäußert sehe.¹¹¹ Das hing nicht zuletzt damit zusammen, dass mit dem Komischen vermeintlich nicht nur die Ernsthaftigkeit der Realität in Frage

¹⁰⁵ Werner Jung: *Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert.* (Diss.) Frankfurt/M. 1987: 30. Dies wird nicht zuletzt auch quantitativ deutlich, da der Begriff der „Häßlichkeit“ in der ganzen *Kritik der Urteilskraft* nur einmal auftaucht.

¹⁰⁶ Kliche 2001: 39.

¹⁰⁷ Jung 1987: 22.

¹⁰⁸ Franke 1974: 1005-1006.

¹⁰⁹ Annemarie Gethmann-Siefert: Hegel über das Hässliche in der Kunst. In: *Hegel-Jahrbuch* (2000): 21.

¹¹⁰ Karl Wilhelm Ferdinand Solger: *Vorlesung über Ästhetik* [1819]. Leipzig 1829 (Hg.: Karl Wilhelm Heyse) (Nachdruck: Darmstadt 1962): 159.

¹¹¹ Pochat 1986: 501.

gestellt wurde, sondern das Komische zum Lachen animiert und folglich verzerrte Gesichter zeitigt, die – wie gesehen – als hässlich und somit als nicht darstellungswürdig in der bildenden Kunst galten.

1819 hat Arthur Schopenhauer (1788-1860) einige Gedanken formuliert, die im Rahmen dieses philosophisch-kunsttheoretischen Überblicks die ästhetischen Kategorien von Schönheit und Hässlichkeit behandeln, wobei Schopenhauer darüber hinaus konkret auf das Motiv des Schreies eingegangen ist. Schopenhauer hat in seiner Schrift *Die Welt als Wille und Vorstellung* zwischen den ästhetischen Kategorien des Erhabenen und des Reizenden unterschieden, wobei das Reizende positive Reize ausüben könne, wie Hunger und Lusternheit; negative Reize aber würden durch das Ekelhafte ausgelöst.¹¹² Als Hauptvertreter des Pessimismus vertrat auch Schopenhauer die Ansicht, wie bereits schon vor ihm Herder und Hegel, dass „das Häßliche, solange es nicht ekelhaft ist, an der rechten Stelle gelitten werden kann“.¹¹³ Schopenhauer hat diesen Gedanken mit einigen anschaulichen, lebensweltlichen Beispielen gerechtfertigt:

„Die hohen und schönen Bäume tragen kein Obst: die Obstbäume sind kleine, häßliche Krüppel. Die gefüllte Gartenrose ist nicht fruchtbar, sondern die kleine, wilde, fast geruchlose ist es. Die schönsten Gebäude sind nicht die nützlichen: ein Tempel ist kein Wohnhaus. Ein Mensch von hohen, seltenen Geistesgaben, genöthigt einem bloß nützlichen Geschäft, dem der Gewöhnlichste gewachsen wäre, obzuliegen, gleicht einer köstlichen, mit schönster Malerei geschmückten Vase, die als Kochtopf verbraucht wird“.¹¹⁴

Hässlichkeit kann also durchaus nützlich sein und ist daher der Darstellung in der bildenden Kunst würdig. Allerdings unterschied Schopenhauer vehement zwischen den Bereichen der Skulptur und der Malerei:

„In der Skulptur bleiben Schönheit und Grazie die Hauptsache. Der eigentliche Charakter des Geistes, hervortretend in Affekt, Leidenschaft, Wechselspiel des Erkennens und Wollens, durch den Ausdruck des Gesichts und der Geberde allein darstellbar, ist vorzüglich Eigenthum der Malerei. Denn obwohl Augen und Farbe, welche außer dem Gebiet der Skulptur liegen, viel zur Schönheit beitragen; so sind sie doch für den Charakter noch weit wesentlicher.“¹¹⁵

Von der Forderung nach Schönheit in der Skulptur ausgehend, widmete Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* einen Abschnitt der *Laokoon-Gruppe*, in dem er auf die Darstellung des Schreies in der antiken Skulptur eingeht:

„Daß Laokoon, in der berühmten Gruppe, nicht schreiet, ist offenbar, und die allgemeine, immer wiederkehrende Befremdung darüber muß daher rühren, daß in seiner Lage wir alle schreien würden: und so fordert es auch die Natur; da bei dem heftigsten physischen Schmerz und plötzlich eingetretener größter körperlicher Angst, alle Reflexion, die etwan ein schweigendes Dulden herbeiführen könnte, gänzlich aus dem Bewußtseyn verdrängt wird, und die Natur sich durch Schreien Luft macht, wodurch sie zugleich den Schmerz und die Angst ausdrückt, den Retter herbeiruft und den Angreifer schreckt.“¹¹⁶

¹¹² Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig 1819: 246.

¹¹³ Schopenhauer 1819: 246.

¹¹⁴ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig 1819 (Hg.: Arthur Hübscher). Band 2. (Nachdruck: Wiesbaden 1972): 444.

¹¹⁵ Schopenhauer 1819: 266 .

¹¹⁶ Schopenhauer 1819: 267.

Neben dem Zugeständnis der psychologisch interessanten Definition von „körperlicher Angst“ ergänzte Schopenhauer die bereits angesprochenen Positionen von Winkelmann und Lessing schließlich um eine medizinische, im kunstwissenschaftlichen Sinn als eine naturalistisch zu bezeichnende Kategorie: Er zitiert Aloys Ludwig Hirt, der bereits 1797 die Meinung vertreten habe, dass Laokoon deshalb nicht schreie, „weil er, schon im Begriff am Stickfluß zu sterben, nicht mehr schreien könne.“¹¹⁷ Schopenhauer war ebenfalls der Meinung, dass Laokoon theoretisch schreien müsse, da es der menschlichen Natur in einer derartigen Situation entspräche und sah einzig im physiologischen Verfall einen Grund, dies nicht zu tun. Im Unterschied zu den anderen Diskursbeteiligten war er aber der Ansicht, dass die Darstellung eines Schreies, also eines offenen Mundes, in der Skulptur per se nicht darstellbar sei. Sie könne

„nur einen den Mund aufreißenden und zu schreien sich fruchtlos bemühen, einen Laokoon, dem die Stimme im Halse stecken geblieben, *vox faucibus haesit* [darstellen]. Das Wesen, und folglich auch die Wirkung des Schreiens auf den Zuschauer, liegt ganz allein im Laut, nicht im Mundaufsperrn.“

Erst das akustische Phänomen, das die Affektdarstellung als solches komplettiert, würde eine damit verbundene Reduzierung der Schönheit rechtfertigen, wenn es denn charakteristisch und für die Handlung notwendig sei.¹¹⁸ Abseits der Laokoon-Diskussion konstatierte Schopenhauer – im Sinne einer Einheit visueller und akustischer Phänomene – für die Darstellung von Schreien allgemein:

„Allein in der bildenden Kunst, der die Darstellung des Schreiens selbst ganz fremd und unmöglich ist, das gewaltsame, alle Züge und den übrigen Ausdruck störende Mittel zum Schreien, das Mundaufsperrn darzustellen, wäre wirklich unverständlich; weil man dann das im Uebrigen viele Aufopferungen fordernde Mittel vor die Augen brächte, während der Zweck desselben, das Schreien selbst, zusammt dessen Wirkung auf das Gemüth, ausbliebe. [...] Wo hingegen die Darstellung des Schreiens im Gebiet der darstellenden Kunst liegt, ist es durchaus zulässig, weil es der Wahrheit dient, d.i. der vollständigen Darstellung der Idee. [...] Hingegen ein gemalter oder steinerner stummer Schreier wäre noch viel lächerlicher, als gemalte Musik, die schon in Goethes Propyläen gerügt wird; da das Schreien dem übrigen Ausdruck und der Schönheit viel mehr Abbruch thut, als die Musik, welche meistens nur Hände und Arme beschäftigt und als eine die Person charakterisirende Handlung anzusehen ist, ja insofern ganz füglich gemalt werden kann, sobald sie nur keine gewaltsame Bewegung des Körpers, oder Verziehung des Mundes erfordert“.¹¹⁹

Dieses Zitat verdeutlicht eine neue Position in der kunsttheoretischen Auseinandersetzung im Kontext der ästhetischen Kategorie der Hässlichkeit und der Darstellung von Schreien in der bildenden Kunst. Schopenhauer wehrte sich gegen eine solche Darstellung primär nicht mehr aus ästhetischen Gründen, sondern aus der Tatsache heraus, dass der Schrei in seiner Eigenschaft als solches nicht komplett wahrnehmbar, eben nicht hörbar sei, weshalb er sich nur für das Theater eigne.¹²⁰ Die ablehnende Haltung Schopenhauers hinsichtlich

¹¹⁷ Schopenhauer 1819: 268 (Schopenhauer verweist auf Aloys Ludwig Hirt: Horen [1797]: zehntes Stück).

¹¹⁸ Schopenhauer 1819: 268.

¹¹⁹ Schopenhauer 1819: 268, 270.

¹²⁰ Schopenhauer dazu weiter: „Von der verfehlten Wirkung der Darstellung des Schreiens durch die Werke der bildenden, wesentlich stummen Künste, kann man sich faktisch überzeugen an einem auf der Kunstakademie zu Bologna befindlichen Bethlehemitischen Kindermord von Guido Reni, auf welchem dieser große Künstler den Mißgriff begangen hat, sechs schrei-

der Darstellung von Schreien in der bildenden Kunst ist erst in zweiter Hinsicht im Ästhetischen begründet.¹²¹

Im Vergleich mit dem Kopf einer anderen antiken Laokoon-Gruppe offenbart sich noch einmal deutlich, wie wenig relevant für Schopenhauer noch die ästhetischen Kategorien seiner Vorgänger waren: „Derselbe [Kopf] übertrifft, meiner Meinung nach, sowohl an Schönheit als an Ausdruck den der Gruppe: den Mund hat er bedeutend weiter offen, als dieser, jedoch nicht bis zum eigentlichen Schreien.“¹²² Ein weit geöffneter Mund – sofern er keinen Schrei abgibt –, Schönheit und Ausdruck sind bei Schopenhauer keine sich ausschließenden Begriffe.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts hat es weitere Philosophen und Kunsttheoretiker gegeben, die eine konservative, das heißt in diesem Fall klassizistische Position vertraten. So sah Hermann Christian Weisse (1801-1866) in seinem *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit* (1830) in der Hässlichkeit die „verkehrte oder auf den Kopf gestellte Schönheit [...] Darum wird die Wahrheit, die in der Schönheit aufgehoben ist, in der Häßlichkeit notwendig zur Unwahrheit und Lüge“.¹²³ Haben bereits Jahre vorher schon einige Philosophen individualisierte Ausdrucksformen in der bildenden Kunst gefordert, wie zum Beispiel Solger, so sieht Weisse hier nur „frech hervordringende Subjektivität, welche [...] die Substanz der häßlichen Kunst“ ausmache.¹²⁴ Hässlichkeit war für ihn die „notwendige und unfehlbare Folge der inneren Verschrobenheit oder Verdorbenheit eines geistigen Individuums“ und physiognomisches Anzeichen für ein „ausgeartetes und bösertiges“ Wesen.¹²⁵ Selbst noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts verteidigte Weisse in Anbetracht des aufkommenden und sich behauptenden Realismus in der Kunst seine klassizistische Einstellung:

„Denn die Kunst, sie hat nicht den Beruf, nur einfach die sichtbare Erscheinung der gemeinen Wirklichkeit abzuschildern [...] Sie soll in sichtbarer Erscheinung ausdrücklich das Göttliche ausdrücken, sie soll die Erscheinung des Wirklichen so abbilden, [...] wie sie schon vor Schöpfung der irdischen Welt vorbildlich geschaut und entworfen war in der Imagination der Gottheit.“¹²⁶

ende Mundaufreißer zu malen. – Wer es noch deutlicher haben will, denke sich eine pantomimische Darstellung auf der Bühne, und in irgend einer Scene derselben einen dringenden Anlaß zum Schreien einer der Personen: wollte nun der diese darstellende Tänzer das Geschrei dadurch ausdrücken, daß er eine Weile mit weit aufgesperrem Munde dastände; so würde das laute Gelächter des ganzen Hauses die Abgeschmacktheit der Sache bezeugen“ (Schopenhauer 1819a: 482-483).

¹²¹ Schopenhauer gab zwar Goethe Recht, der die Unmöglichkeit des Schreiens bei der *Laokoon-Gruppe* in der Tatsache begründet sah, dass die Bildhauer gerade den Moment in ihrer Skulptur zeigten, in dem die Schlange zubeißt und Laokoon durch den eingezogenen Unterleib aus physiologischen Gründen gar nicht schreien könne. Er hält diesen Grund aber nur für den sekundären, nach seinem eigenen Grund rangierenden (Schopenhauer 1819a: 483).

¹²² Schopenhauer 1819a: 483. Schopenhauer spricht hier von einem antiken Laokoon-Kopf aus der ehemaligen Sammlung des Herzogs von Aremborg zu Brüssel.

¹²³ Christian Hermann Weisse: *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*. Leipzig 1830 (Nachdruck: Hildesheim 1966): 179.

¹²⁴ Weisse 1830: 205.

¹²⁵ Weisse 1830: 466, 442.

¹²⁶ Weisse zitiert in: Funk 1983: 221.

Im Gegensatz zu Weisse hat 1845 Max Stirner (1806-1856) in *Der Einzige und sein Eigentum* erkannt, die Kunst habe „längst das Häßliche nicht nur gelten lassen, sondern als zu ihrem Bestehen notwendig erachtet und in sich aufgenommen“.¹²⁷

Dass das Hässliche in der Mitte des 19. Jahrhunderts in der kunsttheoretischen Auseinandersetzung mittlerweile eine konstante Kategorie darstellte, wird nicht zuletzt durch Karl Rosenkranz' (1805-1879) *Ästhetik des Häßlichen* deutlich, in der der zur mittleren Richtung der Hegelschen Schule gehörende Autor 1853 eine veränderte Position des Hässlichen definierte. Rosenkranz sah die Existenz des Hässlichen zwar auch noch in der Negation des Schönen konstituiert, sie könne aber „nur begriffen werden als die Mitte zwischen dem Schönen und dem Komischen.“¹²⁸ Rangierte bis dahin unterhalb des Hässlichen allenfalls noch das Ekelhafte, so hat Rosenkranz an unterster Stelle seiner imaginären ästhetischen Skala das Komische gesehen. Auch er war noch der Meinung, dass das Böse „die Physiognomie des Menschen verhäßlichen müsse“, aber nicht unter allen Umständen: „Es ist schön, wenn das Wahre und Gute auch schön erscheinen, allein es ist nicht nothwendig.“¹²⁹ Darüber hinaus sieht Rosenkranz in der einem Kunstwerk zugrunde liegenden ganzheitlichen Idee den Grund und die Rechtfertigung für die Möglichkeit der Darstellung von Hässlichkeit in der Kunst:

„Wie kann nun die Kunst, deren Zweck nur das Schöne sein soll, dazu kommen, das Häßliche zu bilden? Der Grund muß offenbar tiefer liegen, als in jenem äußerlichen Reflexionsverhältnis. Es liegt im Wesen der Idee selber. Die Kunst [soll] [...] die Erscheinung der Idee nach ihrer Totalität ausdrücken. Es gehört zum Wesen der Idee, die Existenz ihrer Erscheinung frei zu lassen und damit die Möglichkeit des Negativen zu setzen. [...] Will also die Kunst die Idee nicht bloß einseitig zur Anschauung bringen, so kann sie auch des Häßlichen nicht entbehren.“¹³⁰

Ein weiterer Aspekt, der bereits in ähnlicher Form schon von Hegel und Schopenhauer formuliert wurde, ist auch bei Rosenkranz zu finden: die Verbindung von Hässlichkeit, Christentum und Kunst. „Mit der christlichen Religion aber als der, welche das Böse in seiner Wurzel erkennen und von Grund aus überwinden lehrt, ist das Häßliche nun vollends in die Welt der Kunst eingeführt.“¹³¹ Rosenkranz machte darüber hinaus deutlich, dass das Schöne von der Kunst ganz „beziehungslos“ und ohne Zusammenhang hervorgebracht werden könne, während das Hässliche zu einer „Selbstständigkeit ästhetisch nicht fähig“ sei; es könne zwar isoliert in der Kunst auftreten, ästhetisch sei dies aber nicht zulässig, da das Hässliche in einem Kunstwerk durch das Schöne neutralisiert werden müsse.¹³²

Resümierend stellte Rosenkranz fest, dass das Hässliche in der Kunst auf zwei Arten rezipiert werden könne: Es gefalle auf „gesunde Weise“, wenn das Hässliche in der Gesamtheit des jeweiligen Kunstwerkes zur Darstellung des Inhaltes notwendig sei und durch einen entsprechend hohen Anteil an Schönerm

¹²⁷ Max Stirner (Johann Kaspar Schmidt): *Der Einzige und sein Eigentum* [1845]. Berlin 1924: 113.

¹²⁸ Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*. Königsberg 1853 (Nachdruck: Darmstadt 1973): 7, VI-VII.

¹²⁹ Rosenkranz 1853: 29, 37-38.

¹³⁰ Rosenkranz 1853: 38.

¹³¹ Rosenkranz 1853: 39.

¹³² Rosenkranz 1853: 39, 52.

ausgeglichen werde. Auf „krankhafte Weise“ würde es gefallen, wenn eine Epoche „physisch und moralisch verderbt“ sei und das Hässliche in der Kunst nur noch dazu diene, um die „abgestumpften Nerven aufzukitzeln [...] Die Zerrissenheit der Geister weidet sich an dem Häßlichen, weil es für sie gleichsam das Ideal ihrer negativen Zustände wird.“¹³³

Zusammen mit der aufkommenden und sich entwickelnden Fotografie hat sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ein neuer, hauptsächlich von Frankreich ausgehender Stil verbreitet, der sich gegen die akademischen Ansichten in der Kunst mit ihrem Klassizismus und antikem Schönheitsideal, gegen die Historienmalerei mit ihrem Pathos und gegen die verklärende Romantik wendet: der Realismus. Die Kunst des Realismus war aber dem gegenüber mehr als nur die fotografisch genaue Widergabe der Wirklichkeit. Denn im Gegensatz zu diesem Naturalismus weist der Realismus einen darüber hinausgehenden inhaltlichen Gehalt auf, der er eine soziale, teilweise gesellschaftliche Verhältnisse kritisierende Komponente impliziert.

Getragen von dem Gedanken, die soziale Wirklichkeit der Zeit in seinen Bildern wiederzugeben, veranstaltete Gustave Courbet (1819-1877) in Paris 1855 die begriffsprägende Ausstellung *Le Réalisme*. Trotz aller Kritik an den bestehenden Verhältnissen in der Kunst, war Courbet keineswegs antitraditionell eingestellt, sondern hat lediglich die sich verändernden Zeichen der Zeit erkannt: „Schönheit ist wie die Wahrheit etwas, das im Verhältnis zur Zeit steht, in der man lebt und zum Individuum, das fähig ist, es zu verstehen.“¹³⁴ Courbets Bilder stießen in Deutschland, wo sie unter anderem in München auf den Internationalen Kunstausstellungen 1856, 1858 und 1869 zu sehen waren, auf großes Interesse und beeinflussten unter anderem Wilhelm Leibl und Adolph von Menzel. Auch Courbets Zeitgenosse Jean-François Millet (1814-1875) schuf ab den 1850er Jahren Bilder, die einem sozial engagierten Realismus nahe standen. Sie wurden von der Kritik oft als trivial und vulgär bezeichnet. Allerdings erfuhren seine Landschaftsbilder eine teilweise religiöse Verklärung; in ihnen wollte er – in Abwandlung von Jean-Jacques Rousseaus „cri de la nature“ – „le cri de la terre“ zum Ausdruck bringen.¹³⁵ So kommt im Hinblick auf die Moderne Klaus Herding über Millets Bilder zu dem Schluss: „Ohne das moralische Pathos Millets und ohne seine rüde Faktur wären das Natur- und Menschbild der klassischen Moderne nicht denkbar.“¹³⁶

Der französische Frühsozialist Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) hat zum Realismus festgestellt: „Die tiefsten Triebfedern und Gemütsregungen, seien sie auch negativer Natur, müßten aufgedeckt werden, damit der Weg zu einer neuen Würde und Vervollkommnung des Menschen geebnet werde.“¹³⁷ Diese bereits auf den Expressionismus hinweisende Position, sein eigenes Gefühl,

¹³³ Rosenkranz 1853: 52. Rosenkranz zählt folgende Beispiele hierzu auf: „Thierhetzen, Gladiatorspiele, lüsterne Symplegmen, Caricaturen, sinnlich verweichlichende Melodien, kolossale Instrumentierung, in der Literatur eine Poesie von Koth und Blut [...], sind solchen Perioden eigen“ (ebd.).

¹³⁴ Gustave Courbet [1861] zitiert in: Linda Nochlin: *Realism and Tradition in Art 1848-1900. Sources and Documents*. Englewood Cliffs / New Jersey, USA 1966: 35. Zitiert und übersetzt in: Kultermann 1998: 150.

¹³⁵ Jean-François Millet [1863] zitiert in: *Kat. Paris, London 1975/76*: 138.

¹³⁶ Klaus Herding: Jean-François Millets „le cri de la terre“. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 34 (1995): 178.

¹³⁷ Pierre-Joseph Proudhon [1865] zitiert in: Pochat 1986: 556.

sein Innerstes zu offenbaren, es in Kunstwerken darzustellen und sich so mitzuteilen, wird durch die Aussage evident, die dem Schaffen der bildenden Kunst um einige Jahrzehnte voraus war.

Ähnliche Positionen wie die Courbets und Proudhons hat in Deutschland der Philosoph Max Dessoir (1867-1947) vertreten, der allerdings schon der übernächsten Generation angehörte. Dessoir, der sich um die Neubegründung einer systematischen Kunstwissenschaft bemühte, sah die Aufgabe der Kunst darin, „ein durch subjektive Zutaten abgeändertes Bild der seelisch-körperlichen Realität zu bieten.“¹³⁸ In seiner *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* entwickelt Dessoir zwei unterschiedliche ästhetische Systeme, in denen die Pole jeweils von Schönerm und Hässlichem gebildet werden. Im ersten System stellt er die Wirklichkeit als „Stufenbau“ vor: Zwischen der untersten Stufe des Hässlichen und der obersten des Schönen liege die „weite Sphäre des Gleichgültigen“.¹³⁹

„Der Kallikratie zufolge hätte die Kunst eine Aufgabe [...] das überhaupt Schöne oder an sich Wohlgefällige durch Wiederholung eindringlicher und zugänglicher zu machen. Naive Gemüter pflegen die Kunst so anzusehen. [...] sie verlangen nun von der Kunst, daß sie solche Annehmlichkeiten gesammelt und gereinigt darbiete. Wie im Leben, so suchen sie auch in der Kunst das Schöne und fliehen alles Hässliche.“¹⁴⁰

Im zweiten, elaborierteren Schema werden die Plätze zwischen Schönerm und Hässlichem vom Erhabenen, Tragischen, Niedlichen und schließlich dem Komischen eingenommen.¹⁴¹ Bezeichnenderweise nennt Dessoir sie „Kardinalschönheiten“; Kunst sei eben keine „Konzentration von allerlei Annehmlichkeiten, sondern eine umfassende Bearbeitung des Erfahrungsstoffes.“¹⁴²

Wichtig erscheint bei den Thesen Dessoirs, dass bei ihm selbst das Erhabene – im 18. und 19. Jahrhundert oftmals synonym mit dem Schönen verwandt – und das Tragische durch einen „Zusatz von Häßlichkeit einen überwältigenden Charakter erhalten“ könnten, und dass das Hässliche „nicht dem Unästhetischen gleichgesetzt werden“ dürfe.¹⁴³ Dessoir war der Ansicht, dass „dort aber, wo die tiefste Not eines Künstlerherzens sich aussprechen und das Heimlichste und Geistigste zu Tage treten“ wolle, sich „neben der Vornehmheit das Häßliche als zureichendes Ausdrucksmittel“ anbieten würde.¹⁴⁴ Mit diesem Bekenntnis zur Expressivität darf nahe gelegt werden, dass im Sinne Dessoirs auch ein Schrei als legitimes Ausdrucksmittel in der Kunst verwandt werden dürfe, um die existentielle Not eines Künstlers zu artikulieren.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war schließlich der Ausdruck des Individuums, also auch des Künstlers, Grundlage der Kunst des Expressionismus. Sein Ex-

¹³⁸ Max Dessoir zitiert in: Rudolf Eisler: Philosophen-Lexikon. Leben, Werke und Lehren der Denker. Wien 1911: 667.

¹³⁹ Max Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* in den Grundzügen dargestellt. Stuttgart 1906: 105.

¹⁴⁰ Dessoir 1906: 105. Dessoir bezeichnet mit „Kallikratie“ die oben beschriebene, stufenweise Aufteilung der Wirklichkeit.

¹⁴¹ Im Gegensatz zu Rosenkranz erfährt das Komische bei Dessoir eine Aufwertung und rangiert nicht mehr unterhalb des Hässlichen.

¹⁴² Dessoir 1906: 196, 204.

¹⁴³ Dessoir 1906: 213.

¹⁴⁴ Dessoir 1906: 214.

trem fand der Ausdruck im Futurismus: Im *Manifest der futuristischen Literatur* von 1912 heißt es, dass der schönen Kunst „brutale Töne“ und „Schreie des Lebens“ entgegengesetzt werden sollen.¹⁴⁵

II.2 Kunstpraxis

Wie bereits festgestellt worden, gab es bereits in der Kunst der Antike Schreiende. So ist neben der angesprochenen *Laokoon-Gruppe* das Motiv beispielsweise bei der Darstellung von Furien oder Mänaden verwendet worden. Auch in der bildenden Kunst der sich auf die Antike rückbesinnenden Renaissance wurde innerhalb von Affektdarstellungen das Motiv des Schreis verwendet, aber ebenfalls nur als expressive Zutat, um etwa ein tragisches Geschehen zu dramatisieren.

Das Ziel des folgenden Kapitels ist es, anhand einiger, zu den jeweiligen kunsttheoretischen Forderungen in Opposition stehender Beispiele aufzuzeigen, in welcher Form manche Künstlerpersönlichkeiten mit oder innerhalb bestimmter Kunstwerke über das übliche Maß an konventionellen Affektdarstellung hinaus gegangen sind. Sie ließen dem Motiv des Schreis innerhalb des Sujets beziehungsweise Bildgefüges eine besondere Bedeutung zukommen oder haben unter Verwendung eines konventionellen Titels einen Schrei dargestellt, wodurch ein Maß individuellen Ausdrucksvermögens erreicht wurde, das jenseits von gängigen Normen lag und die Ausnahme von der Regel bestätigt. Wie weit dabei persönliche Befindlichkeiten zum Ausdruck gebracht worden sind, kann dabei zum großen Teil nur Spekulation bleiben.

Parallel zu den kunsttheoretischen Betrachtungen soll auch an dieser Stelle zunächst der Blick nach Italien gewendet werden, wo bereits in der toskanischen Protorenaissance das Statuarische und Strenge der vorangegangenen Epoche allmählich abgelöst worden ist und sich eine differenziertere und ausdrucksstärkere Gebärdensprache in der bildenden Kunst durchgesetzt hat. So sind einige der frühesten nachantiken Werke expressiver Affektdarstellungen in der Werkstatt der Pisani entstanden, wobei besonders Giovanni Pisano (ca. 1250-nach 1314) Werke von „extremer Ausdruckhaftigkeit“ geschaffen hat.¹⁴⁶ Waren bei seinem Vater Nicola Pisano (um 1225-zwischen 1278/84) die Affekte noch „durchgehend thematisch motiviert und am Darstellungsinhalt orientiert“, so haben sie sich bei Giovanni „zu einer persönlichen, ganz in der Subjektivität und im Temperament des Künstlers begründeten Manier“ verselbständigt, womit er sich eindeutig über die Konventionen seiner Zeit hinweggesetzt hat.¹⁴⁷

In Florenz – um 1400 eines der europäischen Kunstzentren – ist zu Beginn des Quattrocento Joachim Poeschke zufolge ein „Emanzipationsschub“ durch die bildende Kunst gegangen, der den Willen zur betonten Darstellung von Affekten verdeutlicht hat. Dieser „Schub“ habe sich aber weder auf allen Ebenen der Kunst noch simultan bemerkbar gemacht, sondern sei eben nur für einzelne Künstler und einzelne Werke festzustellen.¹⁴⁸ So ist bezüglich der Darstellung

¹⁴⁵ Franke 1974: 1006.

¹⁴⁶ Joachim Poeschke: *Motus und Modestà* in der Kunst, Kunsttheorie und Tugendlehre der Florentiner Frührenaissance. In: Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und der Kunst der Renaissance (Hg.: Joachim Poeschke / Thomas Weigel / Britta Kusch). Münster 2002: 178.

¹⁴⁷ Poeschke 2002: 178.

¹⁴⁸ Poeschke 2002: 174.

von Affekten in der Florentiner Kunst des Quattrocento an erster Stelle Donatello (1386-1466) anzusprechen. Besonders dessen Spätwerk, das mit den Paduaner Reliefs in der Basilica del Santo, insbesondere mit der *Grablegung Christi* (1446-1450) eingeleitet wurde, weist ein umfangreiches Spektrum an differenzierten Ausdrucksmöglichkeiten bis hin zu expressiver Mimik und Gestik auf.¹⁴⁹ Unter diesem Aspekt stellen die Reliefs der Passions- und Auferstehungskanzeln in San Lorenzo in Florenz einen Höhepunkt dar. Donatello kam es dort nicht mehr auf mathematisch durchdachte und handwerklich perfektionierte Bildeinheiten an, sondern nur noch auf das Geschehen und den emotionalen Gehalt der Figuren, der einer psychologisierenden Offenbarung gleichkommt. Dies wird darüber hinaus durch die Verdichtung hinsichtlich der Darstellung der zentralen narrativen Momente potenziert. Wichtig scheint an dieser Stelle zu betonen, dass trotz des anerkannt hohen künstlerischen Wertes derlei Darstellung expressiver Gebärden und erregter Zustände bei den Zeitgenossen nicht grundsätzlich auf Zustimmung gestoßen sind: Solange die Affekte unmittelbar mit dem Darstellungsinhalt zusammenhingen und der *convenienza* entsprachen, waren sie geschätzt, nicht aber wenn sie – wie beispielweise bei einigen Aposteln Donatellos an der sogenannten Aposteltür (um 1435) in der Alten Sakristei in San Lorenzo – vermeintlich weder mit dem Thema noch mit der Würde der darzustellenden Personen korrelierten.¹⁵⁰ Zunächst kritisierte Alberti in seinem Traktat *De pictura* (1435/36) und, fast dreißig Jahre später, 1464, Filarete Donatellos Apostelfiguren, bei denen er ihre Erhabenheit und Würde vermisste: „wenn du Apostel darzustellen hast, dann mach es nicht so, daß sie wie Fechter erscheinen, wie dies Donatello in San Lorenzo getan hat“.¹⁵¹

Zusammenfassend ist festzustellen, dass im Kunstschaffen des Due-, Tre- und Quattrocento – ob nun die frühen ausdrucksstarken Arbeiten Giovanni Pisanos, die Reliefs Donatellos oder die vollplastische, höchst expressive Figurengruppe der *Beweinung Christi* (um 1485) von Niccolò dell’Arca – die Darstellung extremer Mimik und Gestik immer einen streng inhaltlichen Bezug aufweist. Jeder Künstler mag dabei sicherlich seine subjektive, vom jeweiligen Temperament und Geschmack abhängige Interpretation geschaffen haben, aber stets im Kontext einer thematisch-narrativen Bedingtheit. Auffallend ist darüber hinaus, dass sich die frühesten Werke expressiver Affektdarstellungen offensichtlich auf das Medium der Skulptur zu beschränken scheinen.

¹⁴⁹ Poeschke weist darauf hin, dass auch schon in Donatellos römischem Relief der *Grablegung Christi* (um 1432/33; Rom, St. Peter, Tesoro) die „psychische Energie der wildbewegt Trauernden“ neu sei. Dort läge ein „unmittelbarer Rückgriff auf antike Modi der Affektdarstellung“ vor (Poeschke 2002: 182-183).

¹⁵⁰ Joachim Poeschke: *Die Skulptur der Renaissance in Italien*. Bd. 1: Donatello und seine Zeit. München 1990: 108.

¹⁵¹ „se tue hai a fare apostoli, non fare che paino schermidori, come fece Donatello in Santo Lorenzo“ (Antonio Averlino Detto il Filarete: *Trattato di architettura* [ca. 1451-64]. Zitiert in: Poeschke 2002: 184). Poeschke stellt fest, dass im ganzen 15. Jahrhundert eine derartig „starke Affektbetonung und Expressivität“ ansonsten unbekannt gewesen sei. Dem ist allerdings zu widersprechen. Hinsichtlich ihrer Expressivität sind die mindestens gleichauf liegende *Auferstehung Christi* (um 1465) mit einem schreienden Söldner von Andrea del Verrocchio (und Leonardo da Vinci?) (Florenz, Bargello), die Terrakottagruppe *Beweinung Christi* (um 1485) von Niccolò dell’Arca (Bologna, Pinacoteca Nazionale) und das Bronzerelief *Samson bringt den Tempel der Philister zum Einsturz* (1484-90) von Bartolomeo Bellano (Padua, Basilica del Santo) als Gegenbeispiele anzuführen.

Losgelöst von narrativen sowie thematischen Bezügen und im kompositorischen Mittelpunkt stehend, ist eine der ersten überkommenen Darstellungen eines Schreienden alleine in einer Zeichnung Michelangelos (1475-1564) aus den frühen zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts zu sehen.

In diesem Zusammenhang ist zunächst die Frage zu stellen, ab wann eine Zeichnung als autonomes Kunstwerk gegolten hat. Für Studien, Skizzen und Entwurfszeichnungen traf dies für die Zeit Michelangelos sicher nicht zu, wohl aber für Handzeichnungen, die unabhängig von Gemälden oder Fresken von Künstlern geschaffen worden sind und bereits im 16. Jahrhundert Gegenstand von Sammlungen wurden. Bestätigt wird dieser Status durch die Aufnahme in Inventare von Sammlern, wie es auch bei der zu besprechenden Zeichnung der Fall ist, die im Inventar des Francesco de' Medici zwischen 1560 und 1567 als „douè un viso quasiche di furia“ verzeichnet wurde.¹⁵² Es handelt sich dabei um eine Zeichnung, die das Brustbild eines bartlosen schreienden Mannes zeigt, das in der Literatur auch als *Verdammte Seele* oder *Furie* bezeichnet wird¹⁵³ (Abb. 2).¹⁵⁴ Zu sehen ist in einer dreiviertel Ansicht der nach links gewendete Kopf eines offenbar noch jungen Mannes. Im Gegensatz zu den sich nach außen hin verlierenden, nur noch vage angedeuteten wehenden Haaren und den Stoffbahnen des Gewandes, ist das Gesicht dieser „dramatischen Physiognomiestudie“ durch eine „hochverfeinerte Ausführungstechnik charakterisiert“.¹⁵⁵ Das Zentrum der Expressivität stellen die Augen dar, die, durch die angespannten Gesichtsmuskeln leicht zusammengekniffen, etwas Grauenhaftes zu fokussieren scheinen. Der aufgerissene Mund deutet einen gellenden Schrei an. Die nach oben gezogenen aufgeblähten Nasenflügel sowie die zusammengezogenen Augenbrauen mit den darüber befindlichen vertikalen Falten auf der Stirn zeigen eine wütende, zornige Gemütsverfassung an. Die so ge-

¹⁵² Luipold Dussler: Die Zeichnungen des Michelangelo. Berlin 1959: 231.

¹⁵³ Als *Verdammte Seele* wird die Zeichnung beispielsweise von Arthur E. Popham / Johannes Wilde (dies.: The Italian Drawings of the XV and XVI Century in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle. London 1949) und Charles de Tolnay (ders.: Michelangelo's Drawings. Bd. V: The Final Period. Princeton 1960) bezeichnet, als *Furie* von Luipold Dussler (ders.: Die Zeichnungen des Michelangelo. Berlin 1959), Michael Hirst (ders.: Michelangelo and his Drawings. New Haven, London 1988) und Creighton Gilbert (ders.: „Un viso quasiche di furia“. In: Studies in the History of Art. Bd. 33: Michelangelo. Drawings (Hg.: Craig Hugh Smith). Washington 1992).

¹⁵⁴ Michelangelo Buonarroti: *Schreiender Mann* (um 1522). Schwarze Kreide auf Papier; 29,5 x 20, 5 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (601 E recto). Beschriftet ist die Zeichnung oben in großen Druckbuchstaben mit „GHERARDUS DE PERINIS“ und rechts unten mit „MICHELAN / BONAROTI / FACIEB / AT“, darunter sind drei ineinander verschlungene Ringe zu erkennen, die Michelangelo als Signet auch an seinen erworbenen Marmorblöcken verwendet hat (s.: Popham / Wilde 1949: 264). Neben dem Exemplar in den Uffizien gibt es noch ein weiteres in der Sammlung Elizabeths II. in Windsor Castle (Cat. W. n. 453 r). In der Forschung gab es in den letzten Jahrzehnten eine Auseinandersetzung um die Zuschreibung dieser Zeichnungen. Während die Zeichnung in den Uffizien von Berenson (1903), Thode (1913), Dussler (1959), Tolnay (1960) und Barocchi (1962) als Kopie angesehen wurde, sehen Wilde (1949), Goldscheider (1951), Hirst (1988) und Creighton Gilbert (1992) in Michelangelo den Urheber dieses Blattes. Unabhängig von dieser Diskussion, die hier nicht weiter verfolgt werden soll, ist als Konsens festzustellen, dass Michelangelo, losgelöst von der Frage seiner möglichen Urheberschaft hinsichtlich der Zeichnung in den Uffizien, wenn nicht dieses, so zumindest ein sehr ähnliches Blatt geschaffen haben muss, das schnell populär geworden war und dementsprechend vielen Kopisten als Vorlage gedient hat (s.: Dussler 1959: 232). Aufgrund der irreführenden Hilfstitel, deren Zustandekommen nachfolgend erläutert wird, scheint der hier gegebene, neutral formulierte Titel angebracht.

¹⁵⁵ Pier Luigi de Vecchi: Michelangelo. Der Maler. Stuttgart, Zürich 1984: 103.

nannte „Kämpferfalte“¹⁵⁶ unterstreicht dies. Zur Dramatik des Ausdrucks tragen darüber hinaus die über dem Kopf wehenden Stoffbahnen sowie das wild nach vorne wehende Haar bei.

In der Forschung gibt es verschiedene Versuche ein mögliches Vorbild für diese Zeichnung zu finden. Ludwig Goldscheider nennt als plastisches Vorbild das Medusenhaupt auf einer Terrakottabüste (um 1478) von Verrocchio und aus dem grafischen Bereich die Skizze einer *Medusa* (1511) auf einem Schild Athenes, die Raffael für sein Fresko *Die Schule von Athen* verwendet hat.¹⁵⁷ So verwandt die beiden Köpfe von Raffael und Michelangelo sein mögen, so sollten doch zwei Aspekte hierbei nicht außer Acht gelassen werden: Zum einen sind Michelangelo mit Sicherheit nicht nur verschiedene Medusenhäupter antiker Kunstwerke bekannt gewesen, sondern auch die diversen, sich expressiv gebärdenden Figuren des Florentiner Quattrocento. Zum anderen hat Michelangelo bereits 1509 in seinem Fresko *Die Sintflut* in der Sixtinischen Kapelle einen ganz ähnlich schreienden Mann gemalt, der, wie zur Abwehr, seinen linken Arm über den Kopf hält (Abb. 3).¹⁵⁸ Die nach vorne wehenden Haare sowie die Gestaltung des Gewandes sind mit der Zeichnung vergleichbar. Für Dussler besteht hingegen kein Zweifel, dass das Vorbild zu Michelangelos *Schreiender Mann* in Leonardos Concetti zur *Anghiarischlacht* (1503-04) zu finden ist.¹⁵⁹ Worin nun die genauen Inspirationsquellen zu sehen sind, kann sicher nicht zweifelsfrei zurückverfolgt werden. Zusammenfassend ist aber festzustellen, dass es sich bei allen genannten Vorbildern um die Darstellungen exogen motivierte Schreie handelt.

Wichtig im Kontext dieser Untersuchung ist allerdings herauszustellen, ob Michelangelo möglicherweise ein eigenes, endogen bedingtes Motiv für die Zeichnung *Schreiender Mann* zugrunde gelegen hat. Hierbei hilft die Tatsache, dass Michelangelo diese Zeichnung, neben zwei anderen – Giorgio Vasari bezeichnete sie alle als „teste divine“ –, dem Florentiner Edelmann und Freund Gherardo Perini geschenkt hat, was nicht nur aus der Inschrift hervorgeht, sondern auch von Vasari überliefert worden ist.¹⁶⁰ Obwohl Michelangelo das Motiv eines derart schreienden Mannes bereits vor Jahren in sein Formen- und Motivvokabular aufgenommen hatte, könnte nach Goldscheider die Zeichnung durch die 1522 erschienene zweite Auflage von Ludovico Ariostos Dichtung *Orlando Furioso* inspiriert worden sein.¹⁶¹ Hierin heißt es unter anderem:

„Und als er sah, dass er ganz alleine war / Öffneten sich mit Schreien und Ächzen die Tore der Pein [...] Seine Augen waren in den Kopf eingesunken/ Das Gesicht fahl und wie ein einge-

¹⁵⁶ Fritz Lange: *Die Sprache des menschlichen Antlitzes. Eine wissenschaftliche Physiognomik und ihre praktische Verwertung im Leben und in der Kunst.* München, Berlin 1937: 34.

¹⁵⁷ Ludwig Goldscheider: *Michelangelo. Drawings.* London 1951: Tafeln 166 und 167. Mit dem Aufzeigen dieser möglichen Vorbilder fragt auch Goldscheider, ob nicht die korrekte Bezeichnung für diese Zeichnung „Furie“ sei (Goldscheider 1951: 37).

¹⁵⁸ Michelangelo Buonarroti: *Die Sintflut; Detail* (1509). Fresko. Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle.

¹⁵⁹ Dussler 1959: 232. Auch in der jüngeren Literatur wird dies angenommen, so z.B. bei Paul Joannides: *Michelangelo and His Influence.* In: *Drawings from Windsor Castle* (Ausstellungskatalog). Washington, London 1997/98: 53.

¹⁶⁰ Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* [1550] (Hg.: Gaetano Milanesi). Bd. VII. Florenz 1906: 271, 276. Vasari bezeichnete diese Blätter nicht deshalb als „göttliche Köpfe“ weil sie eben solche zeigen, sondern weil er die hohe Qualität der Zeichnungen geschätzt hat.

¹⁶¹ Goldscheider 1951: 37.

trockener Knochen, / Sein Haar zerzaust, schrecklich und traurig [...] Ohne Scham und ohne Verstand, nackt, / Mit schrecklichem Brüllen und mit Schreien; / Ist er wahnsinnig geworden“.¹⁶²

Da Michelangelo selbst literarisch tätig gewesen ist, erscheint es nicht unwahrscheinlich, dass er *Orlando Furioso* gekannt haben könnte. Daher ist der Vorschlag Goldscheiders durchaus nachvollziehbar. Resümierend stellt Goldscheider fest, dass der *Schreiende Mann* Ausdruck von Michelangelos wahnsinniger Liebe für Gherardo Perini sein könne.¹⁶³ Auch Dussler konstatiert, dass durch die „Ausdrucksnuance“ des Kopfes dieser „kaum anders denn als ‚furia amoris‘“ Michelangelos zu dem Freund Perini zu deuten sei.¹⁶⁴

Um innerhalb dieser motivgeschichtlichen Historie zu einem Ergebnis über die eigentliche Motivation Michelangelos zur Schaffung dieser Zeichnung zu gelangen, sollte zudem berücksichtigt werden, wie das Blatt zu seinen beiden Hilfstiteln gekommen ist. Der sich in der nachfolgenden Rezeption ergebene Titel *Verdammte Seele* hat demnach zwei Ursprünge: Einerseits durch die Ähnlichkeit mit einem Verdammten in Michelangelos Fresko *Das Jüngste Gericht* (1536-1541) in der Sixtinischen Kapelle¹⁶⁵, andererseits durch die Ähnlichkeit mit Giovanni Lorenzo Berninis späterer Büste der *Anima dannata* (1619),¹⁶⁶ für die Michelangelos Zeichnung das „ultimative Modell“ gewesen sei.¹⁶⁷ Der Ursprung zum Titel *Furie* liegt in dem schon zitierten Inventar des Francesco de' Medici, was Creighton Gilbert dazu veranlasste, festzustellen, dass diese Zeichnung, zusammen mit anderen, in der langlebigen Tradition stehe, Gorgonen darzustellen.¹⁶⁸

Einen Beitrag zum Verständnis der hinter der Zeichnung *Schreiender Mann* stehenden Motivation liefert möglicherweise eine der beiden anderen Zeichnungen, die Michelangelo Gherardo Perini geschenkt hat.¹⁶⁹ Goldscheider stellt

¹⁶² „E quando poi gli è aviso d'esser solo, / Con gridi et urla apre le porte al duolo, [...] Quasi ascosi avea gli occhi ne la testa, / La faccia macra, e come un osso asciutta; / La chioma rabuffata, orrida e mesta, [...] Senza vergogna, e senza senno, ignudo, / Con urla spaventevoli e con gridi; / Ch'è fatto pazzo“ (Ludovico Ariosto: *Orlando Furioso* [1516] (Hg.: Nicola Zingarelli). Mailand 1973: XXIII, 124; XXIX, 60; XXXI, 45. Übersetzung von Andreas Beutin). Goldscheider weist darauf hin, dass Ariostos *Orlando Furioso* die berühmteste Dichtung der Hochrenaissance gewesen sei, in der der Wahnsinn von Liebe dargestellt und auch die Liebe selbst als eine Form von Wahnsinn erklärt werde (Goldscheider 1951: 37). Goldscheider hat Ariosto etwas umfangreicher zitiert; meines Erachtens genügt zur Verdeutlichung der These das obige Zitat.

¹⁶³ Goldscheider 1951: 37. Goldscheider bezeichnet die Zuneigung Michelangelos als „insane love“. Weiter sieht Goldscheider seine These dadurch gestützt, dass wiederum Michelangelos Ganymed-Zeichnung allgemein als Symbol für die Liebe des Künstlers für Tommaso de' Cavalieri angesehen wird (ebd.).

¹⁶⁴ Dussler 1959: 232.

¹⁶⁵ Popham und Wilde weisen darauf hin, dass Michelangelo die Physiognomie für einen Teufel links hinter dem Minos im *Jüngsten Gericht* in der Sixtinischen Kapelle adaptiert hat (Popham / Wilde 1949: 264).

¹⁶⁶ Dussler 1959: 232.

¹⁶⁷ Joannides 1997: 53.

¹⁶⁸ Gilbert, Creighton 1992: 219. Gilbert begeht zwei Fehler mit dieser Feststellung: Wenn im Inventar der Medici die Zeichnung zur besseren Identifikation mit „quasiche di furia“ beschrieben wurde, heißt es damit nur, dass sich der in der Zeichnung dargestellte schreiende Mann(!) nur **ähnlich, beinahe wie** eine Furie gebiert, kann außerdem qua sexus gar keine Furie sein. Zweitens besteht ein Unterschied zwischen Furien und Gorgonen: Im Gegensatz zu den Furien, weiblichen Rachegeistern, werden mit Gorgonen in der Mythologie die drei furchterregend aussehenden Töchter des Phorkys und der Keto bezeichnet, zu denen auch Medusa gehört.

¹⁶⁹ Michelangelo Buonarroti : *Venus, Mars und Cupido* (um 1522). Schwarze Kreide auf Papier; 36,2 x 25,3 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (598 E recto). Die dritte der an Perini geschenkten Zeichnungen ist: *Drei weibliche Köpfe* (um 1522). Schwarze

fest, dass es bei *Venus, Mars und Cupido* – ebenso wie bei der Zeichnung der „Furie“ – um die dunkle Seite der Sphäre der Venus ginge, um die „sweet bitterness of love“, wobei Venus als Schicksalsgöttin den Liebenden aus seinem Versteck zöge. Auch die Tatsache, dass Michelangelo zur gleichen Zeit die Marmorgruppe *Der Sieg* geschaffen hat, in der ein junger Mann über einen alten triumphiert, unterstützt Goldscheiders Einschätzung, dass es sich bei den erwähnten Zeichnungen um das Bekenntnis der Liebe Michelangelos zu Gerardo Perini handele.¹⁷⁰

Sinnvoll erscheint auch ein Vergleich mit einer anderen Zeichnung Michelangelos, die in zeitlicher Nähe zu *Schreiender Mann* entstanden ist: *Kopf eines schreienden Mannes im Profil nach links* (Abb. 4).¹⁷¹ Wie der deskriptive Titel schon andeutet, handelt es sich um das Brustbild eines älteren bärtigen Mannes, der schreiend und angstvoll nach links blickt. Die Finger der rechten Hand sind verkrampft an das Obergewand gepresst. Die relativ kleine Rötelzeichnung reicht von ihrem Ausdruck her nicht annähernd an die fast doppelt so große des *Schreienden Mannes* heran, der Gesichtsausdruck wirkt eher maskenhaft und leblos. Im Gegensatz zu der autonomen Zeichnung in den Uffizien, ist die aus dem Ashmolean Museum weder als physiognomische noch als psychologische Studie anzusehen, sondern aufgrund ihrer Skizzenhaftigkeit eher als Vorzeichnung zu einem Gemälde oder Fresko einzuschätzen. Charles de Tolnay hat 1976 darauf hingewiesen, dass es sich bei dieser Zeichnung um ein ironisches Selbstporträt Michelangelos handele, das ihn in einem Moment des Zornes zeige, in dem er gewillt sei, in Richtung eines unsichtbaren Feindes zu schreien.¹⁷² Trotz der erheblichen qualitativen Unterschiede zu *Schreiender Mann* scheint es aufgrund der durchaus vergleichbaren Physiognomien, wie der Nasen- und Augenformen, denkbar, dass es sich auch bei der Zeichnung aus den Uffizien um ein retrospektiv angelegtes Selbstporträt Michelangelos handelt, das ihn als jungen Mann zeigt.

Trotz der unterschiedlichen Indizien kann letztlich die Motivation zur Perini-Zeichnung doch nur Spekulation bleiben: Entweder handelt es sich bei ihr nur um eine physiognomische Studie, die, ob ihrer hohen Qualität, als besonderes Geschenk gegenüber dem Freund gedacht war, oder sie ist tatsächlich als Michelangelos individueller Ausdruck seiner eigenen emotionalen Befindlichkeit anzusehen, wobei sich beide Positionen nicht ausschließen müssen. Sollte allerdings letzteres das ursprüngliche Movens zu der Zeichnung gewesen sein – wofür ich mich an dieser Stelle aussprechen möchte –, so dürfte es sich bei *Schreiender Mann* wohl um die erste Darstellung einer individuellen menschlichen Verfasstheit mit Schrei-Motivik, um ein erstes psychologisches Seelen-Selbstporträt in der bildenden Kunst handeln und würde damit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts eine einzigartige Stellung einnehmen.

Eine der wohl prominentesten Darstellungen eines schreienden Wesens in der bildenden Kunst zwischen dem schreienden Laokoon aus der antiken Figuren-

Kreide auf Papier; 34,2 x 23 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (599 E recto).

¹⁷⁰ Goldscheider 1951: 37-38.

¹⁷¹ Michelangelo Buonarroti(?): *Kopf eines schreienden Mannes im Profil nach links* (um 1525). Rötel auf Papier; 15,4 x 12,7 cm. Oxford, Ashmolean Museum. Die Zuschreibung dieser Zeichnung an Michelangelo ist in der Forschung umstritten (s.: Dussler 1959: 272).

¹⁷² Charles de Tolnay: *Corpus dei disegni di Michelangelo*. Bd. 2. Novara 1976: 310. Sowie ders. in: *Michelangelo e i Medici* (Ausstellungskatalog). Florenz 1980: 80.

gruppe und Edvard Munchs *Schrei* dürfte Caravaggios (1571-1610) *Haupt der Medusa* sein (Abb. 5).¹⁷³ Der Mythologie zufolge hat Athene Medusa nicht nur dafür gehasst, dass sie in einem der Athene geweihten Tempel mit Poseidon geschlafen hatte, sondern auch dafür, dass die Gorgone geprahlt hatte, sie übertreffe die Göttin an Schönheit. Deshalb wurde Perseus von Athene beauftragt Medusa zu töten, der sich daraufhin mit einem Spiegel, sich Medusas todbringenden Blicken so erwehrend, ihr rückwärts näherte und Medusa den Kopf abschlug. Trotz ihres Schönheitsanspruches wurde Medusa in der frühen Kunst als sehr hässlich dargestellt – nach Rudolf Preimesberger verkörpert sie einerseits ein „Paradigma des Häßlichen“ und zugleich ein „Paradigma der Faszination des Schrecklich-Schönen“¹⁷⁴ – und erst mit dem Wiederaufleben des Perseusmythos in der Renaissance weniger ungestalt abgebildet. Die Rezeption des Schreckensschreies der Medusa ist bis in die Gegenwart zu verfolgen: So wurde er nicht nur von Künstlern wiederholt aufgenommen, so beispielsweise von Harald Metzkes 1993 in *Der Spiegel*, sondern auch von der Werbebranche benutzt.¹⁷⁵

Caravaggio hat das abgeschlagene Haupt der Medusa im Zentrum einer kreisförmigen Leinwand dargestellt, von deren grünem Hintergrund sich das bleiche Gesicht der Gorgone mit den sich wild um das Haupt windenden Schlangen abhebt. Der Mund ist im Schrei des Todes erstarrt, die Augen fixieren weit aufgerissen und leicht schielend einen Punkt unterhalb der horizontalen Augenlinie. John Varriano hat darauf hingewiesen, dass Caravaggios *Medusa* ihren Ausgangspunkt einerseits in einem zwischen 1565 und 1578 entstandenen Stich von Cornelis Cort habe, da dieser als einziger ein Medusenhaupt zeigt, dessen Augen nicht auf den Betrachter gerichtet sind und der Kopf zudem leicht seitlich gezeigt wird.¹⁷⁶ Das eigentliche Vorbild sei aber ein verlorenes Bild eines Medusenkopfes von Leonardo da Vinci, was durch einen Eintrag in einem Medici-Inventar von 1736 belegt würde, in dem Caravaggios *Medusa* beschrieben wird als „ein Medusenhaupt von der Hand Caravaggios oder in der Art Leonardo da Vincis“.¹⁷⁷ Avigdor Posèq hat zudem verdeutlicht, dass das Gesicht nicht nur einen hermaphroditischen Charakter habe, sondern auch Züge eines Selbstporträts aufweise.¹⁷⁸

¹⁷³ Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Haupt der Medusa* (ca. 1596-1599). Öl auf Leinwand, auf einen Schild aus Pappelholz geleimt; ø 55 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi. Caravaggio hat das Bild für den ihn protezierenden und in Rom einflussreichen Kardinal Francesco Maria Del Monte gemalt.

¹⁷⁴ Rudolf Preimesberger: Eine grimassierende Selbstdarstellung Berninis. In: *World Art: Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art* (Hg.: Irvin Lavin). Bd. 2. University Park 1989: 419.

¹⁷⁵ Siehe: Martin Roman Deppner: Der letzte Schrei – The Dernier Cri. In: *Daidalos* 30 (1988): 36-41.

¹⁷⁶ John Varriano: Leonardo's Lost Medusa and other Medici Medusas from the Tazza Farnese to Caravaggio. In: *Gazette des Beaux-Arts* 130 (1997): 76.

¹⁷⁷ „uno testa di Medusa di mano del Caravaggio opure vogliono che sia di Leonardo da Vinci“ (Varriano 1997: 76).

¹⁷⁸ Avigdor W. G. Posèq: Cravaggio's Medusa Shield. In: *Gazette des Beaux-Arts* 113 (1989): 170, 172. Posèq hält an dieser These auch in einer jüngeren Publikation weiterhin fest (ders.: *Caravaggio and the Antique*. London 1998: 29). Das Gesicht der Medusa ist tatsächlich nicht eindeutig einem Geschlecht zuzuordnen. Wenn eine Tendenz auszumachen wäre, so ginge sie sogar eher in die Richtung eines Mannes als in die einer Frau. Die Einschätzung als ein Selbstporträt Caravaggios scheint an dieser Stelle aber zu unsicher, zumal dies konsequenterweise völlig neue Interpretationen nach sich zöge.

Der Mythologie zufolge soll Athene das abgeschlagene Medusenhaupt in ihren Brustpanzer eingesetzt haben, was in der bildenden Kunst oft aufgenommen und umgesetzt wurde. Auch auf Schilden von Kriegeren war das abgeschlagene Haupt der Gorgone ein verbreitetes Motiv, das ursprünglich als Apotropäum fungierte.¹⁷⁹ Caravaggios Übertragung der Leinwand auf das runde Pappelholzschild ist folglich als historisierender Verweis zu verstehen. Waren innerhalb der frühen Darstellungen die Augen der Medusa auf den oder die Betrachter gerichtet, so wird in Caravaggios Bild im übertragenen Sinn mit ihrem Wegschauen einerseits der todbringende Blick der Medusa entschärft, andererseits aber damit auch die apotropäische Funktion für den imaginären Träger des Schildes negiert. Es bleibt der im Tod erstarrte, existentielle Schrei einer mythologischen Figur, die gegen die Götter aufbegehrte und dafür bestraft wurde, was durch das aus dem Hals schiessende Blut drastisch und unmissverständlich gezeigt wird. Martin Roman Deppner ist der Ansicht, dass das Verstummen des Schreis sogar das eigentliche „Thema des Bildes“ sei, wobei „der im Gemälde konzentrierte gefährliche Augenblick [...] die Deutung offen“ lasse und Raum zum Denken schaffe.¹⁸⁰

Im Zuge der sich etablierenden Psychoanalyse am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde der Mythos der Medusa mit dem Bereich des Sexuellen verbunden. So hat Sandor Ferenczi 1923 „aus der Analyse von Träumen und Einfällen“ festgestellt, dass das Medusenhaupt als „schreckhaftes Symbol der weiblichen Genitalgegend zu deuten“ sei, wobei die sich um den Kopf windenden Schlangen „das Vermissten des Penis andeuten, und das Grauen selbst den furchtbaren Eindruck wiederholen [würde], den das penislose (kastrierte) Genitale auf das Kind“ machen würde.¹⁸¹ Inwieweit solche Aspekte bei Caravaggio eine Rolle spielten, muss dahin gestellt bleiben. In Anbetracht seiner Homosexualität wäre es aber denkbar, dass hier eine Verbindung zu sehen ist, zumal Freud festgestellt hat, dass sich aus der „Überzeugung von der Penislosigkeit des Weibes“ eine „Disposition zur Homosexualität“ ableiten lasse.¹⁸² Andreas Anglet hat jüngst die Bedeutung von Caravaggios *Medusa* schließlich nicht nur für die Kunstgeschichte herausgestellt, sondern mithin auch deren Relevanz für die Motivgeschichte des Schreis betont: „Der extreme Reduktionismus, die physiognomische Verzerrung und die Schlangenaureole mit ihren Anspielungsräumen deformieren die humane Form auf eine Weise, die auf Darstellungen des Schreis in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts vorauszuweisen scheint. [...] in Caravaggios *Medusa* [wird] ein thematischer Bereich vor Augen geführt, dessen Implikationen die exzessive Gestaltung des Schreis weit über seine Funktion als Requisit in Massenszenen hinaus ermöglichte.“¹⁸³

¹⁷⁹ Es wurden hierbei nicht nur dem Haupt der Medusa, sondern grundsätzlich den Schreckgesichtern aller Gorgonen apotropäische Kräfte nachgesagt.

¹⁸⁰ Deppner 1988: 38, 39.

¹⁸¹ Sandor Ferenczi: Zur Symbolik des Medusenhauptes [1923]. In: Bausteine zur Psychoanalyse. Bd. 3: Arbeiten aus den Jahren 1908-1933. Leipzig 1938 (Nachdruck: Bern, Stuttgart² 1964): 54-55. Auch Sigmund Freud pflichtete Ferenczi bei: „Ferenczi hat kürzlich mit vollem Recht das mythologische Symbol des Grauens, das Medusenhaupt, auf den Eindruck des penislosen weiblichen Genitals zurückgeführt“ (Sigmund Freud: Die infantile Genitalorganisation [1923]. In: Gesammelte Werke (Hg.: Anna Freud u.a.). Bd. 13: Jenseits des Lustprinzips / Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es [1920-24]. London 1940 (Nachdruck: Frankfurt/M. ⁸1976): 296).

¹⁸² Freud 1923: 296.

¹⁸³ Anglet 2003: 77.

Im Bereich der Skulptur stellt Gianlorenzo Berninis (1598-1680) Büste *Anima dannata* für die Motivgeschichte des Schreis ein Novum dar: Sie zeigt – trotz seiner späteren Forderung nach Vermeidung von Hässlichkeit – als erstes plastisches Kunstwerk überhaupt einen Schreienden allein (Abb. 6).¹⁸⁴ Zu sehen ist der nach rechts gewendete Kopf eines aus voller Kraft schreienden jungen Mannes, dessen Haare in wilden Büscheln zu Berge stehen. Der Mund und die Augen sind soweit es geht aufgerissen, Stirn- und Augenpartien sind stark in Falten gelegt, was zusätzlich zum höchst expressiven Charakter der Skulptur beiträgt. Die 1619 von Bernini im Alter von 22 Jahren geschaffene Skulptur stellt zusammen mit ihrem Gegenstück – der *Anima beata* – zwei extrem unterschiedliche Reaktionen im Angesicht des Todes dar.¹⁸⁵ Bernini hat die zwei Büsten für den spanischen Prälaten Monsignore Montoya geschaffen, die als „Paar christlicher Allegorien“ ursprünglich für Montoyas Grabmal geplant gewesen sein könnten.¹⁸⁶ Der Legende nach hat Bernini dabei das Antlitz der *Anima dannata* seinem eigenen schmerzverzerrten Gesicht nachgeformt, so wie er es im Spiegel gesehen hatte, als er seine Hand über eine brennende Kerze gehalten habe.¹⁸⁷ Rudolf Preimesberger vertritt die Ansicht, dass eine solche überzogene Mimik auch nicht vor einem Spiegel zu erzeugen sei, sie stelle vielmehr eine „Verhäßlichung zum Tierischen“ dar, die in ihrer „maßlosen „Affektdarstellung und animalischen Häßlichkeit [...] ihre ästhetische und sittliche Kompensation allein in dem lichten Gegenbild“ der *Anima beata* finde, wodurch die *Anima dannata* „Muster und Demonstration der ästhetischen Rechtfertigung des Häßlichen“ sei.¹⁸⁸

Irving Lavin ist der Meinung, dass es sich bei diesen beiden Büsten um die ersten unabhängigen Darstellungen einer Seele und die ersten autonomen Porträts, die als reine psychologische Verfassungen beschrieben werden könnten, handle: Sie seien erstrangige Dokumente in der Geschichte des psychologischen Ausdrucksvermögens in der Kunst.¹⁸⁹ Unabhängig davon stünden die beiden Büsten im kunsthistorischen Kontext der *Vier Letzten Dinge*: Tod, Jüngstes Gericht, Hölle und Himmel; Bernini habe aber mit der Tradition gebrochen: Durch die Eliminierung von zwei Teilen (Tod und Jüngstes Gericht) habe er die beiden verbleibenden Darstellungen als jeweils autonome Kunstwerke behandelt, wobei Berninis Hauptinteresse in der Verbindung zwischen dem emotionalen Ausdruck und dem Komplex von Ethik und Theologie liege.¹⁹⁰

¹⁸⁴ Gianlorenzo Bernini: *Anima dannata* [Verdamnte Seele] (1619). Marmor; Höhe: 38 cm. Rom, Santa Maria in Monserrato.

¹⁸⁵ Irving Lavin: Bernini's Portraits of No-body. In: *Il ritratto e la memoria* (Hg.: Augusto Gentili u.a.). Rom 1993: 161. Auch Preimesberger hat schon 1989 darauf hingewiesen, dass die beiden Büsten „in den Bereich der individuellen Eschatologie“ gehören (Preimesberger 1989: 415).

¹⁸⁶ Charles Avery: Bernini. München 1998: 83.

¹⁸⁷ Avery 1998: 66. Bernini habe neben den Studien seines eigenen Gesichtes auch auf die von Leonardo da Vinci zugreifen können, die dieser für Krieger des nicht mehr existierenden Freskos der *Anghiarischlacht* angefertigt hatte und vielleicht auch auf deren plastischen Nachbildungen, die in Florenz nach dem Fresko angefertigt wurden (Avery 1998: 69).

¹⁸⁸ Preimesberger 1989: 417, 418.

¹⁸⁹ Lavin 1993: 167. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Lavins Feststellung allenfalls für den Bereich der Skulptur Geltung haben kann, da es sich – wie oben bereits festgestellt – wahrscheinlich bei Michelangelos Zeichnung *Schreiender Mann* um das erste autonome Kunstwerk mit der Darstellung einer ‚psychologischen‘ Verfassung handelt.

¹⁹⁰ Lavin 1993: 167. Lavin ist der Auffassung, dass Bernini unter anderem die Stiche des Augsburger Alexander Mair aus dem Jahr 1605 gekannt haben muss, in denen die Vier letzten

Avery zufolge habe Bernini bekanntermaßen dazu geneigt, „seine Gefühle durch allegorische Figuren abzureagieren“, so sei *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* von ihm nach einer Niederlage am Bau von Sankt Peter geschaffen worden und auch die Büsten der *Costanza Bonarelli* und der Kopf der *Medusa* stünden in diesem Kontext, die „eine höchst persönliche Variation“ der *Anima beata* und *Anima dannata* darstellten.¹⁹¹

Es bleibt daher ein Desiderat der Forschung, den konkreten persönlichen Anlass für die extreme Gestaltung der *Verdammten Seele* zu finden – sofern es einen geben sollte. Im Kontext dieser Untersuchung kann daher resümierend festgestellt werden, dass es sich zwar um die Darstellung einer verdammten Seele handelt, die durch das Jüngste Gericht mit dem Verbleib in der Hölle bestraft wurde und dieser bereits ansichtig geworden zu sein scheint. Dies kann aber nur im Sinne einer allgemeinen Aussage menschlichen Schicksals gewertet werden und eben nicht als eine Darstellung von Berninis individueller Befindlichkeit, auch wenn er zum Zweck der realistischeren Abbildung sein eigenes Gesicht als Vorbild dazu verwendet haben sollte. Zweifellos ist in Michelangelos „berühmter invenzione“¹⁹², seiner Zeichnung *Schreiender Mann*, ein Bezugspunkt für Berninis *Anima dannata* zu sehen. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger hatte aber Bernini allem Anschein nach keinen persönlichen Auslöser für den derart extrem gestalteten Ausdruck der Büste. So ist Preimesberger der Ansicht, dass Bernini vielmehr den „fiktionalen Charakter seiner Büste und [...] die Scheinhaftigkeit ästhetischer Existenz überhaupt thematisiert zu haben“ scheint.¹⁹³

Sozusagen als Gegenbeispiel zu den bisher behandelten Werken, in denen die expressive Mimik eines Schreis verwendet worden ist, ist Nicolas Poussins *Bethlehemitischer Kindermord* anzusprechen, der die von der Kunsttheorie geforderten Komponenten von Ästhetik – im Sinne von Schönheit – und Ausdruck in einer für die damalige Zeit vorbildlichen Weise zusammengebracht hat (Abb. 7).¹⁹⁴ Vor der Kulisse einer antiken Stadt kommt es gemäß der biblischen Überlieferung zu der von König Herodes befohlenen Ermordung aller männlichen Säuglinge in Bethlehem und Umgebung: „In Rama hat man ein Geschrei gehört, viel Weinen und Wehklagen; Rahel beweinte ihre Kinder und wollte sich nicht trösten lassen, denn es war aus mit ihnen.“¹⁹⁵ Im Mittelpunkt von Poussins Komposition kniet eine Mutter, deren Baby von einem Soldaten getötet werden soll. In höchstem Entsetzen schreit sie aus Sorge um ihr Kind. Der Soldat reißt der flehenden Mutter den Kopf an den Haaren zurück, so dass ihr Blick unwillkürlich zum Himmel geht. Francis Bacon hielt diesen Schrei der Mutter für den wahrscheinlich besten menschlichen Schrei, der in der Malerei geschaffen worden ist.¹⁹⁶ Doch was faszinierte Bacon derart an ihm, dass er Poussins Schrei über Munchs oder Picassos Schreie setzte? In Poussins Bild zum neutestamentarischen Geschehen beeindruckt der Schrei der Mutter weniger durch

Dinge radikal neuinterpretiert wurden. Bernini habe alle narrativen Elemente entfernt und ihre Anzahl reduziert (Lavin 1993: 170).

¹⁹¹ Avery 1998: 92.

¹⁹² Preimesberger 1989: 416.

¹⁹³ Preimesberger 1989: 419.

¹⁹⁴ Nicolas Poussin: *Bethlehemitischer Kindermord* (1630-31). Öl auf Leinwand; 148 x 174,5 cm. Chantilly, Musée Condé.

¹⁹⁵ Matthäus 2, 18.

¹⁹⁶ Bacon / Sylvester 1962-89 : 34 [1966].

Expressivität – er ist zugunsten einer idealisierten Darstellungen weitgehend reduziert, trotz des Schreiens sind Falten und verzerrende Mimik zurück genommen – sondern mehr durch den Ausdruck von Ohnmacht gegen die militärische Gewalt, gegen die auf rationaler Ebene nichts auszurichten ist. Es bleibt nur noch die irrationale Kommunikationsform des Schreis um instinktiv Ohnmacht, Angst und Verzweiflung zu kompensieren.

So konventionell und abgeschwächt der Affekt des Schreiens bei Poussin dargestellt ist, so innovativ hat er die Kindermord-Szene insgesamt gestaltet. Im Gegensatz zu bekannten Darstellungen gleicher Sujets, in denen ein vielfiguriges Chaos von schreienden, durcheinander laufenden und flüchtenden Gestalten zu sehen ist – man denke beispielsweise an Guido Renis Bildschöpfung aus dem Jahr 1611, in dem auch schon das Motiv des an den Haaren ziehen verwendet wurde –, reduziert und konzentriert Poussin das Geschehen ganz allein auf den Akt des brutalen Tötens eines einzelnen Kindes. Kompositorischer Mittelpunkt ist dabei das entsetzte Gesicht der schreienden Mutter. Es liegt auf einer Diagonalen, die aus den hellen Inkarnaten des Säuglings, dem Arm der Mutter sowie dem einer weiteren Mutter mit getötetem Säugling im Mittelgrund gebildet wird und die die unausweichliche Konsequenz des Vorganges offenbart: den Tod des Kindes. Der Ausdruck von Entsetzen, Flehen, Hoffen, höchster Angst und Ohnmacht spiegelt sich dabei auf geradezu psychologisierende Weise in dem Antlitz der Mutter wider.

In zweifacher Hinsicht mit Caravaggios *Medusa* verbunden ist die Darstellung eines Schreis, in der es ebenfalls um die Bestrafung durch einen Gott geht: Jusepe de Riberas (1591-1652) *Apoll und Marsyas* aus dem Jahr 1637 (Abb. 8).¹⁹⁷ Auch hier wurde ein mythologisches Ereignis zur Vorlage genommen: Der phrygische Satyr Marsyas fand jene Flöte, die von Athene angefertigt worden war, um das Klagen der Gorgonen um deren Schwester Medusa nachzuahmen, und forderte mit ihr Apoll zu einem Wettstreit heraus. Der Preis des Wettstreites bestand darin, dass der Gewinner mit dem Verlierer tun konnte, was er wollte. Durch eine List gewann Apoll, der daraufhin den Satyr an einen Baum fesselte und ihm die Haut vom Körper zog. Ribera zeigt den Moment, in dem der lorbeerbekränzte Gott beginnt, dem schreiend auf dem Rücken liegenden Marsyas die Haut, sprich das Fell vom Bein zu reißen. Während das Inkarnat der beiden Figuren sehr hell ist, schaut Marsyas den Betrachter aus seinem vor Schmerz rot angelaufenen Gesicht an. Neuartig ist hier der Versuch, eine konnotativ-synästhetische Wahrnehmung zu forcieren: Zum einen durch die farblich pointierte Gestaltung des schreienden Gesichts Marsyas', zum anderen durch die sich hinter einem Baum versteckenden Begleiter des Satyrs, von denen sich einer entsetzt die Ohren zuhält, um nicht das grauenvolle Schreien mit anhören zu müssen. Hierdurch wird dem Betrachter nicht nur visuell der Schrei des Geschändeten präsentiert, sondern auch im übertragenen Sinn akustisch, um den Eindruck zu steigern.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Jusepe de Ribera: *Apoll und Marsyas* (1637). Öl auf Leinwand; 182 x 232 cm. Neapel, Museo Nazionale di San Martino.

¹⁹⁸ In einer anderen, weniger sadistischen Fassung von *Apoll und Marsyas* (Brüssel, Musées des Beaux-Arts de Belgique), deren Zuschreibung an Ribera unsicher ist und deren Datierung zwischen 1630 und 1637 schwankt (s.: Elizabeth du Gué Trapier: Ribera. New York 1952: 135-136), befinden sich wie in dem Bild in Neapel im rechten Hintergrund des Bildes einige Begleiter des Satyrs. Innerhalb dieser Gruppe fasst sich zwar der eine vor Grauen mit den Händen ins Gesicht, ein eindeutiger konnotativ-synästhetischer Hinweis bleibt aber im Gegensatz zur

Darüber hinaus schockiert *Apoll und Marsyas* nicht nur durch die grausame Handlung, sondern auch durch die Mimik des Gottes: Fast milde lächelnd scheint er die unangemessene Bestrafung und die dadurch ausgelösten Schmerzen des Satyrs zu genießen; Mitleid scheint ihm fremd zu sein. Walther K. Lang hat in einer Untersuchung zur neapolitanischen Malerei festgestellt, dass „Riberas spektakuläre Bilder der Schindungen des hl. Bartholomäus und des Marsyas [...] die Vorstellung von der grausamen neapolitanischen Seicento-Malerei entscheidend geprägt“ habe, ja dass sich sogar „unter dem Deckmantel der naturalistischen Ästhetik ein sadistisch motiviertes Interesse an Grausamkeit“ verberge.¹⁹⁹ Vergleicht man die zahlreichen Darstellungen vom Martyrium des hl. Bartholomäus – sie sind „geradezu ein Leitmotiv [...] im künstlerischen Schaffen Jusepe de Riberas“²⁰⁰ –, dann fällt auf, dass dem Heiligen zwar in allen möglichen Positionen auf ebenso grauenerregende Weise die Haut vom Körper gerissen wird, dieser aber, gemäß seine Würde stillhaltend dargestellt ist. Er erträgt die Qualen ohne einen Ausdruck von Schmerz, wohingegen der Satyr die Unerträglichkeit seiner Leiden hinausschreien kann. In diesem Sinn ist auch der qualitative Unterschied zwischen Bartholomäus und Marsyas zu definieren: Der Heilige erleidet die Qualen für den Glauben, gibt sich freiwillig dem Martyrium hin, während der Satyr tatsächlich Opfer geworden ist, nicht nur einer List sondern auch des Sadismus des Gottes. Gerade anhand dieses Vergleiches wird deutlich, dass Ribera trotz allem kruden Naturalismus die Verwendung eines Schrei-Motivs davon abhängig gemacht hat, welchem Stand der Leidende angehört was wiederum von einem klassischen Schönheitsideal abhängig war, denn ein Heiliger, Gott nahe Stehender war gut und folglich schön, ohne einen das Gesicht verzerrenden Schrei darzustellen. Da für die Heiligen-Bilder ein kirchlicher Auftrag vorgelegen haben dürfte, wären die Kommissionäre mit einem schreienden Märtyrer kaum einverstanden gewesen.

Nicht allein für dieses Bild, sondern auch für einige weitere Gemälde hatte Ribera bereits früher schon anatomisch genaue Studien von zum Schrei geöffneten Mündern und physiognomischen Besonderheiten angefertigt (Abb. 9).²⁰¹ In einem Blatt aus dem Jahr 1622 sind neben verschiedenen knolligen Nasen auch drei geöffnete Münder zu sehen, wobei besonders der mittlere Riberas Interesse für eine naturalistische Wiedergabe der Mundhöhle bekundet: Das von den Lippen freigegebene und weit geöffnete Gebiss gewährt einen Blick auf Zunge und Rachenraum. Dieser zum Schrei geöffnete Mund ist um 180° gedreht beim Satyr in *Apoll und Marsyas* zu sehen. Ribera wurde offenbar bei der Schaffung dieser physiognomischen Studien von Leonardo da Vinci beeinflusst und hat sich unmittelbar an dessen Blatt mit *Fünf grotesken Köpfen* orientiert, das heute in Windsor Castle aufbewahrt wird.²⁰²

Neapeler Fassung aus. Es dürfte sich daher bei dem Bild entweder um die Fassung aus dem Jahr 1630 handeln, in dem Ribera noch nicht auf den Einfall der synästhetischen Metapher gekommen ist, oder um ein Werk eines Schülers bzw. engen Mitarbeiters, wie es Trapier annimmt (Trapier 1952: 136).

¹⁹⁹ Walther K. Lang: Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano. Berlin 2001: 51, 242.

²⁰⁰ Lang 2001: 235.

²⁰¹ Jusepe de Ribera: Studie von Nasen und Mündern (1622). Radierung; 14,7 x 22,2, cm. Wien, Graphische Sammlung Albertina.

²⁰² Andrea Bayer: Studio di narici e bocca. In: Jusepe de Ribera (Ausstellungskatalog). Neapel 1992: 377.

Es galt bis hierhin darzulegen, dass es seit dem Mittelalter in der Menge der vorkommenden Darstellungen mit Schreienden in der bildenden Kunst vereinzelt Künstlerpersönlichkeiten gegeben hat, die sich in formaler und inhaltlicher Hinsicht innovativ über die Konventionen und dogmatischen Schranken ihrer Zeit hinwegsetzten, bestehende Sujets psychologisierend neu interpretierten oder bekannte Themen durch neue Aspekte bereicherten. In der Renaissance hat es mit Michelangelo einen Künstler gegeben, der mit der Zeichnung *Schreiender Mann* vermutlich als erster ein psychologisierendes Seelen-Porträt mit höchst expressivem Ausdruck von sich schuf, wenn auch innerhalb einer für einen privaten Zweck bestimmten Zeichnung. Bernini hat im Bereich der Skulptur mit der *Anima dannata* als erster ein plastisches Werk einem Schreienden gewidmet, wobei sich hier eher die Ängste von verdammten Seelen hinsichtlich des Jüngsten Gerichtes widerspiegeln als tatsächlich eine individuelle Befindlichkeit. Schließlich führte Ribera den Aspekt des Konnotativ-Synästhetischen in ein Bild mit Schrei-Motivik ein. Sicher ließe sich die Reihe von Darstellungen Schreiender in der Kunstgeschichte noch weiter fortführen, der kontextuelle Grundstein zu der nachfolgenden Untersuchung ist allerdings mit den bereits vorgestellten Beispielen gelegt.

Dieser erste, innerhalb der europäischen Kunstgeschichte einen historischen Überblick gebende Teil der Untersuchung wird mit der Analyse des im Zusammenhang mit der Arbeit zum Motiv des Schreis in der deutschen Malerei und Grafik im 20. Jahrhundert wichtigsten Bildes beendet, das durch das ganze 20. Jahrhundert hindurch die unterschiedlichsten Schrei-Darstellungen enorm beeinflusst hat und Hilde Zaloscer zufolge den „Anbruch des expressionistischen Jahrhunderts“ signalisiert habe²⁰³: Edvard Munchs (1863-1944) Bild *Schrei* (Abb. 10).²⁰⁴

Edvard Munch, 1863 nördlich von Kristiana, dem heutigen Oslo, als eines von fünf Kindern geboren, ist unter dem Eindruck einer kranken Mutter aufgewachsen, die bereits 1868 verstarb. Nicht nur der in Schwermut versinkende Vater, auch der Tod der älteren Schwester Sophie im Jahr 1877 und die eigene kränkliche Konstitution haben Munch alles andere als eine unbeschwerte Kindheit bereitet. 1889 ist schließlich auch der Vater verstorben. Darüber hinaus war Munchs Kindheit von Isolation geprägt, da seine Familie die einzige Beamtenfamilie in einer ansonsten nur von Arbeitern bewohnten Vorstadt Kristianas war, so dass der Anschluss zu Kindern seines Alters schwer fiel. Dies alles hat dazu beigetragen, dass Munch später zum Alkoholiker wurde, unter Agoraphobie litt, ein „zwanghaft Reisender [und] ein gequälter Liebhaber“ war.²⁰⁵ Er brauchte die Malerei als „Bewältigungsversuche“ seines Seelenlebens, Munch gab „dem Form, was er fühlt[e]“.²⁰⁶

Im Rahmen des von Munch geschaffenen beziehungsweise zusammengestellten Zyklus *Lebensfries*, der das „Keimen der Liebe, Blühen und Vergehen der Liebe, Lebensangst [und] Tod“ behandelt, ist in dem Bild *Schrei* „die erschreckende Lösung [...] der Verzweiflung“ zu sehen, stellt Nicolay Stang heraus.²⁰⁷ Munch selbst nannte den *Lebensfries* „ein Gedicht über die Liebe, die Angst

²⁰³ Zaloscer 1985: 103.

²⁰⁴ Edvard Munch: *Skrik [Schrei]* (1893). Öl, Tempera und Pastell auf Karton; 91 x 73,5 cm. Oslo, Nationalgalerie.

²⁰⁵ Peter Schjeldahl: Poesie der Teilnahme. Kritiken 1980-1994. Dresden 1997: 213.

²⁰⁶ Eva Wlodarek in einem Gespräch mit Axel Hecht. Zitiert in: *Art. Das Kunstmagazin* (2001) 2: 25.

²⁰⁷ Nicolay Stang: Edvard Munch. Dresden 1977: 59.

und den Tod“ womit er „sich das Leben und dessen Sinn erklären – ... [und] den anderen helfen wollte, sich ihres Lebens bewußt zu werden.“²⁰⁸ Neben *Schrei*, wozu er die erste Version bereits 1891 in Nizza geschaffen hat²⁰⁹, gehören zum Thema der Lebensangst innerhalb des Frieses noch *Angst* und *Roter wilder Wein*. „Die Lebensangst hat mich begleitet, seit ich denken kann“, bekannte Munch.²¹⁰

Wenn es um Munchs *Schrei* geht, so ist sich die Literatur in der Bewertung des Bildes einig. Arne Eggum, Direktor des Munch-Museums in Oslo, sieht in ihm ein „Symbol geradezu des modernen Menschen, für den Gott tot ist und der im Materialismus keinen Trost findet“²¹¹, es sei das „Abbild der Angst des Kulturmenschen vor der Wirklichkeit“.²¹² Für Petra Pettersen ist in *Schrei* das „Gefühl von Angst [...] universal und leicht zu verstehen“²¹³, und Gerd Woll kommt zu der Einschätzung: „Eindringlicher als irgendein anderer Maler der neueren Zeit hat Edvard Munch der äußersten Verzweiflung und der tiefsten Angst des Menschen visuellen Ausdruck gegeben“, wobei sie es für denkbar hält, „das Motiv schlechthin als eine Todeswarnung zu deuten.“²¹⁴ Matthias Arnold hält *Schrei* für das „expressionistische Bild schlechthin“²¹⁵, und mit Josef Quadflieg ist übereinstimmend zusammenzufassen, dass *Schrei* das „Schlüsselbild unserer Epoche“ ist.²¹⁶

Tatsächlich bilden Farbe und Formen synergetisch aufgeladen einen Schrei, der expressiver nicht hätte ausfallen können: In eine stilisierte, aus biomorphen Farbbögen geschaffene Fjordlandschaft, über der sich in kräftigen Gelb-, Orange- und Rottönen ein Abendhimmel erstreckt, schiebt sich von rechts nach links stark fluchtend eine Brücke in die Landschaft. Vor dem Geländer der Brücke steht im Vordergrund des Bildes eine menschliche Figur, die sich schreiend die Ohren zuhält; ihr Geschlecht ist nicht bestimmbar.²¹⁷ Während der Körper der schreienden Figur die Formen der umgebenden Natur aufnimmt, werden die Blicke des Betrachters durch die strengen Fluchtlinien der Brücke, auf der im Hintergrund zwei sich entfernende Menschen zu sehen sind, in die Tiefe gezo-

²⁰⁸ Edvard Munch zitiert in: Arne Eggum: Edvard Munch als Maler. In: Munch im Munch-Museum Oslo (Hg. Arne Eggum). Berlin 1998: 56.

²⁰⁹ „Der erste *Schrei* (der sich nun in der Galerie Thielska befindet) [...] wurde 1891 in Nizza gemalt“ (Edvard Munch zitiert in: Poul Erik Tøjner: Munch In His Own Words. München u.a. 2001: 143, N122. Übersetzung, wie auch bei den folgenden Zitaten, aus dem Englischen von Andreas Beitin).

²¹⁰ Edvard Munch zitiert in: Ragna Stang: Edvard Munch – der Mensch und der Künstler. Königstein 1979: 90.

²¹¹ Eggum 1986: 10.

²¹² Arne Eggum: Geschrei. In: Edvard Munch. Liebe, Angst und Tod. Themen und Variationen. Zeichnungen und Graphiken aus dem Munch-Museum Oslo (Ausstellungskatalog). Bielefeld 1980: 189.

²¹³ Petra Pettersen: Angst. In: Kat. Ishoj, Oslo 2001: 118.

²¹⁴ Gerd Woll: Angst findet man bei ihm überall. In: Kat. Bielefeld 1980: 315, 318.

²¹⁵ Matthias Arnold: Edvard Munch – mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1986: 46.

²¹⁶ Quadflieg 1991: 871.

²¹⁷ Thomas M. Messer sieht in dem „schreckerfüllte[n] Individuum – anscheinend eine Frau“ (Thomas M. Messer: Edvard Munch. Köln 1976: 84). Dagegen sprechen zwei Gründe: Erstens würde es nahe liegen, dass Munch, nach allem was er zur Entstehungsgeschichte des Bildes gesagt hat, sich selbst in *Schrei* gemalt hat. Zweitens ist in dem Bild *Verzweiflung* aus dem Vorjahr eine identische Situation zu sehen, in der ein Mann an dem Brückengeländer lehnt. Es liegt also nahe, dass es sich in *Schrei* entweder um einen Mann, eher aber noch, wofür ich mich an dieser Stelle aussprechen möchte, um eine androgyne Person handelt, mit der Munch das universale, geschlechtsunabhängige Gefühl von Angst ausdrücken konnte.

gen. Ein synästhetisches Moment wird, wie in keinem einem anderen Bild zuvor, aufs eindringlichste deutlich: Farben und Formen werden wie ein Schalltrichter des Schreis empfunden, der die Wirkung des Bildes verstärkt. Man sieht den Schrei nicht nur, man ‚hört‘ ihn auch. Sein eigenes Empfinden, das *Schrei* zugrunde gelegen hat, schilderte Munch in mehreren Variationen:

„An einem Abend ging ich in der Nähe von Kristiana auf einem Weg einen Abhang hinab – zusammen mit zwei Freunden. Es war eine Zeit, in der das Leben meine Seele aufgerissen hatte. Die Sonne ging unter. Die See bewegte sich schnell unterhalb der Horizontlinie. Es war, als ob ein flammendes Schwert von Blut durch das Firmament schnitt. Die Luft wurde zu Blut – mit schneidenden Flammenadern. Die Berghügel wurden dunkelblau. Der Fjord – schnitt in einem kalten Blau – gegen die gelben und roten Farben. Das schrie, blutig rot. Auf der Straße und dem Geländer. Die Gesichter meiner Freunde wurden zu einem gellenden Gelb-Weiß. Ich fühlte einen gewaltigen Schrei in mir aufkommen – und ich hörte wirklich einen gewaltigen Schrei. Die Farben in der Natur – brachen die Formen in der Natur. Die Formen und Farben bebten in der Bewegung. Diese Vibrationen von Licht riefen nicht nur Schwingungen in meinen Augen hervor. Meine Ohren waren auch davon bewegt und begannen zu vibrieren. So hörte ich tatsächlich den Schrei. Dann malte ich den *Schrei*.“²¹⁸

In der Version der Osloer Nationalgalerie schrieb Munch in den Himmel: „Kann nur von einem Verrückten gemalt sein“²¹⁹, und in der Lithografie *Geschrei*, die das gleiche Motiv hat, „Ich fühle das große Geschrei durch die Natur.“²²⁰

An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass Munch möglicherweise auf dem Steg nahe Oslo tatsächlich Schreie gehört haben könnte, denn Christian Gether zufolge sei die Brücke nicht nur ein Ort gewesen sei, von dem sich zuweilen Selbstmörder in den Tod stürzten, was eine stark melancholisch gefärbte Atmosphäre evoziert haben dürfte, sondern dass sich unterhalb des Steges ein Heim für Schwachsinnige befunden habe, deren Schreie man auf der Brücke habe hören können; ebenso das Schreien von Tieren eines nahe gelegenen Schlachthofes.²²¹

Schrei ist nicht nur Munchs bekanntestes Bild, es scheint auch das symptomatischste Bild seines Werkes zu sein. Es enthülle sein intensives Verlangen, durch seine Werke mit einem verständnisvollen Publikum zu kommunizieren, so Reinhold Heller.²²² Nomen est omen: Verzweiflung, Angst, Krankheit und Tod ziehen sich wie ein roter Faden durch das Œuvre Munchs. Ob *Tod im Krankenzimmer*, *Angst*, *Das kranke Kind*, *Roter wilder Wein*, *Abend auf der Karl-Johan-Straße*, sie alle behandeln diese Themen. Die stark auf die Familie konzent-

²¹⁸ Edvard Munch zitiert in: Tøjner 2001: 96, T 2785). Innerhalb einer anderen Quelle variiert Munch die Begebenheit: „Ich ging mit zwei Freunden die Straße entlang – dann ging die Sonne unter. Der Himmel wurde plötzlich blutrot und ich fühlte einen Schauer von Traurigkeit. Einen drückenden Schmerz in meiner Brust. Ich hielt an, lehnte mich an einen Zaun, denn ich war todmüde. Über dem blauschwarzen Fjord und der Stadt lag Blut in Feuerzungen. Meine Freunde gingen weiter – und ich wurde zitternd vor Angst zurückgelassen. Und ich fühlte, dass ein gewaltiger, unendlicher Schrei durch die Natur ging“ (Edvard Munch zitiert in: Tøjner 2001: 96, T 2367). In einem weiteren Dokument fügte Munch noch hinzu: „Ich war müde und krank [...] Ich malte dieses Bild – malte die Wolken wie richtiges Blut – die Farben schriegen“ (Edvard Munch zitiert in: Tøjner 2001: 96, N 72).

²¹⁹ Arne Eggum / Guido Magnagnago: Der Schrei. In: Edvard Munch (Ausstellungskatalog). Essen, Zürich 1987/88. Stang weist darauf hin, dass die Inschrift „möglicherweise von Munch selbst“ stammt (Stang 1977: 59).

²²⁰ Stang 1977: 59. Munch hat diese Worte auf Deutsch geschrieben. Sie stammten aus Heinrich Heines *Götterdämmerung*, den Munch sehr verehrt habe.

²²¹ Christian Gether: The Bridge to the 20th Century. In: Kat. Ishoj, Oslo 2001: 15.

²²² Reinhold Heller: Edvard Munch: The Scream. London 1973: 56.

rierte Kindheit, die von Tod und Krankheit gekennzeichnet war, und eine generelle Angst vor der Gesellschaft manifestieren sich in Munchs Bildern. So zeigt folgendes Zitat nach Ansicht Holger Reenbergs Munchs Angst vor der Integration in ein normales Leben, genauso wie die Angst vor dem existentiellen Ende²²³:

„Ich gehe auf einem schmalen Pfad – mit einem steilen Abgrund auf der einen Seite. Die Tiefe des Meeres ist dort unergründlich. Auf der anderen Seite sind Felder – Hügel – Häuser – Menschen. Ich stolpere an diesem Abgrund entlang – ich bin kurz davor, herunter zu fallen – aber ich stürze mich auf die Felder – die Häuser – die Hügel – die Menschen. Ich stürze und ringe mit der lebendigen Welt der Menschheit – aber ich bin gezwungen zu dem Weg am Abgrund zurückzukehren. Das ist mein Weg – der, den ich gehen muss. Ich bin sicher, dass ich über den Rand fallen werde – aber ich werfe mich zurück zum Leben und zur Menschheit. Aber ich muss zu dem Weg am Abgrund zurückkehren. Es ist mein Weg – bis ich in die Tiefe falle.“²²⁴

Auch in *Schrei* ist diese von Munch so zwanghaft beklemmend beschriebene Zweiteilung evident: Auf der einen Seite die energetisch schwingende Natur in ihrem farblichen Dreiklang, auf der anderen Seite die Diagonale des straff in die Tiefe des Bildes reißen den Brückensteges. Bei van Gogh, Toulouse-Lautrec und einigen anderen Künstlern finde man ebenfalls „forcierte Fluchtperspektiven“, so Schmoll gen. Eisenwerth, in *Schrei* werden sie aber zu „angstvollen Tiefenfluchten“ gesteigert.²²⁵ Nicht nur die Angst vor dem Leben, auch die vor dem Tode, des eigenen und dem der nächsten Verwandten und Freunde, spielt in dieses Bild hinein. So fragt Arne Eggum, ob denn Munch hier nicht „im Grunde seine Angst als Reaktion auf den viel zu frühen Tod der Mutter ausdrückt.“²²⁶ Dass *Schrei* denn auch mittelbar mit dem Tod zusammenhängt, wird durch eine andere Quelle bestätigt: Munch hat im Laufe seines Lebens häufig Berlin besucht und fühlte sich dort in der Intellektuellen- und Bohemienszene integriert, in der er Literaten wie August Strindberg und Stanisław Przybyszewski kennen lernte. Gerade mit Letzterem lässt sich eine Kongenialität feststellen, was aus Przybyszewskis Erinnerungen deutlich wird:

„Selten hat mich mit irgendeinem Künstler eine so enge geistige Verwandtschaft verbunden wie gerade mit Munch [...] Am nächsten Tag zeigte er [Munch] mir sein berühmtestes Bild, das ich jetzt ständig in den Büchern sehe, die den Futurismus behandeln: ‚Skrig – Der Schrei‘. [...] Ich kann mir nicht vorstellen, daß man ein literarisches Werk – in diesem Fall die ‚Totenmesse‘ – machtvoller in Farben umsetzen könnte.“²²⁷

Przybyszewskis Werk *Totenmesse* wurde von ihm 1900 veröffentlicht und 1918 schließlich sein Roman *Der Schrei*, in dessen Verlauf sich eine Frau schreiend von einer Brücke hinab in einen Fluss stürzt. Und auch Munch scheint eine gegenseitige Beeinflussung empfunden zu haben, wie er Przybyszewski gegenüber bekannte: „Ich bin entsetzt, daß ein Mensch mich in den geheimsten schöpferischen Augenblicken belauscht – aber ich habe dich auch belauscht.“²²⁸ Wie deutlich Przybyszewski die Bedeutung von Munchs Werk vor-

²²³ Holger Reenberg: Echoes of the Scream. In: Kat. Ishoj, Oslo 2001: 36.

²²⁴ Edvard Munch zitiert in: Tøjner 2001: 67, T 2748.

²²⁵ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Munchs fotografische Studien. In: Edvard Munch. Probleme – Forschungen – Thesen (Hg.: Henning Bock / Günter Busch). München 1973: 220.

²²⁶ Arne Eggum: Das Todesthema bei Edvard Munch. In: Kat. Bielefeld 1980: 358.

²²⁷ Stanisław Przybyszewski: Erinnerungen an das literarische Berlin [1924]. München 1965: 222.

²²⁸ Edvard Munch zitiert in: Przybyszewski 1924: 222.

ausahnend eingeschätzt und seine enge Verbindung zur Psychoanalyse erkannt hat, wird darüber hinaus aus seinem 1894 verfassten Traktat über die Bilder Edvard Munchs ersichtlich:

„Und das ist eben das Grosse und Zukunftreiche an Munch, dass All das Tiefe und Dunkle, all das, wofür die Sprache noch keine Laute gefunden hat, und das sich nur als dunkler, ahnender Zwang äussert, sich bei ihm in Farbe kleidet und so ins Bewusstsein tritt. [...] Edvard Munch ist es, der als Erster unternommen hat, die feinsten und subtilsten Seelenvorgänge darzustellen [...] Seine Bilder sind geradezu gemalte Präparate der Seele in dem Momente, in der alle Vernunftsgründe schweigen [...]: Präparate der tierischen, vernunftslosen Seele, wie sie sich windet und in wilden Stürmen aufwirbelt, und sich in düsterem Dämmerungszustande hinsieht und in wilden Schmerzenkrämpfen schreit und vor Hunger heult. [...] Und so ist Munch für mich ein Maler des psychischen Gestaltungsdranges von Gefühlsimpulsen“.²²⁹

Ist Arthur Schopenhauer – den Munch sehr verehrte – noch einige Jahrzehnte zuvor der Ansicht gewesen, dass es in der bildenden Kunst nicht nur unmöglich, sondern auch lächerlich sei, einen Schrei zu malen, da man ihn nicht hören könne, so ist er posthum durch Munchs *Schrei* widerlegt worden. Hat man das Bild im Original gesehen, so hat man die „ondulierenden Schallwellen“²³⁰ auch ‚gehört‘. Die Oberfläche des Bildes ist rau und erscheint wie unvollendet, so als wäre auch der Eindruck dieses infinito ein bewusstes Zeichen des noch andauernden Schreiens.

Voraussetzend für den Hauptteil ist gerade anhand des Beispielen von Munchs Bild *Schrei* deutlich geworden, wie elementar ein kunstanalytischer Ansatz für die kunstwissenschaftliche Interpretation eines Bildes ist, das ein so ausdrucksstarkes Motiv wie das des Schreis beinhaltet.

„Es geht um die Verständnistiefe des Kunstwerks. Die Tiefe eines biographisch-psychoanalytischen Verständnisses, eines formalästhetischen und eines sozio-historischen schließen sich nicht aus, sondern bereichern, ja bedingen sich recht eigentlich erst untereinander. Nur aus dem integrativen Begreifen dieser Ebenen kann sich ein weiterführender Diskurs über die ästhetische Dynamik eines Werkes, die Entwicklung einer ästhetischen Basisformel entfalten.“²³¹

Unabhängig von allem, was in der bildenden Kunst an unterschiedlich motivierten Affektdarstellungen bis 1893 geschaffen worden ist, hat Munch seinen inneren Zustand derart visualisiert, dass er durch Farbe und Form weitestgehend objektiviert wurde. Munch hat nicht nur die Grenze von Innen und Außen aufgehoben, sondern auch die von Individuum und Gesellschaft, hat sein Privatestes nach außen gekehrt, um daranweisend teilhaben zu lassen. Geradezu prophetisch scheint *Schrei* ein Jahrhundert anzukünden, in dem wie noch nie zuvor Menschen leiden, sterben und schreien werden.

²²⁹ Stanisław Przybyszewski: [Über Edvard Munch]. In: Das Werk des Edvard Munch (Hg.: Stanisław Przybyszewski). Berlin 1894: 4-5, 16-17.

²³⁰ Werner Haftmann: Utopie und Angst. In: Zeugnisse der Angst in der modernen Kunst (Ausstellungskatalog). Darmstadt 1963: 86.

²³¹ Evertz 2002 a: 49.

Zusammenfassung Kapitel A.II

Wie der historische Überblick gezeigt hat, galt in der kunsttheoretischen Diskussion der Neuzeit das menschliche Gesicht bis hin zur klassizistischen Kunstauffassung im 19. Jahrhundert hinein als Ausdrucksträger der Seele und hatte in der bildenden Kunst folglich schön dargestellt zu werden. Sofern Affekte, Gemütsregungen und Reaktionen auf äußere Faktoren gezeigt werden mussten, waren sie weitgehend auf die Gestik zu beschränken. Die Darstellung eines Schreienden war somit aufgrund der disproportionierenden Veränderung des Gesichtes als Ausdruck einer Seelenstimmung undenkbar. Allenfalls zur Stigmatisierung des Bösen wurde dieser Ausdruck von Hässlichkeit geduldet, nicht selten im christlichen Kontext – man denke an die Gefallenen in Darstellungen des Jüngsten Gerichts. Das Motiv des Schreis wurde zum ersten Mal Diskussionsgegenstand im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung um die antike *Laokoon-Gruppe* und ist auch im Wesentlichen auf diesen Diskurs beschränkt geblieben.

Das zum ersten Teil des historischen Überblicks in gewisser Weise antithetisch angelegte Kapitel der Kunstpraxis sollte nicht die kunsttheoretischen Forderungen illustrieren, sondern überwiegend die Ausnahmen darstellen, die es kontinuierlich in der Kunstgeschichte gegeben hat und in deren Tradition die folgenden Schrei-Darstellungen gesehen werden müssen. Elementare Beispiele waren dabei die Zeichnung Michelangelos oder auch Berninis Büste der *Anima dannata*. Am Ende des kunstgeschichtlichen Überblicks und als leitmotivische Überleitung zum Hauptteil der Studie wurde Edvard Munchs *Schrei* behandelt, der das Motiv des Schreis als Ausdruck einer individuellen Befindlichkeit in der europäischen Kunst etablierte und zahlreiche Darstellungen im 20. Jahrhundert beeinflusste.

Vorbemerkung zum Hauptteil

Die kunstwissenschaftlich-zusammenfassende Untersuchung des menschlichen Schreis als Darstellungsgegenstand in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts stellt ein Forschungsdesiderat dar. Das Ziel des Hauptteils ist die ikonografisch-ikonologische Analyse des Motivs des Schreis in der deutschen Malerei und Grafik sowie in dem dazugehörigen Themenkomplex von Darstellungen expressiver Kommunikationsformen, die ebenfalls unter dem Begriff des Schreis subsummiert werden können.

Aus der systematischen Erfassung aller relevanten Schrei-Darstellungen im deutschsprachigen Kulturraum in den Bereichen Malerei und Grafik lässt sich eine quantitative Verteilung des Motivs im 20. Jahrhundert ablesen: Neben den beiden a priori erwarteten Kumulationszeiten des Ersten Weltkrieges und Nationalsozialismus / Zweiter Weltkrieg lässt sich die, was Dauer und Anzahl angeht, größte Häufung von Schrei-Darstellungen jedoch für die Zeit von etwa 1965 bis 1992 konstatieren, die im Wesentlichen mit dem nicht unumstrittenen Epochenbegriff der Postmoderne zusammenfällt.¹ Dieses Phänomen kann nicht nur durch gesamtgesellschaftliche Ereignisse wie beispielsweise den Kalten Krieg oder divergente Protesthaltungen erklärt werden, sondern hat andere, kulturelle und künstlerische Ursachen. Diese Tatsache soll hier eingehend untersucht werden.

Die sich aus der Recherche ergebende Werkauswahl individueller und gesellschaftlich motivierter Schrei-Darstellungen soll nachfolgend kunst- und kulturhistorisch betrachtet und unter Berücksichtigung autobiografischer Quellen umfassend analysiert werden. Dafür wurden vom Autor Gespräche respektive Schriftwechsel mit den noch lebenden Künstlern geführt, bei denen die Literatur nicht ausreichend Aufschluss über die jeweilige Motivation für die Darstellung eines Schreis ergab.

Bei der folgenden kunsthistorischen Auswertung der einzelnen Werke soll nicht nur das Verhältnis von Tradition und Moderne untersucht werden. Ziel ist es zu prüfen, welche traditionellen Bildthemen bevorzugt für die Darstellungen von Schreien benutzt beziehungsweise umgedeutet wurden. Dabei galt es auch solche Schrei-Darstellungen zu berücksichtigen, die sich zunächst auf formal-ikonographischer Ebene nicht von Bildern traditioneller Bildinhalte mit exogener Schreimotivation unterscheiden, in denen aber nach Erschließung weiterer Bedeutungsebenen eine endogene Motivation des Künstlers zur Darstellung eines Schreies erkennbar war. Ebenso sollen innovative Bildschöpfungen eine Bewertung erfahren.

Nachfolgend werden die Ergebnisse der systematischen Bildrecherche unter verschiedenen Gesichtspunkten thematisch kategorisiert und analysiert. Um eine aneinanderreihende Aufzählung und Untersuchung der einzelnen Werke zu vermeiden, wurde die chronologische Abfolge einem kategorisch-thematischen System untergeordnet. Die Fragestellung war dabei, wie sich die Vielzahl der zu untersuchenden Werke sinnvoll in dieses thematische Gerüst

¹ Wenn in diesem Rahmen von der Untersuchung „aller relevanten Schrei-Darstellungen“ gesprochen wird, so unterliegt die Berücksichtigung der Bilder einer zuvor erfolgten Publizierung innerhalb von Werkverzeichnissen, Ausstellungskatalogen etc.

integrieren lässt, ohne dabei Inhalt und Form zu sehr diesem gegebenen Konstrukt unterordnen zu müssen. Immerhin mussten Gemälde, Zeichnungen und Grafiken berücksichtigt werden, die einen Zeitraum von 105 Jahren umfassen und mehreren, völlig unterschiedlichen Stilepochen angehören und darüber hinaus höchst individuelle Ausdrucksweisen aufweisen. Ein sich allein nach formalen und stilistischen Kriterien richtendes System schied aus, da sich kontinuierlich inhaltliche Repetitionen ergeben hätten. Da sich aber die allerwenigsten Arbeiten auf nur eine Bedeutungsebene beziehungsweise Aussage festlegen lassen, schien auch eine streng inhaltlich differenzierende Kategorisierung zunächst nicht tragfähig, so dass sich eine Kombination von formalen und inhaltlichen Kriterien als eine sinnvolle Lösung erwies. So wurden die Schrei-Darstellungen zunächst unter formal-thematischen Gesichtspunkten in ein überschaubares System von fünf Kategorien geordnet. Erst dann wurde innerhalb der einzelnen, zum Teil komplexeren Kapitel eine überwiegend inhaltliche Unterteilung vorgenommen, wobei die nachfolgenden Untersuchungen dann in chronologischer Reihenfolge durchgeführt wurde. Dass es in Ausnahmefällen zu Überschneidungen oder nicht streng chronologischen Abhandlungen kommt, ist der Stringenz geschuldet, die es erforderte, mehrere zusammenhängende Werke eines Künstlers nicht zu dekontextualisieren. Die einzelnen Kapitel sind so aufgebaut, dass zunächst eine kurze thematische Einleitung erfolgt. Innerhalb dieser Kapitel werden den künstlerbezogenen Texten kurze biografische Einführungen vorangestellt, die in ihrem Umfang abhängig von der Bedeutung für den Untersuchungsgegenstand sind. Den Abschluss bilden einen kurzen Überblick gebende Zusammenfassungen.

I Der Schrei im Selbstbildnis

Das Künstlerselbstbildnis ist formal betrachtet eine Form des Porträts, über dessen Wesen Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* festgestellt hat:

„Nichts ist also gewisser, als dieses, daß wir aus der Gestalt der Menschen, vorzüglich aus ihrer Gesichtsbildung etwas von dem erkennen, was in ihrer Seele vorgeht; wir sehen die Seele in dem Körper. Aus diesem Grunde können wir sagen, der Körper sey das Bild der Seele, oder die Seele selbst, sichtbar gemacht. [...] Woher mag es doch kommen, daß man an einigen Orten einen schlechten Portraitmaler im Spaß einen Seelenmaler nennt, da der gute Künstler dieser Gattung ein eigentlicher wahrer Seelenmaler ist? Es folget aus obigen Anmerkungen, daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde sey, weil es uns eine menschliche Seele von eigenem persönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir sehen in demselben ein Wesen, in welchem Verstand, Neigungen, Gesinnungen, Leidenschaften, gute und schlimme Eigenschaften des Geistes und des Herzens auf eine ihm eigene und besondere Art gemischt sind. Dieses sehen wir sogar im Porträt meistentheils besser, als in der Natur selbst; weil hier nichts beständig, sondern schnell vorübergehend und abwechselnd ist: zu geschweigen, daß wir selten in der Natur die Gesichter in dem vortheilhaften Lichte sehen, in welches der geschickte Mahler es gestellt hat.“²

Mit der Entwicklung der Porträtkunst ist die Geschichte des Künstlerselbstbildnisses eng verbunden. Hatten sich Künstler im ausgehenden Mittelalter zu-

² Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Dritter Theil. Leipzig ²1793 (Nachdruck: Hildesheim 1967): 719.

nächst als Assistenzfiguren innerhalb größerer Bildgefüge dargestellt, wodurch die Selbstporträts *in assistenza* quasi als Signatur fungierten, so zeugten die aufkommenden, den Namen des Künstlers nennenden Inschriften vom zunehmenden Selbstbewusstsein der Künstler.³ Jan van Eyck war es, der 1433 mit dem Bild *Mann mit rotem Turban* vermutlich ein erstes, zwar kleines (25,7 x 19 cm), aber dennoch autonomes Selbstporträt in der Malerei geschaffen hat, das den Künstler isoliert, als einziges Motiv eines Bildes zeigt. Zu dem herausgehobenen Anspruch, den das Bild als solches schon darstellt, zeugt zudem der höfische Kopfputz van Eycks, der auf die Überzeugung seines gesellschaftlichen Ranges hinweist. Wie rasant die Entwicklung des künstlerischen Selbstbewusstseins voran geschritten ist, macht Albrecht Dürers lebensgroßes Selbstbildnis aus dem Jahr 1500 deutlich, in dem sich der Künstler christomorphe Züge verliehen hat – eine Praxis, die sich später beispielsweise in Bildern van Goghs, Gaugins oder Ensors feststellen lässt.

Bei der weiteren Entwicklung des autonomen Selbstporträts kommt dem Spiegel eine nicht unwesentliche Rolle zu, übt er doch eine verbindende Funktion zwischen dem schlichten Selbstbildnis, der physiognomischen Studie und der expressiven Entäußerung mit Bekenntnis- und Offenbarungscharakter aus. So hat Dürer als erster dieses Requisit der Selbstbetrachtung in einer frühen Zeichnung erwähnt („Dz hab jch aws eim spigell nach / mir selbs kunterfet im 1484 Jar / Do ich noch ein kint was“⁴). Der italienische Manierist Parmigianino dürfte mit dem um 1523/24 geschaffenen *Selbstbildnis im Konvexspiegel* wohl das bekannteste Beispiel für diese Spielart des Selbstporträts geschaffen haben.

Für das Erstellen eines Selbstbildnisses sind mithin folgende Motivationen auszumachen: Neben der bildlich-individuellen Künstlersignatur und der Studie aus künstlerischen oder technischen Gründen erscheint vor allem das Ausdrucks- und Mitteilungsbedürfnis des Künstlers von entscheidender Bedeutung. So hat Wilhelm Waetzoldt in seiner 1908 publizierten und bis heute immer noch gültigen *Kunst des Porträts* zur Psychologie der Selbstdarstellung festgestellt:

„Vom Betrachter aus ist jedes Selbstbildnis ein Selbstbekenntnis des Malers, es trägt gleichsam den Charakter einer intimen monologischen Offenbarung der Persönlichkeit oder den eines Stückes Selbstbiografie. [...] Der Inhalt des Selbstbildnisses ist die künstlerische Individualität. [...] Die Geschichte des Selbstbildnisses schreiben, heißt einerseits schildern, wie sich der Künstler im eigenen Bewußtsein spiegelt, andererseits aber auch eine sozialpsychologische Monographie liefern über die Entwicklung der Stellung des Künstlers im Bewußtsein der anderen. Der Künstler als soziale Persönlichkeit ist unter diesem Gesichtspunkt das Thema. Es wird zu fragen sein: Wie finden sein soziales Selbstbewußtsein und Standesgefühl und wie die Achtung, die er in den Augen der Welt genießt, in den Selbstbildnissen ihren anschaulichen Ausdruck?“⁵

³ „Mit der Bezeichnung Assistenzbild ist jene Gruppe früher Selbstdarstellungen gemeint, auf welchen sich der Maler in der Gestalt einer zum Bild gehörenden Figur in eine heilige oder profane Szene eingefügt hat. [...] Und zwar hielt man sich an jene Figuren, die entweder in auffälliger Weise aus dem Bild heraus auf den Beschauer blicken oder aber durch die starke Ausprägung der Gesichtszüge sich als Porträts zu erkennen geben“ (Manuel Gasser: *Das Selbstbildnis. Gemälde großer Meister*. München 1979: 8).

⁴ Albrecht Dürer: *Selbstbildnis im Alter von dreizehn Jahren* (1484). Silberstift auf grundiertem Papier; 27,5 x 19,6 cm. Wien, Graphische Sammlung Albertina. (Albrecht Dürer zitiert in: Peter Strieder: *Dürer*. Augsburg 1996: 10).

⁵ Wilhelm Waetzoldt: *Die Kunst des Porträts*. Leipzig 1908: 312.

Lag das ursprüngliche und sinnstiftende Moment beim Bildnisschaffen in der Ähnlichkeit zwischen dem Porträtierten und der Wirklichkeit, wodurch eine Wiedererkennbarkeit gewährleistet sein musste, was vor allem bei Bildnissen klerikaler und politischer Würdenträger von elementarer Bedeutung war, so verliert in der Moderne im *simulacrum* die Ähnlichkeit der personalen Realität zunehmend an Relevanz. „Die Probleme der Moderne verlangten nach anderen Arten der Wiedergabe, bei denen die Ähnlichkeit nur eine untergeordnete oder gar keine Rolle mehr spielte, vielmehr wurde das Gesicht als die symbolisch-expressive Repräsentanz von Gefühlen begriffen“, stellt Susanne Düchting hierzu fest.⁶

Waetzoldt hat vier verschiedene Formen der bildlichen Selbstdarstellung des ‚Ich‘ eines Künstlers zusammengefasst: Im Gegensatz zur letzten Form, können die ersten drei (die der motorischen, visuellen und logischen Form) hier vernachlässigt werden. „Die vierte Form der ‚Erinnerung‘ an sich selber schließt die akustische Reproduktion in sich: man stellt sich die eigene Person redend vor, man reproduziert Gehörwahrnehmungen und Sprechempfindungen.“⁷ Diese vierte, auf eine komplexe, synästhetische Wahrnehmung zielende Form darf in diesem Kontext um die Kommunikationsform des Schreis erweitert werden und stellt den nachfolgenden Untersuchungsgegenstand dar.

Wenn das schreiende Selbstbildnis kunstanalytisch beleuchtet werden soll, so sind zumindest zwei Parameter festzulegen: Was ist ein ‚Selbstbildnis‘ und was ist ein ‚Schrei‘? Hinsichtlich des Begriffs ‚Selbstbildnis‘ ist die synonyme Verwendung ‚Selbstporträt‘ dahingehend erhellend, wenn man um den Ursprung des Wortes ‚Porträt‘ weiß, das vom lateinischen Verb ‚protrahere‘ (hervorziehen, hervorschleppen, ans Licht bringen, offenbaren, entdecken) abgeleitet wurde. Etwas wird ans Licht gebracht, offenbart, das sich dem Betrachter des realen Objekts – des Porträtierten – offensichtlich nicht sofort unverschlüsselt darbietet, etwas Verborgenes, das durch den Künstler entdeckt und freigelegt wird. Wenn nun ein Künstler sich selbst zum Objekt der Leinwand macht, ist dies – spätestens seit dem christomorphen Selbstporträt Dürers – immer mit einer über die Ebene der eigentlichen Abbildung hinaus gehenden Aussage, mit einer Attitüde verbunden: Die Art und Weise wie sich der Künstler selbst sieht, wie er sich darstellt, in welchem Umfeld und mit welchen Requisiten er sich umgibt, ist höchst aufschlussreich. Dies wird in seiner Relevanz, besonders in einem schreienden Künstlerselbstbildnis, noch potenziert, da der Ausführende sein innerstes Empfinden offenbart, seine Ängste, Verzweiflung oder Anklage einem möglichen Betrachter in expressiver Weise mitteilt.

„Dieser Schrei, der aus dem tiefsten Inneren hervorzuspringen schien, er ist in Tat und Wahrheit an der Haut abgeprallt. Er ist peripher, ein tierischer Reflex. Zurückgedämmt vermenschlicht er sich sofort, und er wird Überlegung und löst sich in Charakter auf. [...] Der Schrei sagt nichts über mich aus. Er ist jedem anderen gleich. Der Stil gibt über mich Auskunft. Der eine wird vernommen, auf den anderen hört man. [...] Der diffuse Schrei macht meinen Stil unnachahmbar“,

schreibt Michel Seuphor 1967 in seiner metaphorischen Reflexion *Le style et le cri*, in der er den Schrei als elementare Ausdrucksform für die Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu charakterisieren versucht.⁸ „Stil“ versteht

⁶ Susanne Düchting: Konzeptuelle Selbstbildnisse. Essen 2001: 13.

⁷ Waetzoldt 1908: 330.

⁸ Seuphor 1967: 264.

Seuphor hierbei sinngemäß als die Form des künstlerischen Ausdrucks, als die Art und Weise der Gestaltung, die den bildlich dargestellten Schrei individualisiert. Nicht das kreatürliche, spontan ausgestoßene akustische Phänomen des Schreis ist es, das als existentielle Ausdrucksform von Relevanz ist, sondern der bewusst formulierte, von individuellen Eigenheiten geprägte Schrei ist der gültige Ausdruck einer menschlichen Seelenstimmung, der für die kunstwissenschaftliche Analyse von Bedeutung ist. In ganz besondere Weise trifft dies für die schreienden Selbstbildnisse zu, da sich in ihnen die jeweiligen Künstler nicht nur dazu entschieden haben, ein so expressives Motiv wie den Schrei überhaupt zu verwenden, sondern sich darüber hinaus – unabhängig von der Diskussion, inwieweit schreiende Bildnisse immer auch indirekte Selbstbildnisse darstellen können – anhand der Darstellung ihrer eigenen Person offenbart haben.

In der Kunstgeschichte sind für das Selbstporträt zwei verschiedene Definitionen festzustellen. Während Ludwig Goldscheider den Begriff weiter fasst und bereits solche Bilder als Selbstporträt definiert, in denen der Künstler sich irgendwo im Bild befindet, etwa innerhalb einer Landschaft⁹, setzt beispielsweise Manuel Gasser den Definitionsrahmen enger und bestimmt nur solche Bilder als Selbstporträt, die sich mit ihrer Darstellung auf den Künstler alleine, hauptsächlich auf den Ausdruck seines Gesichtes konzentrieren.¹⁰ Aufgrund des heterogenen Ausgangsmaterials dieser Studie wird Gassers Definition überwiegend in dem sich anschließenden Unterkapitel zur Anwendung kommen und diejenige Goldscheiders in dem Unterkapitel, das das schreiende Selbstbildnis in einer Gruppe behandelt.

Wie ist nun die Ausdrucksform des Schreis zu definieren? Für den weiteren Verlauf sei hiermit zum einen noch einmal auf die Grimm'sche, noch immer gültige Definition von 1899 verwiesen¹¹, zu der letztlich alle expressiven, verbalen, wie nonverbalen Kommunikationsformen gerechnet werden können. Zum anderen ist auf die Differenzierung zu verweisen, die Ricarda Gilbert geliefert hat. Sie hat den Schrei als Form des menschlichen Ausdrucks in den kreatürlichen, in den existenziellen Schrei, sowie schließlich in die Symbiose Schrei-Sprache unterteilt.¹² Wie sich noch zeigen wird, stellt über die verschiedenen Definitionen hinausgehend die Kategorie von tautologisch aufzufassenden stummen oder lautlosen Schreien in vereinzelt Bildern eine ebenso gültige Ausdrucksform dar.

Natürlich muss Arthur Schopenhauer Recht gegeben werden, dass man einen gemalten Schrei physikalisch betrachtet nicht wirklich hören kann. Spätestens seit Edvard Munchs Bild *Schrei* steht jedoch fest, dass Schopenhauers Aussage, dass „der Zweck desselben, das Schreien selbst, zusamt dessen Wirkung

⁹ Ludwig Goldscheider: Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart. Wien 1936.

¹⁰ Manuel Gasser: Das Selbstbildnis. Zürich 1961. Schon vorher wurde diese engere Definition des Selbstporträts aufgestellt: Ernst Benckard: Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Berlin 1927. Fritz Ried: Das Selbstbildnis. Berlin 1931.

¹¹ „von menschen, einen einzelnen, heftig, laut, schrill hervorgestozenen laut bezeichnend; als zeichen heftigen schmerzes, des schreckens, der angst der überraschung, plötzlicher freude, übermütiger lust, der wilden erregung u.ä., dann auch zur ankündigung, als verabredeter oder herkömmlicher ruf: einen schrei lassen...“ (Grimm / Heyne 1899: 1686-1687).

¹² Gilbert, Ricarda 1993: 12. Aufgrund der Statik des hier zu untersuchenden Bereiches der Malerei und Grafik findet die letzte Kategorie keine Anwendung.

auf das Gemüth“¹³ ausbleibe, kunstanalytisch-interpretierend keine Gültigkeit mehr besitzt, da sich im Verlauf der Moderne die Darstellungsmodi derart verändert haben, expressiv, expressionistisch wurden, wodurch der kommunikative, zuweilen synästhetische Gehalt eines Bildes enorm gesteigert werden konnte.

Da der Künstler als Subjekt des sozialen Systems sich den immanenten Entwicklungen und kollektiven Empfindungen nicht entziehen kann, es oftmals vermutlich auch gar nicht intendiert, sind die schreienden Selbstbildnisse über die Ebene des individuellen Ausdrucks hinaus oft genug auch seismografisch erfasste Aussagen über die Gesellschaft sowie über die soziale Befindlichkeit der Zeit.

I. 1 Das schreiende Selbstbildnis als Ausdruck individueller Befindlichkeiten

Der bildlich dargestellte menschliche Schrei ist Ausdruck existentieller Befindlichkeit, direkter, durch Konventionen ungefilterter Emotionen, der – parallel zu den Ergebnissen aus der etymologischen und allgemeinen Wortanalyse – meistens mit negativen Gefühlen, abstrakter wie gegenständlicher, zusammenhängt und oftmals eine erlebte Grenzsituation als Auslöser hat, somit stark autobiografisch geprägt ist. Es liegt es deshalb nahe, einen Überblick über das Leben der Künstler nicht am Ende, innerhalb eines Kompendiums, sondern am Anfang der jeweiligen Einzeluntersuchungen zu geben.

In dem folgenden Kapitel werden nun Bilder vorgestellt, in denen sich Künstler als Ausdruck ihrer individuellen, endogen bedingten Befindlichkeit schreiend dargestellt haben. Die einzelnen Darstellungsformen variieren dabei vom Porträt im engeren Sinn bis hin zu Ganzfigurenbildern mit Staffage oder Attributen; die Modi bewegen sich zwischen realistischen und stilisiert-abstrahierenden Formen. Die innerhalb dieses Unterkapitels gewählte chronologische Darstellung, die zeitlich das ganze 20. Jahrhundert abdeckt, ermöglicht zugleich einen Überblick über die motivgeschichtliche Entwicklung des Schreis in der deutschen Malerei und Grafik, die mit einem Selbstbildnis Max Beckmanns beginnt.

Max Beckmann wurde 1884 in Leipzig geboren und besuchte ab 1900 die Kunstschule in Weimar.¹⁴ Zuvor hatte er sich vergeblich um einen Platz an der Dresdner Kunstakademie beworben. Bereits als Jugendlicher malte und zeichnete er, so ist ein erstes, voll des Anspruchs und des Selbstbewusstseins signiertes Selbstporträt aus dem Jahr 1899 erhalten, das die lange Reihe von Selbstdarstellungen im Werk Beckmanns anführt. Blickt Beckmann in dem kleinen Ölgemälde den Betrachter noch skeptisch aber ruhig aus einem Dreiviertelprofil an, so bricht in der Kaltnadelradierung *Selbstbildnis* aus dem Januar 1901 ein unverhohlener Drang zur expressiven Gebärde durch (Abb. 11).¹⁵ Das frontal dargestellte Gesicht, das fast das gesamte Blatt einnimmt, schreit den Betrachter aus einem weit aufgerissenen Mund an, der Blick Beckmanns geht

¹³ Schopenhauer 1819: 268.

¹⁴ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Stephan Reimertz: Max Beckmann. Reinbek bei Hamburg 1995.

¹⁵ Max Beckmann: *Selbstbildnis* (1901). Kaltnadelradierung, Unikat; 21,8 x 14,3 cm. Privatbesitz.

aber links am Betrachter vorbei. Augenbrauen und Stirn sind zusammengezogen und bilden über der Nasenwurzel eine kräftige Falte, die Lippen geben den Blick auf Zähne und Zahnfleisch frei. Die rechte Kopfhälfte ist leicht verschattet, in die Stirn fallen Haare. Auf formaler Ebene ist zunächst festzustellen, dass es sich bei dieser Grafik um die erste Darstellung eines Schreienden handelt, die als Selbstporträt bezeichnet worden ist, wodurch dem Blatt eine besondere Bedeutung zukommt. Im Kontext dieser Untersuchung kommt es nun nicht darauf an, Darstellungen von Menschen mit offenen Mündern oder physiognomische Studien zu analysieren, sondern diese auf ihren individuell-psychologischen, eventuell endogen motivierten Grund hin zu überprüfen, der – wenn möglich – eine überindividuelle Schlussfolgerung mit gesellschaftlicher Bedeutung zulässt.

Wie kaum ein anderer deutscher Künstler hat Max Beckmann eine große Zahl an Selbstbildnissen hinterlassen, entweder als solche bezeichnet oder innerhalb mehrfiguriger Kompositionen integriert. Sie geben beredten Ausdruck von Beckmanns lebenslanger Selbsterforschung: „Dieses ‚Selbst‘ suche ich im Leben – und in meiner Malerei.“¹⁶ Welchen Rang die Selbstbildnisse im Œuvre Beckmanns haben, zeigen nicht zuletzt die vielfältigen Publikationen hierzu.

Am Beginn dieser Suche nach dem Selbst, stellt sich der Siebzehnjährige in der Radierung zwar schreiend dar, aber die Augen stimmen nicht mit der expressiven Gebärde überein, so dass Christian Lenz meint feststellen zu müssen, dass es für Beckmann keinen ersichtlichen Grund gäbe, warum er schreien sollte und dass es sich hier lediglich um die „mimische Attitüde eines jungen Mannes“ mit Hang zum Rollenspiel handele.¹⁷ Fritz Erpel urteilt hingegen, dass die Radierung „ein Bravourstück kruder Selbstentblößung“ sei, „eine Demonstration von Abscheu, Protest und Exaltation“¹⁸, und auch Peter Eikemeier sieht in dem *Selbstbildnis* von 1901 den „leidenschaftlichen Drang nach schonungsloser Selbstbetrachtung“ offenbart.¹⁹ Volker Adolphs stellt im Hinblick auf das frühe *Selbstbildnis* die rhetorische Frage, ob Beckmann, der zur Schaffung dieser Radierung vor einem Spiegel die mimischen Möglichkeiten ausprobiert habe, durch das Erlebnis der befremdenden Selbstbespiegelung „in die verzerrende Maske des Schreis [...] sein Erschrecken über die Fremdheit dieses Spiegelbildes quasi gleich mitgezeichnet“ habe. Zudem wirke das *Selbstbildnis* „wie ein gegen das konventionelle Porträt gerichteter Protest.“²⁰ Die Absicht, ein Gähnen darzustellen, wie es in verschiedenen Publikationen Beckmann unterstellt wurde, das dem „akademischen Betrieb [...] und darüber hinaus der ganzen abgelebten Gegenwart“²¹ gegolten haben soll, wie es beispielsweise Stephan Reimertz feststellt, kann ausgeschlossen werden, da die Augen normal geöffnet sind, was beim natürlichen Gähnen nicht der Fall wäre.²² Es bleibt also die

¹⁶ Max Beckmann: Über meine Malerei [1938]. In: Ders.: Sichtbares und Unsichtbares (Hg.: Peter Beckmann). Stuttgart 1965: 24.

¹⁷ Christian Lenz: Selbstbildnis. In: Max Beckmann. Selbstbildnisse. Zeichnung und Druckgraphik (Ausstellungskatalog). München, Braunschweig 2000/01: 80.

¹⁸ Fritz Erpel: Max Beckmann. Leben im Werk. Die Selbstbildnisse. München 1985: 13.

¹⁹ Peter Eikemeier: Beckmann und Rembrandt. In: Max Beckmann. Retrospektive (Ausstellungskatalog). München u.a. 1984/85: 124.

²⁰ Adolphs 1993: 129.

²¹ Reimertz 1995: 24. Dies wurde auch im Ausstellungskatalog zur Beckmann-Retrospektive festgestellt (Kat. München u.a. 1984/85: 380).

²² Auch James Hofmaier hat bereits 1984 darauf hingewiesen, dass es sich in dem Selbstbildnis nicht um die Darstellung eines beim Gähnen verzerrten Gesichtes handelt (James Hofmaier: Max Beckmann als Graphiker. In: Max Beckmann (Ausstellungskatalog). Köln 1984: 143).

Frage, ob es sich hier um eine psychologisierende Selbstdarstellung oder um eine physiognomische Studie handelt. Frühe autobiografische Quellen liegen nicht vor, die hierzu ausgewertet werden könnten; es bleibt also nur die Möglichkeit einer auf verschiedenen Indizien beruhenden Schlussfolgerung.

Um weitere Erkenntnisse zu gewinnen, liegt es aufgrund der Ähnlichkeiten nahe, Edvard Munchs *Schrei* (Abb. 10) heranzuziehen, da hierin aufgrund der vergleichbaren Gestaltung der Köpfe sicherlich ein Vorbild zu Beckmanns Radierung gesehen werden kann.²³ Auch wenn die beiden Bilder in unterschiedlichen Techniken ausgeführt worden sind, so ist doch die Frontalität der Gesichter, der bis zum Äußersten aufgerissene Mund, das Maskenhafte und der leicht nach links gehende Blick vergleichbar. Durch die unterschiedliche psychologische Grunddisposition fehlt Beckmanns *Selbstbildnis* allerdings der zu Tode erschreckte Ausdruck, der sich besonders an den affektlosen Augen manifestiert. Dennoch ist Munch für Beckmann grundsätzlich nicht unbedeutend gewesen, nicht nur durch den „forcierten seelischen Ausdruck“ in seinen Bildern, so Christian Lenz, sondern auch durch zwei gemeinsame wichtige Themen: die „verhängnisvolle Beziehung zwischen Mann und Frau sowie den Tod.“²⁴ Kann in Munchs Bildern seine Verzweiflung, seine Lebens- und Todesangst nachvollzogen werden, so fehlen bei Beckmann eindeutige Hinweise aus seiner Biografie, die zumindest einen kurzzeitigen Beweggrund für eine seelenlastige Ursache zu der Grafik erkennen lassen könnten, wogegen auch sein junges Alter spräche. Gotthard Jedlicka urteilt denn auch, dass Beckmann „mimt, was er fühlen möchte oder zu fühlen meint, um sich auf diese Weise beseelter darzustellen, als es ihm gelingen kann“; er habe den „Schrecken in eine Grimasse des Schreckens verwandelt“.²⁵ Peter Beckmann kommt über die Radierung seines Vaters allerdings zu der Einschätzung: Beckmann gehe „das Wagnis ein, sich selbst und den Betrachter vor seiner Graphik zum Zeugen einer Bildsektion zu machen, die Haut des Bildes abzuklappen, das Fleisch beiseite zu schieben, um die Nerven des Bildes freizulegen.“²⁶ Grundsätzlich sehen aber beide Beurteilungen in dem *Selbstbildnis* ein Interesse an einer Darstellungsweise umgesetzt, die über das Physiognomische hinausgeht und offenbar einen psychologischen Aspekt zu haben scheint. Ob sich Beckmann bereits 1901 der Suche nach seinem „Selbst“ bewusst war, bleibt dahingestellt. Um mit seinen Worten zu sprechen: „Da wir immer noch nicht wissen, was dieses ‚Ich‘ wirklich ist, dieses Ego, das dich und mich, jeden in seiner Art bildet, müssen wir tiefer und tiefer in seiner Entdeckung vordringen.“²⁷ Zu dieser Entdeckungsreise mag Beckmann auch durch Rembrandt angeregt worden sein, den er „für den größten aller Künstler überhaupt“ gehalten habe²⁸ und

²³ Auch Beckmanns Freund Stephan Lackner hat bereits 1979 auf diese Abhängigkeit hingewiesen (Stephan Lackner: Max Beckmann. Köln 1979: 41), ebenso Stephan Reimertz: „Die Form des Kopfes scheint wie unmittelbar aus Edvard Munchs Gemälde ‚Der Schrei‘ von 1893 gestanz“ (Reimertz 1995: 24).

²⁴ Christian Lenz: „Sachlichkeit den inneren Gesichtern“. Max Beckmanns Selbstbildnisse der Jahre 1900 bis 1924. In: Kat. München, Braunschweig 2000/01: 12.

²⁵ Gotthard Jedlicka: Max Beckmann in seinen Selbstbildnissen. In: Schriften der Max Beckmann Gesellschaft. Bd. 2: Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge (Hg.: Hans Martin Freiherr von Erffa / Erhard Göpel). München 1963: 113.

²⁶ Peter Beckmann: Graphik als Selbstprüfung. Zum graphischen Werk Max Beckmanns. In: Max Beckmann. Radierungen, Lithographien, Holzschnitte (Ausstellungskatalog). Esslingen 1981: 6.

²⁷ Beckmann, Max 1938: 30.

²⁸ Mathilde Q. Beckmann: Mein Leben mit Max Beckmann [1980]. München 1983: 150.

dessen zahlreiche frühen radierten Selbstbildnisse ihm ein Vorbild gaben.²⁹ Bezogen auf Beckmanns *Selbstbildnis* von 1901 dürfte es sich aber lediglich um die Inspiration durch das Werk eines geschätzten Altmeisters handeln, da Rembrandts Selbstporträts trotz ihrer vielfältigen Ausdrucksstudien nie diese expressive Qualität erreicht haben.

Ein Sonderfall: Das Lachen als Schrei bei Richard Gerstl

„Zwischen dem im Schrei erstarrten Entsetzen und dem grellen, grölenden Lachen [bestehe] eine erstaunliche mimische Ähnlichkeit“, schreibt Volker Adolphs, die durch vergleichbare Muskelkontraktionen „manche Selbstbildnisse in den Zwischenbereich des Mehrdeutigen“ transportiere.³⁰ Anhand eines Bildes von Richard Gerstl ist in diesem motivgeschichtlichen Überblick über den Schrei im Selbstbildnis gleich an dieser frühen Stelle der Sonderfall des lachenden Schreis zu analysieren. In dem zu untersuchenden Werk weicht die Darstellung vom eigentlichen Inhalt, das heißt von der vermeintlichen Aussage und dem Titel ab: das Lachen in der Bedeutung als Schrei.

Richard Gerstl wurde als einer von drei Söhnen 1883 in Wien geboren, sein Vater Emil Gerstl war Jude, seine Mutter Maria Christin.³¹ Sein Talent und das wohlhabende Elternhaus ermöglichten ihm 1898 den Eintritt in die Allgemeine Malerschule Christian Griepenkerls an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Die Unlust an den konventionellen Lehrmethoden und dem am Historismus orientierten Malstil seines Lehrers brachten Gerstl jedoch nur mäßige Noten ein, so dass er zwei Sommer lang bei Simon Hollósy an dessen Malerschule im rumänischen Nagybánya studierte, einem „Umschlagplatz moderner künstlerischer Tendenzen“.³² Neben seinem Interesse für zeitgenössische, philosophische und psychologische Literatur begeisterte sich Gerstl vor allem für die Musik der Gegenwart, wodurch er zum Kreis um den Komponisten Arnold Schönberg gelangte. 1904 trat Gerstl wieder in die Klasse Griepenkerls ein, diesmal mit noch weniger Erfolg, da ihm nach wie vor das ganze akademische Lehrwesen widerstrebte. Durch den Eindruck, den sein Bild *Die Schwestern Karoline und Pauline Fey* aus dem Winter 1905 bei dem Maler Heinrich Lefler machte, ermöglichte dieser ihm den Eintritt in seine Spezialschule für Malerei, in der Gerstl zwei Jahre lang blieb. Im Gegensatz zum ablehnenden Urteil Griepenkerls hinsichtlich Gerstls Schaffens, bestätigte Lefler dem jungen Maler mit dem Bildnis des Geschwisterpaars die „eigenständige Leistung in der Bildfindung sowie die hohe malerische Qualität.“³³ Das anfangs freundschaftliche Verhältnis zwischen Lefler und Gerstl endete jedoch nach mehreren Meinungsverschiedenheiten durch einen Beschwerdebrief Richard Gerstls an das Ministerium für Cultus und Unterricht, in dem sich der junge Maler über seinen Lehrer beklagt:

²⁹ Neben James Hofmaier (Hofmaier 1984: 143) und Peter Eikemeier (Eikemeier 1984: 124) ist auch Fritz Erpel (Erpel 1985: 13) der Ansicht, dass Beckmanns frühes *Selbstbildnis* durch Rembrandts Selbstporträts beeinflusst wurde.

³⁰ Adolphs 1993: 131.

³¹ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Klaus Albrecht Schröder: Richard Gerstl 1883-1908. Wien 1993.

³² Schröder 1993: 175.

³³ Schröder 1993: 46.

„Ich bin seit fünf Semestern Schüler der Specialschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien des Herrn Professor Lefler. In der am 19. d. M. [19. Juli 1908] eröffneten Schulausstellung wurde keines meiner Bilder ausgestellt [...] Durch das Nichtausstellen meiner Bilder ohne mein Wissen u. meine Zustimmung, war ich von der Concurrenz um den Spezialpreis ausgeschlossen, der Herrn Ignaz Schönfeld zuerkannt wurde; Herr Prof. Lefler hat diesen Schüler mir gegenüber wiederholt u. zum letzten Mal vor 4 Wochen für vollkommen talentlos erklärt. Da für mich der Rector der k. k. Akademie keine Instanz bildet, bitte ich das Unterrichtsministerium mich für diese Handlungsweise, die sicher mehr als incorrect ist, zu entschädigen.“³⁴

Nicht nur dieser Brief, sondern auch die Ablehnung einer Ausstellungsmöglichkeit aufgrund der gleichzeitigen Teilnahme des zu der Zeit bereits gefeierten Gustav Klimt, zeugt von Gerstls unerschütterlicher Selbsteinschätzung.

Privat hat sich der überdurchschnittlich gebildete Richard Gerstl nie mit einem großen Freundeskreis umgeben, und auch unter seinen Malerkollegen gehörte lediglich Victor Hammer zu seinen kontinuierlichen Freunden. Erst durch den Kreis um den Komponisten Arnold Schönberg konnte Gerstl über die gemeinsame Begeisterung für zeitgenössische Musik sein soziales Umfeld erweitern. Jedoch kam es auch hier zu einem abrupten Ende der Freundschaft, nachdem Schönbergs Frau Mathilde mit Gerstl durchbrannte. Auf Drängen Anton von Weberns kehrte sie zwar nach kurzer Zeit zu ihrer Familie zurück, aber das Verhältnis war nun offenbart und führte zu einem Bruch, nicht nur zwischen Gerstl und Schönberg, sondern auch zwischen Gerstl und dem Freundeskreis. Dieses persönliche Desaster sowie die künstlerische Nichtanerkennung und Isolierung, führten schließlich am 4. November 1908 zu Gerstls doppeltem Selbstmord: Er erhängte sich nicht nur, sondern stieß sich zuvor noch, als eindeutigen Hinweis auf eine der suizidalen Ursachen, ein Fleischermesser ins Herz. Nach seinem Tod brachte die Familie Gerstls Werk in einem Depot unter, aus dem es erst 1931 wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Noch im selben Jahr urteilte Wolfgang Born, dass Richard Gerstl „unter die Reihe der bahnbrechenden Maler“ der Wiener Moderne gehöre³⁵ und auch Otto Breicha konstatierte, dass Gerstls Werk zusammen mit dem von Gustav Klimt, Oskar Kokoschka und Egon Schiele zur „österreichischen Pionierkunst der Jahrhundertwende“ zu zählen sei.³⁶

Das durch die kurze Schaffenszeit von nur vier Jahren relativ kleine Werk Richard Gerstls – es umfasst 70 erhaltene Gemälde und Zeichnungen³⁷ – wird von zwei lachenden Selbstbildnissen umrahmt: Neben dem *Fragment eines lachenden Selbstbildnisses in ganzer Figur* aus der Zeit 1904/05 ist es das bereits erwähnte *Lachende Selbstbildnis* aus dem Jahr 1908, das nur wenige Wochen vor dem Suizid entstanden ist (Abb. 12).³⁸ Das kleine Ölgemälde zeigt den fünfundzwanzigjährigen Künstler als Schulterstück vor einem pointilistisch gefleckten Hintergrund aus braunen, grünen und beige Farbtönen. Mit halb geöffnetem Mund lacht Gerstl den Betrachter unmittelbar an, seine Haare sind kurz geschoren, der unregelmäßige grüne Farbauftrag um den Mund herum

³⁴ Richard Gerstl [22. Juli 1908] zitiert in: Schröder 1993: 179. Dem Brief wurde von Seiten des Ministeriums keinerlei Beachtung geschenkt und zu den Akten gelegt.

³⁵ Wolfgang Born: Richard Gerstl. In: *Belvedere* 10, 11 (1931): 153.

³⁶ Otto Breicha: Gerstl – Kursorisches zum ‚Fall‘. In: Richard Gerstl (Ausstellungskatalog). Wien 1983/84: 15.

³⁷ Der Verbleib von weiteren neun Gemälden und Zeichnungen ist seit dem Zweiten Weltkrieg unbekannt; ein Gemälde wurde im Krieg zerstört (Schröder 1993: 170).

³⁸ Richard Gerstl: *Lachendes Selbstbildnis* (1908). Öl auf Leinwand; 39 x 30,4 cm. Wien, Österreichische Galerie.

deutet auf einen unrasierten Bart, der das ungepflegte Gesamtbild unterstreicht. Die ungünstige Beleuchtung des grimassierenden Gesichtes von unten betont zusätzlich den verwehrlosen Zustand und deutet zudem auf die nächtliche Entstehungszeit des Bildes hin. Während die leicht nach hinten abgewendete linke Schulter sich in den dunklen Farben des Hintergrundes auflöst, erfährt der Mund durch die ihn umgebenden hellen, ein Oval bildenden Lichtreflexe auf den Wangen und auf dem Kinn, eine deutliche Akzentuierung, die dem Lachen eine leichte synästhetische Betonung verleiht.

Mögen bis dahin noch keine Zweifel an der Echtheit der scheinbar fröhlichen Befindlichkeit Gerstls aufgekommen sein, so verunsichert spätestens ein genauer Blick in die Augen beziehungsweise klärt ein Vergleich mit denen aus dem *Fragment eines lachenden Selbstbildnisses in ganzer Figur* den Rezipienten auf (Abb. 13).³⁹ Betrachtet man in dem frühen Selbstbildnis das Gesicht Gerstls alleine, so scheinen die beiden mit Glanzlichtern versehenen Augen eine grundpositive Einstellung auszustrahlen, die lebensvollen roten Lippen unterstreichen die Aussage der Zuversicht in die Zukunft und das eigene Können. In dem vier Jahre später entstandenen Bild verstärken hingegen die Augen das schale Lachen über sich selbst und über die Welt. Die unausgewogene Verteilung der weißen Farbe in den Augen ist bezeichnend für die Zerrissenheit des eigenen Lebens: Alles ist nur noch Fassade. Es wird deutlich, dass Richard Gerstl „keineswegs an seiner Kunst verzweifelt, sondern mit sich selber nicht ‚zu Rande‘ gekommen“ sei, stellt Otto Breicha fest.⁴⁰ Mit dem *Lachenden Selbstbildnis* stehe Gerstl Klaus Albrecht Schröder zufolge unter anderem in der Tradition von Rembrandt und dessen *Selbstbildnis* von 1669 aus dem Kölner Wallraf-Richartz-Museum: „Indem der greise Holländer nicht nur über die Welt lacht, sondern sich auch selbst kompromittiert, verkehrt er das Lachen in sein Gegenteil“.⁴¹

Zurückkommend auf das erste Selbstporträt Gerstls erlangt auch das in Gänze betrachtete Bild eine andere Wirkung, umgibt in ihm doch der Raum den Maler düster und leer. „Das lockere Gespräch, das der Künstler mit sich und dem Betrachter ungezwungen zu führen scheint, gewinnt in dieser Düsternis etwas Bedrückendes. Die elegante Kleidung, der mondäne Habitus und das souveräne Lachen lassen den ersten Eindruck der heiteren Gestimmtheit als doppelbödig erscheinen. [...] Richard Gerstl nützt für dieses Selbstporträt erstmals den Raum als Spiegel der Seele.“⁴² Steht Gerstl in dem frühen Selbstbildnis noch klar abgegrenzt im Raum, so nimmt im *Lachenden Selbstbildnis* der vibrierende Raum bereits von ihm Besitz, scheint sich der Künstler in ihm aufzulösen, um sich von der Last des Lebens zu befreien. Richard Gerstl hat es als einer der ersten österreichischen Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts gewagt, die einsamen und dunklen Seiten einer menschlichen Existenz aufzuzeigen. Er steht mit seiner „Formverwilderung bei gleichzeitiger Protokollierung einer zerfallenden Persönlichkeit [...] in größtmöglicher Distanz zur zeitgleichen Ästhetik der Wiener Secession“⁴³, die mit ihrer Kunst über die durch einen extremen

³⁹ Richard Gerstl: *Fragment eines lachenden Selbstbildnisses in ganzer Figur*; Detail (1904/05). Öl auf Leinwand; 170 x 74 cm. Rückseite von *Bildnis Alexander von Zemlinsky* (1907). Privatbesitz.

⁴⁰ Otto Breicha: Richard Gerstl – Bilder zur Person. Die Selbstdarstellungen und fotografischen Porträtaufnahmen Richard Gerstls. Salzburg 1991: 7.

⁴¹ Schröder 1993: 10.

⁴² Schröder 1993: 45.

⁴³ Schröder 1993: 166.

Notstand der untersten Schichten und hohe Sterberaten durch Tuberkulose gekennzeichneten gesellschaftlichen Verhältnisse Wiens um 1900 hinwegtäuscht.⁴⁴ Patrick Werkner kommt zu der Einschätzung, dass Gerstl nicht nur durch „die spätere Wildheit seiner Malerei“, sondern auch durch „jeglichen Mangel an Symbolismus“ in seinen Bildern, in denen „Bildinhalt und Bildaussage [...] identisch“ sind, zum Außenseiter im Wien seiner Zeit wurde.⁴⁵

Durch das Wissen um den kurze Zeit später ausgeführten Selbstmord wird dem *Lachenden Selbstbildnis* die Mehrdeutigkeit der Mimik der Grimasse genommen, die den uninformatierten Betrachter im Unklaren lässt, ob es sich um die Darstellung von Lachen oder Schreien, von Fröhlichkeit oder Verzweiflung handelt, weshalb folglich das Lachen Gerstls eindeutig als ein verzweifertes Schreien interpretiert werden muss. So zeichnet sich ein Hang zum Leiden bereits in früheren autoporträtativen Werken Gerstls ab, beispielsweise beim *Selbstbildnis vor blauem Hintergrund* (1905) und in dem zu der Zeit unkonventionellen *Selbstbildnis als Akt in ganzer Figur* (1908). Vor allem das zuerst genannte Bild enthält durch das Lendentuch und die ihn umgebende Aura eindeutig christologische Hinweise und stellt nach Schröder eine „Selbsteiligung“ dar.⁴⁶ Das *Lachende Selbstbildnis* mit dem kahl geschorenen Kopf zeugt zudem von Gerstls wiederholtem autoaggressiven Vorgehen, mit dem er sich als „gesellschaftlicher Außenseiter“ stigmatisiert habe.⁴⁷ So muss ihn seine Verzweiflung zwischen dem 12. und 15. September 1908 schließlich dazu gebracht haben, seiner Umwelt mit dem kahl geschorenen Kopf ein Zeichen seiner Befindlichkeit zu geben.⁴⁸ Gerstls mentaler Zustand scheint sich seitdem nicht verbessert zu haben, denn auch aus zwei zeichnerischen Selbstbildnissen vom 29. September blickt er den Betrachter aus hoffnungslos resignierten, traurigen Augen an, die darauf hindeuten könnten, dass er sich selbst aufgegeben hat. Die Augen sprechen „die Sprache der ratlosen Verlassenheit“, die „wie selbstanalysierend in den Spiegel blicken, als ob das eigene Gesicht die Erklärung für das Scheitern geben könnte.“⁴⁹

„Ein Selbstbildnis, das das Augenblickliche des Lachens, das Unbeständige der Grimasse als wesentlich vorstellen will, ein solches Selbstbildnis lässt nicht auf ein Equilibrium der psychischen Befindlichkeit schließen“, stellt Klaus Albrecht Schröder in seiner *Typologie des Selbstporträts in Wien zwischen 1900 und 1918* fest.⁵⁰ Einen erhellenden, posthumen Einblick in Gerstls Seelenleben bietet daher die interdisziplinäre Studie *Der Einfluß der Psyche auf die Selbstportraits Richard Gerstls* von Hans-Otto Thomashoff, in der der Autor mittels eines psychiatrisch-psychoanalytischen Ansatzes die Selbstbildnisse Gerstls – bezogen auf den späteren Selbstmord – untersucht und die Frage verfolgt, ob

⁴⁴ Robert Waissenberger: Die Stadt Wien zur Jahrhundertwende. In: Kat. Wien 1983/84: 10.

⁴⁵ Patrick Werkner: Physis und Psyche. Der österreichische Frühexpressionismus. Wien, München 1986: 59-60, 44.

⁴⁶ Klaus Albrecht Schröder: Zur Typologie des Selbstportraits in Wien zwischen 1900 und 1918. In: Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne. Klimt, Kokoschka, Schiele (Hg.: Sabine Schulze). Ostfildern-Ruit 1995: 238.

⁴⁷ Schröder 1993: 15.

⁴⁸ Zu belegen ist dies durch die Datierung von *Selbstbildnis als Akt in ganzer Figur*, in dem Gerstl noch volles Haar besitzt und einer Bleistiftzeichnung vom 15. September 1908, die ihn kahl geschoren zeigt.

⁴⁹ Almut Krapf-Weiler: Richard Gerstl. In: Wien um 1900. Kunst und Kultur (Hg.: Maria Marchetti) Wien, München 1985: 78.

⁵⁰ Schröder 1995: 241.

sich aus dem Werk heraus Indizien für ein derartiges Ende erkennen lassen.⁵¹ Die Arbeit bestätigt schließlich durch ihre Ergebnisse die grundsätzliche Möglichkeit der von Gerhard Charles Rump 1981 aufgestellten These, dass die Psychoanalyse einen „brauchbaren Beitrag zur Kunstwissenschaft liefern [kann], wenn sie [...] vom Objekt“, das heißt vom Bild, ausgeht.⁵² Thomashoff greift in seiner Studie auf die nach Erwin Ringel das präsuizidale Syndrom konstituierenden Faktoren zurück, die in „Einengung, gehemmte[r] und gegen die eigene Person gerichtete[r] Aggression [und] in Selbstmordfantasien“ zu sehen sind.⁵³ Belege für eine Einengung Gerstls seien unter anderem in seiner zwischenmenschlichen Isolation zu sehen. Zudem werde sein präsuizidales, auto-aggressives Verhalten durch die Vernichtung von Selbstzeugnissen, dem doppelten Selbstmord durch Erstechen und Erhängen, sowie durch einen vorhergehenden Kastrationsversuch offenbar.⁵⁴ Abschließend kommt Thomashoff zu dem Ergebnis, dass mit „höchster Wahrscheinlichkeit“ die Ursache zu Richard Gerstls Selbstmord eine „auf dem Boden einer narzißtisch geprägten Problematik“ beruhende Persönlichkeitsstörung sei, die angeborene und erworbene Faktoren impliziere und „abhängig von der Intensität der äußeren Belastungsumstände“ sei. Zudem stellt er die These auf, dass man in Gerstls „Nichtakzeptanz eigener homosexueller Neigungen aufgrund von Erzieherischen und gesellschaftlichen Normen“ einen ursächlichen „Faktor der letztlich im Suizid mündenden seelischen Störungen“ ansehen könne.⁵⁵ Richard Gerstls *Lachendes Selbstbildnis* stellt wie alle seine Selbstbildnisse einen kunstanalytischen Präzedenzfall dar, durch den belegt wird, wie deutlich die innere Befindlichkeit des Kunstschaffenden aus Bildern sprechen kann und der zeigt, dass nicht unbedingt ein Schrei als solcher verwendet werden muss, um ein Bild mit einem vergleichbar expressiven Inhalt zu schaffen. Hierbei kommt es ganz besonders auf die Analyse des biografischen Hintergrundes an, um zu der eigentlichen Aussage des Werkes vorzudringen, wodurch der kunstanalytische Ansatz dieser Studie eine Bestätigung erfährt.

⁵¹ Hans-Otto Thomashoff: Der Einfluß der Psyche auf die Selbstportraits Richard Gerstls. (Diss.) Hamburg 1993.

⁵² Rump 1981: 51. Siehe auch im Abschnitt E den Exkurs *Angst und Furcht*.

⁵³ Erwin Ringel: Selbstmord – Appell an die anderen. Eine Hilfestellung für Gefährdete und ihre Umwelt. München 1974: 15. Ringel unterschied in seiner seit 1949 verfolgten und ausdifferenzierten Untersuchung der präsuizidalen Syndrome die Einengung in eine a) situative Einengung („als Folge von schicksalhaftem Unglück“, „als Folge eigener Verhaltensweisen“ und „als bloße persönliche Einbildung“), b) dynamische Einengung, d. h. „Einengung der Gefühlswelt“, c) in eine „Einengung der zwischenmenschlichen Beziehungen“ („Entwertung vorhandener Beziehungen“, „zahlenmäßiger Rückgang zwischenmenschlicher Beziehung“ und schließlich „totale Isolierung“) und d) „Einengung der Wertwelt“ („Mangelnde Beziehung zu Werten, Entwertung vieler Lebensgebiete“, „Mangelhafte praktische Wertverwirklichung“, „Überhandnehmen subjektiver Wertungen“). Da besonders letzter Punkt zu Gerstls Leben passt, sei kurz zitiert, was Ringel dazu feststellt: „Solche Menschen, die ein Wertsystem aufbauen, welches sich von dem in einer bestimmten Gemeinschaft gültigen wesentlich unterscheidet, geraten automatisch in die Position von Außenseitern, die als minderwertig klassifiziert werden; dies ist eine besondere Form der Isolierung, die leicht in den Selbstmord mündet“ (Ringel 1974: 16-21).

⁵⁴ Thomashoff 1993: 58, 60. Weitere Anzeichen für einen bevorstehenden Selbstmord seien im Spätwerk durch die Datierung der letzten Bilder, das Auftauchen einer Schere im nackten Selbstbildnis vom 12. September 1908 sowie die in den zeichnerischen Selbstporträts auftauchenden dunklen Schatten hinter den Köpfen zu sehen (Thomashoff 1993: 62). Durch das Fehlen jeglicher autobiografischer Zeugnisse kann der Faktor der Selbstmordphantasien allerdings nicht belegt werden.

⁵⁵ Thomashoff 1993: 77-78.

Ebenso wie Max Beckmann war auch Egon Schiele einer der Protagonisten der kontinuierlichen, werkimmanenten Selbstbefragung und -erforschung. War das *Selbstbildnis* Beckmanns aus dem Jahr 1901 noch ein jugendlich expressives Ausloten von Physiognomie und Psyche, und dasjenige Richard Gerstls ein Schrei der Verzweiflung, so zeugt das früh gereifte autoporträtative Schaffen Egon Schieles für sein Selbstbewusstsein.

Egon Schiele wurde 1890 als drittes Kind des Eisenbahnbeamten Adolf Schiele und seiner Frau Marie im niederösterreichischen Tulln an der Donau geboren. Nachdem Schieles Vater in der Nacht zum Jahr 1905 gestorben war, übernahm sein Onkel die Vormundschaft für ihn. 1906 begann Egon Schiele an der Akademie der bildenden Künste in Wien sein Studium bei Christian Griepenkerl. Auch Schiele kam mit den überholten Ansichten und Methoden des Lehrbetriebes nicht zurecht: „Meine rohen Lehrer waren mir stets Feinde. Sie – und andere – verstanden mich nicht.“⁵⁶ Nach einem Eklat trat er 1909 zusammen mit anderen Studenten aus der Akademie aus und gründete die *Neukunstgruppe*. Im gleichen Jahr wurden von Schiele vier Bilder auf der *Internationalen Kunstschau* in Wien gezeigt. Trotz der Tatsache, dass er bereits als Neunzehnjähriger über einen kleinen Kreis von beständigen Abnehmern und Sammlern seiner Bilder verfügte, befand sich Egon Schiele in ständiger Geldnot. Am 31. Oktober 1918 starb er, drei Tage nach seiner schwangeren Frau, an der in Europa grassierenden Spanischen Grippe.

Trotz seines kurzen Lebens hat Egon Schiele ein umfangreiches Werk hinterlassen, das eine erstaunliche Anzahl von Selbstporträts aufweist, viele von ihnen in expressiver Mimik und Gestik; zwei von ihnen erscheinen in Bezug auf das Motiv des Schreis von besonderer Relevanz. Es handelt sich bei ihnen um Selbstbildnisse aus dem Jahr 1910: *Selbstporträt* (Abb. 14)⁵⁷ und *Selbstdarstellung mit verzerrtem Gesichtsausdruck* (Abb. 15).⁵⁸ Das *Selbstporträt* zeigt über die gesamte Höhe des Blattes das Halbfigurenbild Schieles in frontaler Ansicht. Auf den schwächtigen Schultern ruht der große Kopf, der unmittelbar an den oberen Bildrand heranreicht. Die aus konzentrischen Kreisen gebildeten Augen starren den Betrachter leblos an; in dem zum Schrei geöffneten Mund ist nur ein einziger Zahn sichtbar. Während die Kontur und Physiognomie des Körpers mit schwarzer Kreide gezeichnet wurde, sind Haar und Kleidung mit roter Deckfarbe abgehoben, das Gesicht erhält durch den gelbgrünen Aquarellauftrag eine kränkliche Note. „In der Selbstdarstellung als Schreiendem kann der Künstler [...] eine eigene Emotion zu visualisieren versuchen; der Schrei als Metapher der Angst, des Schmerzes, aber auch der Aggression, des Leidens an sich und am Zustand der Welt, des Leidens für und durch Andere, das der Künstler der Außenwelt vorführt und entgegen schreit. Dabei bleibt der Schrei, unabhängig davon, wieweit der Künstler etwas wirklich physisch oder psychisch Erlebtes mitteilen will, in jedem Fall eine tradierte Ausdrucksformel, ein vom Künstler zitierter, für die eigenen Absichten verwandter Topos der Gefühlsdarstellung.“⁵⁹ Inwiefern lässt sich diese Aussage mit den Werken Schieles bestä-

⁵⁶ Egon Schiele: *Selbstbildnis* [1909-10]. In: Ders.: *Briefe und Prosa* (Hg.: Arthur Roessler). Wien 1921: 19.

⁵⁷ Egon Schiele: *Selbstporträt* (1910). Schwarze Kreide, Aquarell, Deckfarben; 44,1 x 31,4 cm. New York, Sammlung Serge Sabarsky.

⁵⁸ Egon Schiele: *Selbstdarstellung mit verzerrtem Gesichtsausdruck* (1910). Kreide, Deckfarben; 45,3 x 30,7 cm. Wien, Leopold-Museum.

⁵⁹ Adolphs 1993: 130.

tigen? Formal betrachtet steht das *Selbstporträt* Schieles durch die Frontalität und die Starre des Ausdrucks in der Tradition Munchs. Darüber hinaus sei Schiele sicherlich von Toulouse-Lautrec beeinflusst worden, meint Christian M. Nebehay⁶⁰, und Katharina Sykora zufolge könnte für die „extremen mimischen Verzerrungen [...] der ‚javanische Dämon‘“ Vorbild gewesen sein.⁶¹ Aber gab es für Schiele einen konkreten Anlass zu solch einer Darstellung? Selbst Schieles „brüderlicher Freund und Wegbereiter“ Arthur Roessler weiß „von den inneren Vorbedingungen für die Entfaltung seines ungewöhnlichen Wesens“ nicht viel zu sagen und verweist auf die Aussage der von Schiele geschaffenen Arbeiten.⁶² Die einzige autobiografische Quelle, die aus dem Frühjahr 1910 Aufschluss zu seiner allgemeinen Gemütsverfassung geben könnte, ist vage. Zudem ist es unklar, ob sie vor oder nach den Selbstbildnissen entstanden ist: „Ich möchte fort von Wien, ganz bald. Wie häßlich ist's hier. – Alle Leute sind neidisch zu mir und hinterlistig; ehemalige Kollegen schauen mit falschen Augen auf mich. In Wien ist Schatten, die Stadt ist schwarz, alles heißt Rezept. Ich will allein sein.“⁶³

Reicht die geschilderte individuelle Befindlichkeit dazu aus, eine derart angewiderte, schreiende Selbstdarstellung zu schaffen, oder ist es eher das allgemeine Empfinden der Zeit – man denke noch einmal an die zeitgenössische Charakterisierung Hermann Bahrs –, verbunden mit der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die Schiele dazu veranlasst hat? Erwin Mitsch weist darauf hin, dass das Jahr 1910 „einen entscheidenden Wendepunkt in Schieles Kunst und den eigentlichen Durchbruch zum Expressionismus [markiere] [...] sein Werk wird, wie nie zuvor, von der Kraft seiner Persönlichkeit durchdrungen. Unmittelbarkeit, Spontaneität, kompromisslose Selbstentäußerung“ kennzeichneten von nun an ein Schaffen,⁶⁴ und Klaus Albrecht Schröder stellt fest, dass sich in Schieles Selbstbildnissen die „Entästhetisierung des Ästhetizismus“ die Bahn breche.⁶⁵

Noch deutlicher wird dies in der *Selbstdarstellung mit verzerrem Gesichtsausdruck*, ein Bild, das interessanterweise in englischsprachigen Publikationen gelegentlich als *Self-Portrait Screaming* bezeichnet wird.⁶⁶ Schiele sieht aus einem Dreiviertelprofil aus dem Bild heraus, der Kopf ist vom oberen Rand überschritten. Die zum Schrei ansetzende Physiognomie ist angeekelt verzogen, auch hier ragt nur ein Schneidezahn aus dem Oberkiefer. Während das Inkarnat der teilentblößten Brust von lasierenden Wasserfarben hellrot ist, wird das kragenlose Hemd von tiefroten bis violetten, pastosen Farbstreifen gebildet. Trotz des Verzichts auf eine emotive Unterstützung der Gestik, untersuche Schiele mit einer Art „psyche-tapping“ die Möglichkeit einer hochexpressiven Darstellung, die in dem zu untersuchenden Bild einen krampfartigen Ausdruck

⁶⁰ Christian M. Nebehay: Egon Schiele 1890-1918. Leben, Briefe, Gedichte. Salzburg, Wien 1979: 125.

⁶¹ Katharina Sykora: Performative Selbstinszenierung und Geschlechterirritation bei Egon Schiele. In: Egon Schiele. Inszenierung und Identität (Hg.: Pia Müller-Tamm). Köln 1995: 49.

⁶² Arthur Roessler: Vorwort. In: Schiele 1909-18: VII.

⁶³ Egon Schiele in einem Brief an den Maler Anton Peschka [Frühjahr 1910]. Zitiert in: Schiele 1909-18: 97.

⁶⁴ Erwin Mitsch: Egon Schiele 1890-1918. München²1975: 24.

⁶⁵ Schröder 1995: 245.

⁶⁶ Siehe: Simon Wilson: Egon Schiele. Oxford 1980. Alessandra Comini: Egon Schiele's Portraits. Berkeley, Los Angeles, London 1990: Plate 34.

erlange, so Alessandra Comini.⁶⁷ Im Kontext dieses Bildes – passend zu seinem englischen Titel – sowie zusammenhängend mit Schieles expressionistischem Schaffen allgemein, wird auf das Motiv des Schreis in der Rezeption wiederholt eingegangen, so kommt Frank Whitford zu der Einschätzung, dass dieses grimassierende Selbstbildnis wie ein „Schmerzensschrei“ sei, in dem sich Schiele „als Opfer, das in seinem eigenen Elend schwelgt“, sehe⁶⁸ und Patrick Werkner stellt fest, dass „der Grimasse, dem Schrei, dem verzerrten Gesicht [...] der kauernde, angespannte Körper“ entspreche.⁶⁹ Erwin Mitsch ist schließlich der Auffassung: „Einem Schalenpanzer gleich umschließt sie [die Haut] den Körper, hinter dem pochendes Leben spürbar an seine Grenzen drängt. Der Körper als Zwangsjacke und Gefängnis von Seele und Geist ist ein Grundthema expressiven Gestaltens. Seelischem Druck wehrlos ausgeliefert erringt sich ihm ein unartikulierter Schrei“.⁷⁰

In der Literatur wird auf zwei allgemeine Inspirationsquellen zu den verzerrten Physiognomien und den verrenkten Körperhaltungen Schieles hingewiesen. So ist Klaus Albrecht Schröder der Meinung, dass das in Egon Schieles Selbstbildnissen vorkommende Motiv von dissoziierten Bewusstseinszuständen und der, neben der alltäglichen Normalität existierenden Bewusstseinszustände, durch „medizinische Literatur beziehungsweise durch rezente medizinische Erkenntnisse angeregt“ worden sei.⁷¹ Die Verrenkungen bei Schieles Menschendarstellungen seien hingegen durch „fotografisch dokumentierte körpersprachliche Symptomatik von Geisteskranken“ beeinflusst worden, wobei diese Adaption der „Ikonographie von Geisteskranken [...] auf das Problem von Authentizität und Authentizitätssimulation“ hinweise.⁷²

Resümierend betrachtet erscheint es legitim, als eine Grundvoraussetzung zu Schieles expressionistischem Schaffen, das Österreich der Jahrhundertwende, das Karl Kraus als eine „Isolierzelle, in der man schreien darf“ umschrieb⁷³, zu werten. Waren die historistische Wiener Malerei mit ihrem überkommenen Ideal des Schönen und Guten, und auch die Secessionisten – allen voran Gustav Klimt mit seinen flächig-dekorativen Gemälden, die Schiele in seinen frühen Werken stark beeinflussten – noch einer Ästhetisierung der Lebenswelt verpflichtet, so gelang es Egon Schiele, vor allem mit seinen autoporträtativen Werken, eine neue Form der Darstellungsweise zu finden, die in ihrer schonungslos vivisezierenden, offenbarenden Selbstbefragung für die Moderne vorbildlich erscheint, über das Individuelle hinausreicht und zu einer subjektiv-analysierenden Beschreibung des Verhältnisses zwischen Individuum und Umwelt sowie der empfundenen Lebenswirklichkeit wird. Die ursprüngliche Schönheit des menschlichen Körpers wird durch die äußeren Umstände bewusst verformt, verzerrt, geschunden: In *Selbstdarstellung mit verzerrtem Gesichtsausdruck* hat der fragile, von zarten Wasserfarben gebildete Körper metaphorisch schwer an der aus pastoser Deckfarbe gebildeten Kleidung zu tragen. Die konträre, ja diametrale Materialität der Farben spiegelt Egon Schie-

⁶⁷ Comini 1990: 58.

⁶⁸ Frank Whitford: Egon Schiele. München 1998: 82.

⁶⁹ Werkner 1986: 140.

⁷⁰ Erwin Mitsch: Egon Schiele 1890-1918. Salzburg, Wien 1987: 29. Mitsch bezieht sich hier auf ein anderes, recht ähnliches Selbstporträt Schieles (*Stehender männlicher Akt*, 1910) (ebd.).

⁷¹ Klaus Albrecht Schröder: Zu Egon Schieles Darstellung dissoziierter Bewusstseinszustände. In: Kunst & Wahn (Ausstellungskatalog). Wien 1997: 291.

⁷² Schröder 1997: 294-295.

⁷³ Karl Kraus zitiert in: Whitford 1998: 76.

les Dünnhäutigkeit im bedrohlich und einengend empfundenen Wien wider, die ihn für die rauen Ereignisse des Lebens empfindlich machte. Das Motiv des Schreis ist in Egon Schieles Selbstbildnissen das Zeichen exo- sowie endogener Ursachen.

Im Gegensatz zu den beiden untersuchten Arbeiten Egon Schieles ist unter den zur Zeit der Weimarer Republik entstandenen Arbeiten von Käthe Kollwitz eine Zeichnung mit Schrei-Motivik zu finden, die eine endogen bedingte Ursache als Auslöser aufweist: *Gefesselter*; ein Bild, das im Zusammenhang mit der subtilen, aber zunehmenden Subjektivierung im Spätwerk der Künstlerin zu sehen ist (Abb. 16).⁷⁴ Das Schulterstück zeigt im Dreiviertelprofil einen Schreienden mit vor der Brust gekreuzten Armen, das Gesicht wird von den gefesselten Händen von unten her eingerahmt. Das ganze Antlitz scheint von Schmerz und Verzweiflung geprägt. Auch wenn Titel und Bild offenbaren, dass es sich um einen gefesselten Mann handelt, der hier schreit, so steht das Bild doch in enger Verwandtschaft zu einer *Selbstbildnisstudie* der Kollwitz aus dem Jahr 1924, die sie ebenfalls mit gekreuzten Händen darstellt und die als Pendant zu *Gefesselter* angesehen werden kann. Mehrere Indizien sprechen dafür, dass *Gefesselter* autobiografische Züge trägt, da zumindest die zweite Hälfte des Jahres 1928, an dessen Ende die Zeichnung entstanden ist, nicht besonders positiv für Käthe Kollwitz verlaufen ist. Die Kunst habe ihr nach eigener Aussage immer „ein Ventil oder eine Möglichkeit [eröffnet], das Leben zu ertragen“, stellte Käthe Kollwitz fest.⁷⁵ In diesem Sinn geht einiges aus ihren Tagebucheinträgen hervor, das sie zur Schaffung des *Gefesselten* veranlasst haben könnte. So hat Käthe Kollwitz bereits im Juni 1927 über Depressionen und über ihre Unzufriedenheit mit dem Vorankommen ihrer Arbeit geklagt:

„Zu meiner Verwunderung und Genugtuung lese ich im Corinth, daß er auch mit diesen fürchterlichen Depressionen zu tun hatte. Er beschreibt es genau wie es bei mir ist. [...] ‚Ein Stück Selbstmordkandidat ist jeder Künstler.‘ Mir aus der Seele beschreibt er den verzweiflungsvollen Zustand, wenn man arbeitet und arbeitet und *nichts* wird. Fast ein Jahr arbeit ich jetzt an meinem Selbstbild – es ist nicht zu beschreiben dieses ewige Hingehaltenwerden, dieses alle Tage Besserwerden und *nie* gut werden, diese unglaubliche und ungelohnte Zeitvergeudung mit dieser Sache, die schließlich ein x-beliebiger Plastiker besser macht als ich.“⁷⁶

Auch im familiären Bereich gab es im Laufe des Jahres einige negativ empfundene Situationen. So hat Käthe Kollwitz im März des Entstehungsjahres von *Gefesselter* durch ihre Schwiegertochter von der unglücklichen Ehe mit ihrem Sohn Hans erfahren und von starker Kritik an seiner charakterlichen Integrität, zudem war der Monat von intensiven Gedanken an den im Ersten Weltkrieg gefallenen Sohn Peter bestimmt. Schließlich zwangen Krankheit und Älterwer-

⁷⁴ Käthe Kollwitz: *Gefesselter* (1928). Pinsel in Tusche; 44,5 x 36,8 cm. New York, Sammlung Erich Cohn. Zur Biografie von Käthe Kollwitz s. S. 123.

⁷⁵ Käthe Kollwitz: Rückblick auf frühere Zeit (1941). In: Käthe Kollwitz. Die Tagebücher [1908-43] (Hg.: Jutta Bohnke-Kollwitz). Berlin 1989: 741. Kollwitz macht diese Äußerung zwar im Zusammenhang mit der wiederholten Darstellung der ungelösten „Probleme wie Prostitution, Arbeitslosigkeit“, die sie „quälten und beunruhigten“, meines Erachtens erscheint es aber legitim, diese Aussage innerhalb ihrer zweiten Werkphase auch auf die Verarbeitung ihrer eigenen Schwierigkeiten und Probleme zu beziehen.

⁷⁶ Kollwitz, Käthe 1908-43: 627, 628 [Juni 1927]. Mit „im Corinth“ meint Käthe Kollwitz die im Jahr zuvor erschienene Autobiografie von Lovis Corinth (Lovis Corinth: Selbstbiographie. Leipzig 1927).

den Kollwitz zu einer halbjährigen Arbeitspause, so dass sie am Ende des Jahres nur resümierend feststellen konnte:

„Seit meiner Krankheit im April nichts aufgeschrieben durch das halbe Jahr. [...] Bin zur Zeit wieder an meinem Selbstbild, fluchend und schimpfend, denn die damit vertane Zeit steht nicht im Verhältnis zu der Wichtigkeit des Objekts. Doch komm ich nicht los, jeder Tag endet mit neuer Illusion und jeder nächste Tag beginnt mit wütender Depression. [...] Im Jahr 1928 hab ich viel Arbeitsunterbrechungen gehabt. Und – was auch wieder mit dem anfälligen Körper und dem Schonen zusammenhängt – immer etwas zurückhalten.“⁷⁷

Als letztes Indiz für die These des Schreis als Motiv des künstlerischen Selbstausdrucks in dem hypothetischen, zumindest indirekten Selbstbildnis *Gefesselter* sei Hans Kollwitz zitiert, der bestätigt, wie belastend das Nichtstun für seine Mutter war: „Schrecklich hat sie unter diesen Zeiten der Leere und der Arbeitsunfähigkeit gelitten.“⁷⁸ Gerade weil im Werk Käthe Kollwitz' keine Munch'sche, sprich extreme Subjektivierung vorliegt, was auch ganz ihrem Wesen widersprochen hätte und sie ohnehin Schwierigkeiten hatte, über ihre Gefühle zu sprechen, zumal zu der Entstehungszeit des *Gefesselten* keine äußeren Gründe erkennbar sind, mit denen die Darstellung eines einzelnen, männlichen Gefesselten in Verbindung gebracht werden könnten und außerdem die Phase der sozialkritischen Werke bei Käthe Kollwitz vorbei war, liegt es nahe, den schreienden *Gefesselten* als Ausdruck ihres damaligen Seelenzustandes zu betrachten.⁷⁹

Das Werk von Käthe Kollwitz verdeutlicht nicht nur beispielhaft wie unterschiedlich das Motiv des Schreis einsetzbar ist, sondern auch wie sich die Signifikanz eines Motives verändern kann. Während sie in ihrem Frühwerk Schreie zur Betonung der umfassenden Verzweiflung und aussichtslosen Lage des Proletariats benutzt hat (s. Kapitel B.II.1), so kommen in der zweiten Werkphase Schreie nur noch als Ausdruck der persönlichen Befindlichkeit von Käthe Kollwitz vor. Einerseits erscheinen Schreie innerhalb einer Gruppe von Physiognomien, die durch Arbeit, Elend und Hunger geprägt wurden, andererseits der Schrei als desperater Ausdruck einer Einzelnen.

Wie einleitend erwähnt wurde, kann das besonders kumulierte Vorkommen von Schrei-Darstellungen im 20. Jahrhundert grob für drei große Zeitblöcke festgestellt werden (I. 1910-1921; II. 1933-1948; III. 1965-1992). Die künstlerische Produktion von schreienden Selbstbildnissen hat jedoch hinsichtlich des quantitativen Vorkommens einen abweichenden Verlauf genommen: Während sich diese Porträtform in der ersten Jahrhunderthälfte in verhältnismäßig geringer Anzahl, aber doch kontinuierlich findet, ist für den Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hinsichtlich ihres Vorkommens eine Lücke von fast dreißig Jahren festzustellen.⁸⁰ Dies mag zum einen an der Irritation gelegen haben, die

⁷⁷ Kollwitz, Käthe 1908-43: 641-644 [30. Dezember 1928].

⁷⁸ Hans Kollwitz: Einführung. In: Käthe Kollwitz: Tagebuchblätter und Briefe [1909-45] (Hg.: Hans Kollwitz). Berlin 1948: 12.

⁷⁹ Bereits 1927 hat Käthe Kollwitz eine Lithografie geschaffen, die mit *Der Gefesselte* bezeichnet ist (abgebildet in: August Klipstein: Käthe Kollwitz. Verzeichnis des graphischen Werkes. Bern 1955: Abb. 229). Sie zeigt in frontaler Ansicht einen mit einer dünnen Leine gefesselten Mann, der ruhig und ernst den Betrachter ansieht.

⁸⁰ Gemeint ist damit die zeitliche Lücke zwischen der Reihe der im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Arbeiten, die von Jakob Steinhardts *Schrei* (1947) beschlossen wird (s.: Kapitel I.3) und Horst Janssens *Nachtrag auf eine scheussliche Woche* (1975).

der Zweite Weltkrieg verursacht hat, zum anderen sind für diesen Hiatus vermutlich auch die aufkommenden abstrakten Kunstströmungen der fünfziger und sechziger Jahre verantwortlich gewesen, die das figurative Schaffen und mithin auch die Erstellung von Selbstporträts reduzierend beeinflusst haben.

Horst Janssen, der unter den deutschen Künstlern der zweiten Jahrhunderthälfte ohnehin eine Sonderstellung einnimmt, hat sich 1975 im Zuge seiner umfangreichen Selbsterkundungen mit expressiver Mimik dargestellt. Der Zeichner und Grafiker wurde 1929 in Hamburg geboren und hat dort von 1946 bis 1951 die Staatliche Kunsthochschule besucht.⁸¹ Sein umfangreiches Werk besteht jenseits jeglicher Kunstströmungen aus Landschaften, Stillleben und Porträts, vor allem aber aus Selbstbildnissen. In den zumeist verzerrt-grotesken Bildern – Zeichnungen, Aquarellen und Grafiken – geht Janssen rücksichts- und vorbehaltlos auf die Suche nach sich selbst, zeigt sich in allen möglichen Lebenssituationen und geht dabei oft ins Private. Heinz Spielmann sieht im autoporträtativen Schaffen Janssens einen ironisch-sarkastischen Blick auf die Wirklichkeit, dem die Schärfe durch die heitere Sichtweise genommen werde: „Janssens Selbstbildnisse sind Lachen über sich und die Welt, Gelächter, das sich beim Blick auf sich selbst löst und bereits an den künftigen Zuschauer denkt. Im Lachen steckt häufig Spott und immer jene Heiterkeit, die sich nur in der Distanz gewinnen und erhalten lässt. Die naturalistische Objektivierung des Selbst schafft die Distanz zum Erlebnis. Ohne diese Distanz könnte Janssen sich selbst und seine Obsession durch das Leben nicht ertragen, könnte er nicht heiter sein“.⁸²

Aus den vielen Selbstbildnissen Horst Janssens, die ihn manchmal singend, grölend, betrunken oder mit von Schmerz verzerrtem Gesicht beim Zahnarzt zeigen, sollen zwei herausgegriffen werden, die trotz der Ambivalenz ihrer Affekte in einem negativ-expressiven Kontext gesehen werden müssen, wie *Nachtrag auf eine scheussliche Woche* vom 6. Dezember 1975 (Abb. 17).⁸³ Das entsetzt aufschreiende Gesicht des Künstlers ist hinter einer, den Bildraum der Blei- und Farbstiftzeichnung vertikal teilenden Stange zu sehen. Seine nach oben berstenden Haare betonen das Gehetzte, Hektische und den Schrecken, der vermutlich hinter ihm liegt. Farblich betont sind in dem Bild, neben Augen und Mund des Künstlers, nur noch ein gelber Vogel. Der sich unmittelbar vor seinem Gesicht befindet, sowie eine zweite Stange, die hinter dem Kopf zu sehen ist. Die Bedeutung dieser beiden Bildelemente bleibt unklar.

Im Gegensatz zu Heinz Spielmann kommt Wolfgang Hildesheimer in Bezug auf den selbstkritischen, introspektiven und reflektorischen Gehalt der Selbstbildnisse zu einer anderen Einschätzung: „Janssen lacht nicht, zumindest nicht auf seinen Selbstporträts. Dafür wird er unheimlich, wenn er über seine deformatrischen Einfälle, etwa über seine groteske Vermummung, selbst zutiefst zu erschrecken scheint. Schrecken, Angst, Trauer, die Erkenntnis immer neuer existentieller Abgründe gehören denn auch zu seinen Grundthemen. Mit ihnen verfolgt er sich selbst und wird daher von ihnen verfolgt. In jedem Detail offen-

⁸¹ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Sepp Kern: Horst Janssen. In: *The Dictionary of Art* (Hg: Jane Turner). Bd. 17. London 1996: 6.

⁸² Heinz Spielmann: Janssen selbst. In: Horst Janssen. *Selbstbildnis. Neugier. Variation. Verwandlung. Angeber X. Paranoia. Manipulation. Groteske* (Hg.: Dirk Lemcke). Hamburg 1994: nicht paginiert.

⁸³ Horst Janssen: *Nachtrag auf eine scheussliche Woche* (6.12.1975). Blei- und Farbstift; 40,5 x 29,5 cm.

bart sich daher eine gefährdete Existenz, die Zeichen aussendet, an sich selbst und Freunde. Es entsteht ein Diarium momentaner Befindlichkeiten und Empfindlichkeiten, es entstehen Rechenschaftsberichte von oft quälender Intensität und linearer Genauigkeit, Zeugnisse argwöhnischer Wachsamkeit gegenüber den eigenen Emotionen.“⁸⁴

Im Jahr 1982 hat Janssen den Zyklus *Paranoia* geschaffen, zu dem das am 14. Mai 1982 gezeichnete Bild *Selbst* gehört (Abb. 18).⁸⁵ Ähnlich dem vorigen Bild, schaut Janssen auch hier den Betrachter durch seine schief sitzende Nickelbrille an, der Mund ist mehr zu einem lallenden Grölen als zu einem Schrei geöffnet, die weinerlich blauen Augen sehen traurig aus. Während Mund-, Nasen- und Augenpartie rotviolett betont sind, ist das restliche Gesicht nur durch sparsame Bleistiftstriche angedeutet. Im Gegensatz zur suggerierten Trostlosigkeit befindet sich auf dem Kopf eine grüne, undefinierbare Kopfbedeckung, die dem ganzen Bild einen karnevalesken Eindruck verleiht. Wie viele andere Zeichnungen, so ist auch dieses in den Bereich von Selbstdarstellungen im alkoholisierten Zustand einzuordnen. Volker Adolphs stellt zu den Selbstbildnissen Horst Janssens fest: „Wir haben daher beim Selbstporträt, und im besonderen beim schreienden, lachenden, singenden, besoffenen, entsetzten, deprimierten, verträumten Janssen mit Maskierung, Verstellung und Irreführung zu rechnen. Was uns Janssen vorführt, sind mimische Studien, Inszenierungen erfundener, aber auch erlebter psychischer Zustände, mögliche Wahrheiten.“⁸⁶

Eine ganz andere Form der Darstellung wählte Maria Lassnig für ihre Selbstbildnisse, wobei besonders das erste der hier zu analysierenden Bilder – *Woman Laokoon* – in zweifacher Hinsicht in diesen Untersuchungsbereich fällt.

„Ich trete gleichsam nackt vor die Leinwand, ohne Absicht, ohne Planung, ohne Modell, ohne Fotografie, und lasse entstehen. Doch habe ich einen Ausgangspunkt, der aus der Erkenntnis entstand, daß das einzig wirklich Reale meine Gefühle sind, die sich innerhalb des Körpergehäuses abspielen: physiologischer Natur, Druckgefühl beim Sitzen und Liegen, Spannungs- und räumliche Ausdehnungsgefühle – ziemlich schwierig darstellbare Dinge.“⁸⁷

Maria Lassnig wurde 1919 in Kappel am Krappfeld in Kärnten geboren.⁸⁸ Nach dem Studium von 1941 bis 1943 an der Akademie der bildenden Künste in Wien zog Lassnig nach Klagenfurt, wo sie ihr erstes Atelier einrichtete. Ein Stipendium ermöglichte ihr, zunächst für ein Jahr, in Paris zu arbeiten, wo sie unter anderem Paul Celan und André Breton kennen lernte. 1961 zog Lassnig für sieben Jahre ganz nach Paris, und wanderte anschließend nach New York aus, wo ihre ‚body-awareness-paintings‘ entstanden. 1980 kehrte Maria Lassnig nach Wien zurück, wo sie noch im selben Jahr eine Professur für Malerei an der Hochschule für Angewandte Kunst verliehen bekam. Verena Auffermann stellt das Wesentliche zum Werk der österreichischen Künstlerin heraus: „Maria Lassnigs Bilder sind als Kampf zu lesen. Ein Kampf mit Leben, Sexualität und Tod. [...] Wie bei der acht Jahre älteren Bildhauerin Louise Bourgeois ist das

⁸⁴ Wolfgang Hildesheimer: Janssen und wir. In: Horst Janssen. Zeichnungen (Ausstellungskatalog). Wien 1982: Nicht paginiert.

⁸⁵ Horst Janssen: *Selbst* (14.5.1982). Pastell; 37 x 24,4 cm. Hamburg, Privatbesitz.

⁸⁶ Adolphs 1993: 137.

⁸⁷ Maria Lassnig [1980] zitiert in: Maria Lassnig. Bilder 1989-2001. Kunstpreis der Nord/LB 2002 (Ausstellungskatalog). Hannover 2002: 22.

⁸⁸ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Maria Lassnig. Körperporträts. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002. (Ausstellungskatalog). Siegen 2002.

Geschlecht der zentrale und neuralgische Punkt in ihrem künstlerischen Alphabet.⁸⁹ In diesem Kontext ist Maria Lassnigs Bild *Woman Laokoon* zu sehen, das 1976 in New York entstanden ist und mit dem sie auf die antike Skulpturengruppe Bezug nimmt (Abb. 19).⁹⁰ Drei elementare Veränderungen hat Lassnig im Unterschied zur *Laokoon-Gruppe* allerdings vorgenommen: Zum einen stellt das Bild – wie der Titel schon besagt – den Priester nicht als Mann dar, sondern als Frau, in diesem Fall die Künstlerin selbst. Zum anderen fehlen die beiden Söhne, die in der antiken Plastik zusammen mit dem Vater von den Schlangen angefallen und schließlich erwürgt werden; die Anzahl der Schlangen ist auf eine reduziert.

Vor einem undefinierbaren blau-grauen Hintergrund, der die Figur teilweise zu vereinnahmen scheint, ist sie in einer sitzenden Haltung frontal dem Betrachter zugewendet. Dem Vorbild ähnlich ist die Haltung der beiden Arme sowie die Position der in die Seite beißenden Schlange. Auch Lassnig stellt sich in ihrem Bild nackt dar, allerdings ist ihre Kopfhaltung und der Ausdruck ihres Gesichts eine andere. Fokussiert man die Betrachtung auf die Physiognomie und das Motiv des Schreis, dem in der Kunsttheorie ein umfangreicher und lang andauernder Diskurs gewidmet wurde (s. A.II.1), dann ist zunächst festzustellen, dass Lassnig den Kopf mehr nach hinten als zur Seite wegkippt, wobei der Hinterkopf von dem materialisierten Hintergrund vermeintlich aufgesogen wird. Ebenso scheint auch der linke Arm Lassnigs von der verschlingend-einwebenden Masse des Hintergrundes festgehalten zu werden, als ob er der Schlange willfährig diene. Ihr Gesicht sieht dabei fast ruhig aus, ohne jedes Anzeichen von Schmerz, Angst und Verzweiflung, der Mund ist eher zum seufzenden Einatmen geöffnet als zum Schrei. Und doch muss *Woman Laokoon* durch den kunsthistorischen Bezug im Kontext der Schrei-Darstellungen untersucht werden. Peter Gorsen stellt hierzu fest: „Der weibliche ‚Laokoon‘ (1976) ist ein abgewandeltes Zitat der wohl bekanntesten und einflußreichsten (spätantiken) Schmerzdarstellung in der Kunstgeschichte, beansprucht die Verkörperung der heroischen Kämpfernatur auch für den weiblichen Menschen. Die Künstlerin hat mit dieser typischen manieristischen ‚figura serpentina‘ (die Lust an der schraubenartigen Körperdrehung ist davon unabtrennbar) einer der weiblichen Gefühlswelt zugehörige märtyrerhafte Identifikationsfigur geschaffen und damit indirekt auf das einseitig männlich-heroische Sinnbild der Unterdrücktheit und des Leidens aufmerksam gemacht.“⁹¹ Während Peter Weibel in *Woman Laokoon* den „Kampf zwischen Eigenbestimmung (Körper, Frau, Selbst) und Fremdbestimmung (Umwelt, Mann, Zeichen)“ visualisiert sieht⁹², also mithin auch den Kampf der Geschlechter, versteht Wilfried Skreiner die Aussage des Bildes eher auf einer individuellen Ebene: „Leidvolle Körpererfahrung, Bedrängnis von außen und innen, ist das überhöhende Thema in ‚Woman Laokoon‘ (1976) [...] die Schlangen [sic] sind nicht attributive Beigaben zu einem Selbstporträt, sondern reißen vor uns Dimensionen der Sinnlichkeit, der Angst und des Grauens auf, die die Künstlerin als Visionen aus der eigenen Wirklichkeit

⁸⁹ Verena Auffermann: ‚Mein Herz schlägt so stark, daß die Außenwelt wackelt‘. In: Kat. Hannover 2001/02: 9, 11.

⁹⁰ Maria Lassnig: *Woman Laokoon* (1976). Öl auf Leinwand; 193 x 127 cm. Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum.

⁹¹ Peter Gorsen: Die Kunst der guten und schlechten Gefühle. Ausflug in die Werkstatt einer Malerin. In: Maria Lassnig (Ausstellungskatalog). Wien u.a. 1985: 143-144.

⁹² Peter Weibel: Die Malerin spricht als Körper. Zur Körpersprache von Maria Lassnig. In: Kat. Wien u.a. 1985: 127.

schöpft.“⁹³ Im Sinne von Michel Seuphors Wertung des künstlerisch verarbeiteten und dargestellten Schreies hat Maria Lassnig den physisch gemeinten Schmerzausdruck des antiken Vorbildes aufgenommen und ihn emotiv aufgewertet, hat eigene, physische wie psychische Befindlichkeiten ausgedrückt. Im Jahr ihrer Rückkehr aus den USA ist Maria Lassnig die erste Professorin für Malerei im deutschsprachigen Raum geworden. In dieser Zeit ihrer beginnenden Dozentur entstand ihr Bild *Sprechzwang* (Abb. 20).⁹⁴ Nur ein Teil der grundierten Leinwand ist von Lassnig benutzt worden, um sich in den für sie typischen Farben für nackte Körper – nämlich Gelb- und Grüntöne – darzustellen. Bis zu den Oberschenkeln ragt die nackte Künstlerin von rechts in den Bildraum hinein, mit der rechten Hand greift sie an ihren Mund und zieht mit Zeige- und Mittelfinger den Unterkiefer nach unten. Wie auch in einigen anderen Bildern der Zeit (z. B. *Selbstporträt mit Schwein*, 1975 oder *Womanpower*, 1979) ist der Kopf nicht komplett abgebildet, sondern nur bis zu den Augen dargestellt, wodurch die Aufmerksamkeit des Betrachters besonders auf den Ausdruck des offenen Mundes gelenkt wird, der zudem durch die einzige Verwendung von dunklen Farben in dem Bild eine zusätzliche Betonung erfährt. Peter Gorsen sieht das Bild eng mit dem biografischen Hintergrund der Künstlerin verknüpft: „Mit der Rückkehr nach Europa und der Übernahme der Wiener Professur zu Beginn der achtziger Jahre wird die schon immer latent vorhandene pessimistische Grundeinstellung verstärkt, die sich künstlerisch in teilweise angstvollen Stimmungsbildern mit aufgelösten Körperkonturen und zerstückelten Körpervolumen ausdrückt. Die neuen ‚Angst-‘, ‚Wahn-‘, und ‚Katastrophenbilder‘ spiegeln das neue Verantwortungsgefühl, Verpflichtungen, berufliche Belastungen, den ‚Sprechzwang‘ (1981) [sic!] der Professorin, insgesamt keine guten Gefühle wieder.“⁹⁵ Christa Murken kontextualisiert *Sprechzwang* hingegen mit dem Expressiven des Gesamtwerkes Maria Lassnigs und setzt das Bild in eine konstruierte wirkende Tradition von Munchs *Schrei*: „Eine expressive Ausdruckskraft ist als Charakteristikum ihrer Bilder bis heute geblieben. So findet man auch in späteren Werkphasen immer wieder die malerische Umsetzung heftiger Affekte, Körpergesten oder Körpererlebnisse. Typisch ist dafür Lassnigs Bild ‚Sprechzwang‘ (1980), das in den Gestaltungselementen und dem sich hier äußernden künstlerischen Temperament Munchs Gemälde ‚Der Schrei‘ (1933) [sic] heraufbeschwört.“⁹⁶ Weder die Gestaltungselemente noch das sich darstellende künstlerische Temperament sind vergleichbar, was allein schon durch die unterschiedlichen Lebensumstände der beiden Künstler negiert wird – wobei das nicht bedeutet, dass *Sprechzwang* keinen Schrei darstellt. Hier ist das paradox-tautologische Element des Bildes von besonderem Interesse: Einerseits der durch die Rahmenbedingungen der Professur bedingte Zwang zur Kommunikation, zur Expression des Willens, des Gedachten, andererseits der endogen bedingte Schrei der intendierten Kommunikationsverweigerung. Die Finger am Unterkiefer verleihen sinnfällig dem äußeren Zwang Ausdruck, sie reißen den Mund auf, dem ein Schrei entströmt.

⁹³ Wilfried Skreiner: Last (und Lust?) des Fleisches. Der Körper als Selbstverwirklichungsinstrument einer Malerin. In: Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand. Neue Bilder. (Ausstellungskatalog) Luzern, Graz, Wien 1989: 25.

⁹⁴ Maria Lassnig: *Sprechzwang* (1980). Öl auf Leinwand; 160 x 129 cm. Privatbesitz.

⁹⁵ Gorsen 1985 a: 146-147.

⁹⁶ Christa Murken: Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk. Ihre kunstgeschichtliche Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts. (Diss.) Herzogenrath 1990: 327.

In den beiden schreienden Selbstbildnissen Maria Lassnigs ist der jeweilige biografische Hintergrund für die Schaffung der Bilder stark prägend gewesen und somit eine Konzentration auf das Individuelle gegeben. Bei den Selbstporträts ihres Landsmanns Rudolf Hoflehner steht hingegen eine eher allgemeine, misanthropisch geprägte Aussage zu Fragen der Existenz, von Geburt und Tod, im Mittelpunkt:

„Ich habe eine furchtbare Meinung über den Menschen. [...] Über das furchtbare Schicksal des Menschen. [...] Ich möchte das Schicksal des Menschen so eindringlich, so unausweichlich vorzeigen, es hinausschreien, plakatieren, daß jemand, der vor meine Bilder tritt und sie anschaut, sich erkennt und verstummt – und tot umfällt.“⁹⁷

Eine Ansicht, die man zunächst so stehen lassen muss, die aber durch die weiteren Betrachtungen zum Werk Rudolf Hoflehners noch näher erläutert wird. Rudolf Hoflehner wurde als Sohn eines Bankbeamten 1916 in Linz geboren.⁹⁸ Nach einem Violinstudium besuchte Hoflehner von 1932 bis 1936 die Staatsgewerbeschule für Maschinenbau in Linz, wo er handwerkliche Fähigkeiten erlernte. Daran anschließend studierte er zunächst in Graz Architektur, ab 1938 in Wien an der Akademie der Bildenden Künste. Im Herbst 1940 wurde Hoflehner zum Kriegsdienst eingezogen, ein Jahr später erlitt er in Russland einen Lungendurchschuss, so dass er bis Kriegsende als frontuntauglich eingestuft wurde. Eine Anstellung als Lehrer an der Staatsgewerbeschule in Linz gab Hoflehner 1951 zugunsten der Arbeit als freischaffender Künstler auf. Bis 1968 hat er ausschließlich Eisenplastiken geschaffen, mit denen er sich mit der menschlichen Figur auseinandergesetzt hat und diese in stark reduzierter Form darstellte. 1961 kam es zu einer ersten Begegnung mit dem Werk Francis Bacons, das Hoflehner sehr beeindruckte. Auf die Frage nach Vorbildern in der Malerei nannte er nur den Namen des Briten: „Es war die pathetische Darstellung des Menschen, die mir so liegt.“⁹⁹ 1967 kam es zu einem abrupten Wandel in Hoflehners Werk: Er verlagerte sein Interesse von der Skulptur fast ausschließlich auf die Malerei. Der langjährige Kenner des Werkes Hoflehners, Wieland Schmied, urteilt über diesen vermeintlichen Paradigmenwechsel: „Der Wandel liegt bei Hoflehner – so stellt es sich im Rückblick dar – in den verwendeten Ausdrucksmitteln, in der Formensprache, die Kontinuität liegt in der Humanität des Künstlers, in seinem Bestreben, menschlichen Erfahrungen unserer Zeit rücksichtslos gegen sich selbst wie rücksichtslos gegen ein mögliches Publikum den Ausdruck zu geben, der ihm jeweils der direkteste, schärfste, aufrichtigste erscheint.“¹⁰⁰

Während Hoflehner in seinem malerischen Werk zunächst anthropomorphe Wesen geschaffen hat, die – teils schreiend – wenn nicht als Selbstbildnisse, so zumindest aber als symbolische Darstellung seines Empfindens angesehen werden können, schuf er 1977 ein erstes schreiendes *Selbstportrait* (Abb. 21).¹⁰¹ Wie in vielen Bildern der zurückliegenden Jahre, in denen abstrakte oder architektonische Strukturen menschliche Wesen in ihrer Bewegungsfreiheit teilweise klaustrophobisch einschränken, so gibt sich Hoflehner in *Selbstportrait*

⁹⁷ Rudolf Hoflehner [1986] zitiert in: Wieland Schmied: Hoflehner. Wandel und Kontinuität. Eine Monographie. Stuttgart 1988: 62.

⁹⁸ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Schmied 1988.

⁹⁹ Rudolf Hoflehner [1986] zitiert in: Schmied 1988: 62.

¹⁰⁰ Schmied 1988: 90.

¹⁰¹ Rudolf Hoflehner: *Selbstportrait* (1977). Acryl auf Leinwand; 210 x 170 cm.

in einer kraterartigen, gleichmäßig gefurchten Landschaft wieder, die ihn in die Tiefe zu ziehen scheint. Er zeigt sich im Vordergrund des Bildes im Dreiviertelprofil auf einer hölzernen Bank sitzend, die nach vorne wegzukippen droht. Seine Hände greifen nicht nach Halt an der Bank, sondern an seine Oberschenkel, wie um sich seiner eigenen Leiblichkeit, seines Daseins im Hier und Jetzt, im Angesicht des Unterganges zu versichern. Schreiend sieht er in den Abgrund. Hinter ihm versinkt apokalyptisch eine Sonnenscheibe in einer Furche – es wird Nacht. Hoflehner bemerkte zu dem Bild: „Ich: im Schrecken des untergehenden Planeten. Angst und Schrei vor einem Raum geometrischer Erstarrung (Höllenfahrt).“¹⁰²

Für Hoflehners Bilder der siebziger Jahre, in denen er das Motiv des Schreis verwendete, ist festzustellen, dass sich die jeweiligen Gestalten, ob es nun biomorphe Wesen oder des Künstlers eigene Abbilder sind, stets auf einem gleichmäßig gerillten oder gefurcht strukturierten Untergrund erscheinen. Er ist das karge Substrat, in dem der Mensch aus Hoflehners Sicht keinen Halt findet, der ihm keinen Schutz bieten kann, der farblich und formal aus einer anderen Substanz besteht, als die sich auf ihm bewegenden Wesen; Bilder wie *Einsamkeit* (1972) und *Verzweiflung* (1972) sind ein Beleg dafür. In *Selbstportrait* wird nun das hostile Substrat zur Kulisse von Hoflehners Untergang, lässt ihn an sich in die Tiefe abrutschen.

Wie eine logische Weiterentwicklung der vorangegangenen Werke und wie ein Schlusspunkt am Ende von Rudolf Hoflehners Schaffen stellt sich schließlich das Bild *Urlo (Selbstportrait)* dar (Abb. 22).¹⁰³ Vor einem nachtschwarzen Hintergrund erscheint im unteren Bilddrittel der schreiende Kopf des Künstlers. Das gelb-orangefarbene Inkarnat des Gesichtes ist von vielen kleinen blutroten Wunden übersät, weißer Schleim legt sich um Mund und Nase. Waren in den früheren Bildern Hoflehners noch irrealer Räume und Landschaften als Hintergrund der figürlichen Darstellungen benutzt worden, so ist hier alles auf das Wesentliche, auf die zentrale Aussage reduziert: Dem Menschen bleibt in halt- und orientierungsloser Dunkelheit des Daseins nur noch der Schrei. Im Zusammenhang mit Munchs *Schrei* urteilt Peter Assmann über das Bild: „Hoflehner, der seit dieser Zeit häufig in Italien lebt, bezeichnet seine Existenz in deutscher Übersetzung als ‚Schrei‘. Wenn Edvard Munch in seinem wohl bekanntesten Gemälde ‚Der Schrei‘ nach eigenen Angaben den empfundenen Schrei der Natur durch den Menschen zum Ausdruck bringt, so ist diese Einheit im Gemälde Munchs bei Hoflehner zur Widersprüchlichkeit eines umfassenden Widerstandes aufgelöst. Wie ein körpereigener Greifarm legen sich grau-grün-weiße Farbstränge an das Gesicht des schreienden Kopfes, das die Züge des Künstlers trägt. Sie umschließen nicht nur den Mund, sondern dringen auch in diesen Schreiraum ein. Der schwarze Umgebungsraum wirft diesen Schrei auf sich selbst zurück. Hoflehner zeigt hier den Schrei weder als Form der Existenzbewältigung, noch als umfassende Existenzsymbolik. Er führt in seiner malerischen Darstellung vielmehr den Schrei an seine existentiellen Grenzen – er führt ihn auf sich selbst zurück. Die Körperform des Kopfes ist – wie der differenzierte Ausdruck der Augen des Dargestellten zeigt – nun nicht mehr von einem gemeinsamen, wenngleich auch häufig widersprüchlichen Formbewegungswillen der Fleischmasse durchdrungen, vielmehr verweist der Blick der

¹⁰² Rudolf Hoflehner [1986] zitiert in: Schmied 1988: 84.

¹⁰³ Rudolf Hoflehner: *Urlo (Selbstportrait)* (1981). Acryl auf Leinwand; 106 x 74 cm. Stuttgart, Privatbesitz.

Augen auf eine über diese in der Körperexistenz zusammengeführte Wirklichkeit.“¹⁰⁴

Obwohl im Gegensatz zu Munchs Bild hier der Hintergrund monochrom schwarz gehalten ist und Hoflehner bei dessen Gestaltung keine grellen Farben und die synästhetische Kraft verstärkende Formen eingesetzt hat, weist *Urlo* doch eine eigentümlich ‚hörbare‘ Qualität auf, die durch den starken Kontrast der expressiven Farben des Gesichts und den schwarzen Hintergrund bedingt wird. Der Schrei des Künstlers gelangt in dem Bild *Urlo* zu einer gültigen Form von Hoflehners seinsbedingten Ängsten, denn die Lichtquelle, die in der grenzenlosen Nacht der Umgebung den Maler erhellt, scheint nichts Gutes zu bedeuten, scheint nicht das metaphorische Licht am Ende eines Tunnels zu sein, blickt er doch mit starren Augen zu ihr hin. Versteht man das Bild innerhalb der Selbstdarstellungen Hoflehners als die narrative Weiterentwicklung und den Destinationsort seines *Selbstportraits* aus dem Jahr 1977, das Hoflehner selber in Verbindung mit einer „Höllenfahrt“ gebracht hat, so steht der Künstler in *Urlo* in seiner vereinsamt-isolierten Form in der Tradition christologischer Selbstdarstellungen. Dem Künstler erscheint in der höllischen Dunkelheit ein Lichtstrahl, der ihn unbarmherzig und gleißend beleuchtet.

Über die Assoziation des Spiegels mit der Vergänglichkeit und somit auch mit dem Tod, sind mit den behandelten Werken Hoflehners die zahlreichen Spiegelbilder Klaus Fußmanns auf einer existentiellen Ebene verwandt. Spiegel waren immer Zeichen der Eitelkeit, aber eben auch Symbol für die Vergänglichkeit alles Irdischen, deshalb wurden sie vor allem in frühneuzeitlichen Vanitas-Darstellungen häufig verwendet. Wie einleitend bemerkt wurde, spielten Spiegel auch in der Geschichte der Künstler selbstbildnisse eine nicht unbedeutende Rolle. Ein Teil der Spiegelbilder Fußmanns sind als schreiende Selbstbildnisse zu definieren, von denen eines hier beispielhaft untersucht werden soll.

„Mein Ziel ist, das Zufällige darzustellen. Ich weiß vorher, es ist unfaßbar und ich werde es nie hereinholen. Mit einer Annäherung an das zwar Sichtbare, doch Unhaltbare, an das Unscheinbare und Unwägbare, wäre ich schon zufrieden. Nur in diesem Augenblick existiert die Erscheinung so, dann nie wieder. Meine Malerei gleicht meinem flüchtigen Blick; ich male schnell. Denn nur im provisorischen Arbeiten erschließt sich mir die fliehende Zeit.“¹⁰⁵

Klaus Fußmann wurde 1938 im rheinischen Velbert geboren, von 1957 bis 1961 studierte er an der Essener Folkwang-Schule, anschließend von 1962 bis 1966 an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin.¹⁰⁶ Porträts, Landschaften und Stillleben dominieren in subtiler Farbigkeit sein Werk bis in die achtziger Jahre hinein, vorwiegend in erdigen Grautönen. Am Ende der siebziger Jahre zeichneten sich zwei bedeutende Veränderungen im Werk Fußmanns ab. Zum einen wurden die Bilder zunehmend farbiger nachdem sich der Künstler einen ländlichen Zweitwohnsitzes im schleswig-holsteinischen Angeln eingerichtet hat – bis dahin hatte Fußmann ausschließlich in Berlin gewohnt –, zum anderen schuf er 1977 ein erstes Spiegel-Bild (*Akt vor Spiegel*). Das Motiv des Spiegels ist seit-

¹⁰⁴ Peter Assmann: Rudolf Hoflehner – von der Skulptur zur Malerei und Graphik (und zur Skulptur) oder: die Kontinuität des Körperlichen. In: Rudolf Hoflehner. Retrospektiv (Ausstellungskatalog). Salzburg, Linz 1997: 22-23.

¹⁰⁵ Klaus Fußmann zitiert in: Heinz Spielmann: Klaus Fußmanns neue Graphik. In: Klaus Fußmann: Werkverzeichnis der Druckgrafik der Jahre 1985-1991. Bd. 2. Krefeld 1992: 7.

¹⁰⁶ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Klaus Fußmann im Museum Schloß Hardenberg (Ausstellungskatalog). Velbert 1998.

dem ein fester Bestandteil in der Bildwelt Fußmanns: „Zur grundsätzlichen Bedeutung für die Auseinandersetzung Klaus Fußmanns mit Welt gehören Spiegel. Dieses Medium ist – im Bild sichtbar oder nicht – für den Maler von kategorialer Bedeutung.“¹⁰⁷ Besonders oft findet der Spiegel zu Beginn der achtziger Jahre Verwendung in den Selbstbildnissen Fußmanns, die ihn zu meist staunend, erschreckt oder schreiend zeigen: „Fast immer hat es mit dem Schrei in die Welt hinein zu tun, der auch sehr stark beeinflusst ist von Munch, von dem Schrei auf der Brücke, aber in immer anderen Variationen“, sagte Klaus Fußmann in einem Gespräch.¹⁰⁸ Über die allgemeine Bedeutung der Spiegel in seinem Werk stellte Fußmann fest:

„Die Malerei ist nicht Spiegelung von (Um-) Welt, obwohl es uns oft so scheint, sondern sie ist Veränderung der Sehgewohnheit, manchmal auch Deutung [...] Eine auf den Kopf gestellte Ästhetik war der Beginn meiner Arbeit. Wenn Malen auch immer nur Auslegung ist und nicht Spiegelung, so kann ich mich doch nicht der Faszination einer Spiegelung entziehen.“¹⁰⁹

In diesem Kontext ist 1980 das Bild *Selbst im Spiegel, Abend* entstanden (Abb. 23).¹¹⁰ Vor dem Ausschnitt einer baumbestandenen Landschaft ist annähernd bildhoch im Zentrum des Gemäldes ein Spiegel zu sehen, in dem der Maler frontal und fast in ganzer Körpergröße erkennbar ist. Während er rechts in der Hand sein Arbeitsrequisit, einen Pinsel hält, wird die linke Hand vom Rand des Spiegels überschritten. Die dunklen Mund- und Augenhöhlen verleihen dem Gesicht etwas Morbides, das an einen Totenschädel erinnert.¹¹¹ Fußmann kommt es in seinen Selbstbildnissen denn auch nicht auf eine wiedererkennbare Ähnlichkeit seiner Person an, die allein durch seine Arbeitsweise kaum möglich ist. Benutzt der Maler doch keinen handelsüblichen, in die Natur gestellten Spiegel, sondern eine auf einen Rahmen gespannte Folie, die sich bewegt und dadurch das Abbild des Künstlers nur bedingt genau widerspiegelt, es eher, wie in einem Eisblock, verzerrt reflektiert. Während die umgebende Natur ruhig erscheint, wird das gespiegelte Selbstbildnis von Vibrationen belebt, die sich in dem malerischen Duktus erkennen lassen. Wirklichkeit, gespiegelte und abgebildete Wirklichkeit und die Darstellung der gespiegelten Wirklichkeit sind Kategorien dieser Selbstbildnisse, in denen der Künstler Subjekt und Objekt zugleich ist, sich seines eigenen Seins suchend versichert. Jean Cocteau sagte, wenn er sich im Spiegel betrachtete, habe er den Tod am Werk gesehen. Auch dieser Aspekt spielt bei Fußmanns Selbstbildnissen mit Spiegeln eine Rolle. Volker Adolphs weist anhand eines anderen Aspektes auf die Vergleichbarkeit der landschaftlichen Hintergründe von Fußmanns Spiegelbildern mit den Landschaften Caspar David Friedrichs hin, da sie beide „in symbolischer Weise als Teil einer Ikonographie des Todes genutzt“ worden seien. Und über die Selbstbildnisse Fußmanns urteilt Adolphs weiter: „Der sich oft zum alterslosen

¹⁰⁷ Tayfun Belgin: Malerei als Weltbekenntnis. Ein Versuch über Klaus Fußmann. In: Klaus Fußmann. Zeitsprünge. Werke von 1963 bis 2003 (Ausstellungskatalog). Dortmund 2003: 16.

¹⁰⁸ Klaus Fußmann in einem Gespräch mit Andreas Beitin in Berlin am 15. März 2004.

¹⁰⁹ Klaus Fußmann: Zu meiner Arbeit. In: Spiegelbilder (Ausstellungskatalog). Hannover, Duisburg, Berlin 1982: 130.

¹¹⁰ Klaus Fußmann: *Selbst im Spiegel, Abend* (1980). Öl auf Leinwand; 200 x 180 cm. Privatbesitz.

¹¹¹ Klaus Fußmann erläuterte im Gespräch, dass die oftmals dargestellten dunklen Augenhöhlen daher resultierten, dass er durch seine sehr weit hervor gewölbten Brauen seine Augen im Spiegel manchmal gar nicht erkennen könne, da sie im Dunkeln lägen und sich kaum abzeichneten (Fußmann / Beitin 2004).

Knabenkopf mit großen Ohren reduzierende Künstler hat den Mund im Schrei aufgerissen. Daß dem Betrachter der Grund dieses Erschreckens verborgen bleibt, trägt zur beunruhigenden Wirkung von Fußmanns Selbstporträts bei.“¹¹² Mit den zunehmend expressiven Bildinhalten ab dem Anfang der achtziger Jahre kommt auch – parallel zu den Spiegelbildern – das Motiv des Schreis verstärkt in anderen Bildern vor, so beispielsweise in *Schindung des Marsyas* (1981), *Abstürzender Ikarus* (1987) oder in *Der Tod des Hasen* (1993). Hierunter ist auch ein Bild enigmatischen Inhaltes zu finden: *Zeitsprung* (Abb. 24).¹¹³ Vor dem Hintergrund eines dunklen Waldes, über den ein Kampfflugzeug hinweg fliegt, liegt mit weit ausgebreiteten Armen ein schreiender Mann auf dem Rücken. Auf einer Achse, deren Enden durch die beiden roten Handschuhe gebildet werden, befindet sich der schreiende Kopf, der direkt zum Betrachter gewendet ist und in seiner Maskenhaftigkeit an die Figur aus Munchs *Schrei* erinnert. In einem Gespräch mit dem Künstler wurde deutlich, dass sich Klaus Fußmann hier selbst dargestellt hat:

„Das Bild zeigt eine Situation, als Düsenjäger von Jagel zu uns herüberkam und über der Ostsee eine ganz große Kehre machten und in dieser Kurve fast Schallgeschwindigkeit flogen. Ich stand im Garten und malte. Plötzlich war da ein Flugzeug, fast in Höhe der Bäume, schlägt über mich weg und dann schlägt es einem die Füße vom Boden weg. Es ist so erschreckend und so nervend, dass man dann tatsächlich einen Schrei ausstößt. Es ist dann natürlich interpretiert – Zeitsprung – das heißt, dass in diesem Fall nicht die Schallmauer durchbrochen wird, sondern die Zeit in diesem Moment durchbrochen wird, dass man sich für eine zehntel Sekunde außerhalb der Zeit befindet. Das war mir als Metapher malenswert, eben weil ich es so empfunden habe. Wenn man so will, ich selbst als Pilot in einer Pilotenjacke und springe auf dem Feld für einen Moment hoch, weil das Flugzeug so ganz plötzlich diesen ungeheuren Krach verbreitet hat. Die Pilotenjacke verweist auch auf eine gewisse Ikarus-Thematik. Es könnte aber auch ein Mann sein, der aus einem Flugzeug heraus fällt, auf die Erde. Ein Bild muss eine narrative Komponente haben, die wird erfunden. [...] Das Bild ist aus dem Moment des Überraschten und aus dem Empfinden von Zeitverlust entstanden und ist hier übertragen worden.“¹¹⁴

Der Schrei erscheint einerseits als unmittelbarer Ausdruck des Schreckens, des Überraschtwerdens, des Horrors gegenüber dem Lärm, auf einer im nachhinein reflektierten Ebene als komplexes Motiv einer subjektiven Irritation der vierten Dimension – dem empfundenen Zeitverlust. Andererseits wird mit ihm auch das menschliche Scheitern an seinem Verlangen ausgedrückt, was durch die Ikarus-Thematik verdeutlicht wird. Gerade anhand des gemeinsamen Motivs des Schreis wird der innere Zusammenhang zwischen Fußmanns autoporträtativen Spiegelbildern und einem Bild wie *Zeitsprung* deutlich, das eher abseits der üblichen figurativen Sujets Fußmanns steht. Da ist zunächst die kontinuierliche Vergewisserung des eigenen Seins durch die selbstbildnerische Malerei, die allerdings auch eine gewisse ontologische Skepsis impliziert, aber ebenso auch die Angst vor einem Zeit- und damit einhergehenden Existenzverlust, die durch den Schrei eine gültige Form des Ausdrucks findet. So schließt sich auch der Kreis im Vergleich mit Munchs *Schrei*, der, zöge man sein Bild zu einem weiteren Vergleich heran, nicht nur auf einer figurativen Ebene einen kunsthistorischen Bezugspunkt darstellt, sondern auch auf einer semantischen: Während Munch einen Schrei in der Natur zu vernehmen meinte, der ein Äquivalent zu seinem inneren Empfinden darstellte, so schreit bei Fußmann nicht mehr die

¹¹² Adolphs 1993: 121.

¹¹³ Klaus Fußmann: *Zeitsprung* (1983). Öl auf Leinwand; 180 x 165 cm.

¹¹⁴ Fußmann / Beitin 2004.

Natur, sondern die qua Fortschritt mögliche Technik des Düsenjägers, der wiederum den Menschen – hier den Künstler – dazu bringt, zu schreien und ihn seinen empfundenen Zeitverlust und der damit einhergehenden Angst, der Existenzbeschränkung, expressiv äußern zu lassen.

Der „halluzinatorische[...], ekstatisch gemachte[...] Impressionismus“¹¹⁵ Klaus Fußmanns hat ein weiteres Bild hervorgebracht, das den Künstler ebenfalls schreiend in einer unmittelbar erlebten Situation zeigt: *Der Sturm* aus dem Jahr 1991 (Abb. 25).¹¹⁶ Vor dem Hintergrund eines sturmgepeitschten Waldes wird am unteren Bildrand eine Figur vom Wind vorangetrieben. Neben dem maskenhaften, schreienden Gesicht ist vor allem das Ineinanderschmelzen von natürlichen Formen und menschlicher Kontur signifikant, was den Sturm geradezu greifbar erscheinen lässt. Auch diesem Bild liegt ein direkt erlebter Natureindruck zugrunde, über den Fußmann berichtet:

„Es war ein sehr stürmischer Herbstnachmittag in Gelting, da habe ich das Bild in eineinhalb Stunden gemalt, das sieht man etwas. Da ist die Empfindung des Sturmes besonders im Vordergrund, es ist eigentlich nichts anderes, es ist nur Sturm. Ich weiß nicht, ob Sie das mal empfunden haben, aber wenn Sie im Sturm stehen, ist man versucht, den Mund aufzumachen, es ist wie ein Reflex. [...] Hier ist nur der Maler, also ich als Maler, der dem Sturm standhält.“¹¹⁷

Wie viele andere Sujets hat Klaus Fußmann auch dieses in verschiedenen Versionen weiter entwickelt. So gibt es noch eine kleinere Arbeit, die ebenfalls mit *Der Sturm* betitelt ist, dort allerdings einen endogen bedingten Schrei darstellt.¹¹⁸ Vor einem dunklen Hintergrund, der lediglich durch Wolken andeutende Farbflächen aufgelockert wird, kämpft sich eine den Maler meinnende Figur durch den Sturm. Haare, Kleidung und Glieder werden vom Sturm formverwildernd erfasst. Der Sturm als eine existentielle Erfahrung, der die Kräfte der Natur im Verhältnis zum Menschen verdeutlicht, und ihn auf einer transzendentalen Ebene sein fragiles Dasein reflektieren lässt. Zur grundsätzlichen Bedeutung des Schreis in seinem Werk sowie in diesem *Sturm*-Bild (1989) stellte der Maler fest:

„Der Schrei hat eine ganz große Bedeutung, es ist eine ziemliche Verzweiflung dabei, das ist alles schon so gemeint. In diesem Bild ist es wie ein Totenkopf, der schreit, auch das ist so gemeint, das ist auf die Umwelt bezogen, nur ist es sehr reduziert, auf wesentliche, einfache Elemente, und es ist auch eine Skepsis gegenüber dem Seienden.“¹¹⁹

Das Spätwerk Bernhard Heisigs ist von einer auffallend hohen Anzahl Selbstporträts geprägt. Bei ihm drückt sich – im Gegensatz zu den Spätwerken anderer Künstler – keine Resignation aus, sondern verstärkt eine Erforschung des Selbst.¹²⁰ Innerhalb dieses autoporträtativen Schaffens fällt die relativ große Anzahl derjenigen Bilder auf, in denen sich Heisig von Puppen umgeben zeigt, solchen Handpuppen, wie sie im Kaspertheater vorkommen. Patricia Ferdinand-Ude stellt hierzu fest: „In Puppen kehrt nur Leben ein, wenn der Puppen-

¹¹⁵ Werner Haftmann zitiert in: Werner Schmidt: Klaus Fußmann: Graphik. In: Fußmann 1992: 114.

¹¹⁶ Klaus Fußmann: *Der Sturm* (1991). Öl auf Leinwand; 160 x 140 cm. Im Besitz des Künstlers.

¹¹⁷ Fußmann / Beitin 2004.

¹¹⁸ Klaus Fußmann: *Der Sturm* (1989). Öl auf Papier; 64 x 75 cm. Privatbesitz.

¹¹⁹ Fußmann / Beitin 2004.

¹²⁰ Die biografischen Angaben zu Bernhard Heisig sind der Seite 164 zu entnehmen.

spieler sie nach seinem Willen handeln läßt. Anders in Heisigs Gemälden: Hier führen sie oft ein verselbständigtes Eigenleben, das sich jeder menschlichen Kontrolle entzieht.¹²¹ Dies scheint besonders für *Unterwegs mit der großen Puppe* zu gelten, ein Bild, in dem sich der Maler gegen die sich verselbständigte Puppe zur Wehr setzen muss (Abb. 26).¹²² Während im Vordergrund der Künstler und die Puppe sich das Bildfeld teilen müssen, führt die Straße, auf der sie stehen, hinter ihnen direkt zum Horizont der weiten Landschaft; auf ihr entfernt sich ein Wanderer. Im Gegensatz zu vielen anderen Bildern, in denen Heisig mit einer oder mehreren Puppen zu sehen ist, und ruhig bis resignierend aus dem Bild schaut, schreit er hier verzweifelt auf, bemüht sich, die Puppe von der Hand zu schieben, was der Kasper mit einem frech überheblichen Grinsen quittiert. Man könnte den Eindruck gewinnen, dass Heisig sich von der Puppe, die den Ballast des Lebens symbolisiert, trennen möchte, um mit dem Wanderer gemeinsam ohne Verpflichtungen, Lasten und Bürden zu wandern, ohne ein erkennbares Ziel, aber auf der Reise zu sich selbst.

I.2 Der Schrei im Selbstbildnis im Kontext des Ersten Weltkriegs

Wie Max Beckmann ist auch Otto Dix 1914 zunächst begeistert und freiwillig in den Ersten Weltkrieg gezogen. Zum einen mag dies auch bei Dix am Einfluss des philosophischen Werkes Friedrich Nietzsches gelegen haben, der wie kein anderer den Expressionismus beeinflusste, die Welt als „grausam dionysische[n] Kreislauf von Werden und Vergehen, Geburt und Tod“ begriff¹²³ und mit dessen Schriften sich Dix bereits als Zwanzigjähriger auseinandergesetzt hat¹²⁴, wodurch auch er sich von einem Krieg reinigende Kräfte für die Gesellschaft versprach. Darüber hinaus wird Dix sicher auch das 1912 in deutscher Übersetzung erschienene *Manifest des Futurismus* von Filippo Tommaso Marinetti gekannt haben, in dem es heißt: „Wir wollen den Krieg preisen, – diese einzige Hygiene der Welt – den Militarismus; den Patriotismus, die zerstörende

¹²¹ Patricia Ferdinand-Ude: Gemalte Selbstbildnisse in Bernhard Heisigs Spätwerk (Ausstellungskatalog). Bad Homburg, Wuppertal, Berlin 1998/99: 25.

¹²² Bernhard Heisig: *Unterwegs mit der großen Puppe* (1993). Öl auf Leinwand; 70 x 60 cm. Privatbesitz.

¹²³ Matthias Eberle: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer. Stuttgart, Zürich 1989: 34.

¹²⁴ „Schon 1911 habe ich Nietzsche gelesen und mich gründlich mit seinen Ansichten befaßt“ (Professor Otto Dix, ein harter Mann, dieser Maler [Otto Dix in einem Gespräch mit Maria Wetzel]. In: *Diplomatischer Kurier* 14 (1962). In: Otto Dix 1891-1969 (Ausstellungskatalog). München 1985: 286). Als Einblick in Nietzsches Gedankenwelt sei ein Zitat aus *Also sprach Zarathustra* gegeben: „Ihr sollt den Frieden lieben als Mittel zu neuen Kriegen. Und den kurzen Frieden mehr als den langen. [...] Euch rate ich nicht zur Arbeit, sondern zum Kampfe. Euch rate ich nicht zum Frieden, sondern zum Siege. Eure Arbeit sei ein Kampf, euer Friede sei ein Sieg! [...] Ich sage euch: der gute Krieg ist es, der jede Sache heiligt. [...] Der Krieg und der Mut haben mehr große Dinge getan, als die Nächstenliebe. Nicht euer Mitleiden, sondern eure Tapferkeit rettete bisher die Verunglückten. [...] Auf tausend Brücken und Stegen sollen sie sich drängen zur Zukunft, und immer mehr Krieg und Ungleichheit soll zwischen sie gesetzt sein: so läßt mich meine große Liebe reden!“ (Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*. Ein Buch für alle und keinen [1883-85]. Stuttgart 1943: 60, 61, 131).

Geste der Anarchisten, die schönen Gedanken, die töten“.¹²⁵ Aber ebenso aus sich selbst heraus hatte Dix ein starkes Interesse an den bevorstehenden Eindrücken des Krieges und war fest entschlossen, diese auf keinen Fall zu verpassen:

„Der Krieg war eine scheußliche Sache, aber trotzdem etwas Gewaltiges. Das durfte ich auf keinen Fall versäumen! Man muß den Menschen in diesem entfesselten Zustand gesehen haben, um etwas über den Menschen zu wissen. Vielleicht muß man das direkt mitgemacht haben. [...] Also das sind alles Phänomene, die mußte ich unbedingt erleben. Ich mußte auch erleben, wie neben mir einer plötzlich umfällt und, und weg, und die Kugel trifft ihn mitten. Das mußte ich alles ganz genau erleben. Das wollte ich. Also bin ich doch gar kein Pazifist. Oder vielleicht bin ich ein neugieriger Mensch gewesen. Ich mußte das alles selber sehen. Ich bin so ein Realist, wissen Sie, daß ich alles mit eigenen Augen sehen muß, um das zu bestätigen, daß es so ist.“¹²⁶

Als Kind einfacher Arbeiter 1891 in Untermhaus bei Gera geboren, absolvierte Dix zunächst eine Lehre als Dekorationsmaler, bevor er von 1910 bis 1914 auf die Kunstgewerbeschule in Dresden ging.¹²⁷ In seinem von „Stilpluralismus“ geprägten Frühwerk sind drei verschiedene Einflüsse erkennbar: Neben van Gogh und anderen expressionistischen Wegbereitern waren vor dem Weltkrieg noch die ersten Werke des Expressionismus selber sowie die der alten Meister, die Dix aus der Dresdener Gemäldegalerie kannte, maßgeblich.¹²⁸ Direkt vor Ausbruch des Krieges wirkte sich zudem noch der italienische Futurismus auf das Schaffen Dix' aus, der bis zum Ende der zehner Jahre im Werk zu verfolgen ist. Andreas Strobl zufolge geht dieser Stileinfluss auf eine im Herbst 1913 in Dresden veranstaltete „sensationelle [...] Futuristen-Ausstellung“ zurück¹²⁹, über die der Schriftsteller und Dramaturg Hugo Ball in der zeitgenössischen Presse enthusiastisch-prophetisch berichtete:

„Im Richterschen Kunstsalon haben ein paar Futuristen ausgestellt: Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini. Wenige in kleinem Raum. Explosionen, Erdbeben, Anarchistenschlacht, Wahnsinn, tellurische Mystik. Wo Häuser gemalt werden, stürzen sie über- und durcheinander, schießen sie senkrecht in den Abgrund. Wo der Ausdruck der roten Lyriker seinen Janitscharentumult gegen ‚Wohlstand‘ und Schlendrian richtet (wie in Russolos *Revolution*) oder eine Kavalerieattacke über Anarchisten wegtobt (wie in Carras *Beerdigung des Anarchisten Galli*), sausen, brennen und schwirren Kraftlinien durch das Bild, die das Gehirn anspringen, die das Blut aufpeitschen zu Fisteltönen. [D]iese Bilder zwingen das absolut Verrückte in Erscheinung. Man schreit vor Angst und Entsetzen. Diese Bilder sind das Innerste, Erschütterteste, Grandioseste, Unfaßbarste, das seit Menschengedenken gemacht worden ist. Daß sie zu Dutzenden zugleich auftreten ist das erstaunlichste, fürchterlichste Phänomen, das sich denken läßt. Diese (Bilder) in ihrer losbrechenden ungeheuren Dynamik, ihrer Kraftstrah-

¹²⁵ Flippo Tommaso Marinetti: Manifest des Futurismus. In: *Der Sturm* 3, 104 (1912): 828-829. Zitiert in: Johanna Eltz: Der italienische Futurismus in Deutschland 1912-1922. Ein Beitrag zur Analyse seiner Rezeptionsgeschichte. Bamberg 1986: 210.

¹²⁶ Otto Dix: Über Kunst, Religion, Krieg. Gespräch mit Freunden am Bodensee, Dezember 1963. In: Kat. München 1985: 280. Gerade am Beispiel von Dix' Kriegsteilnahme sind in der ost- und westdeutschen Kunstwissenschaft interessante Unterschiede zu verzeichnen. So schreibt der ostdeutsche Kunsthistoriker Gerhard Winkler noch 1982, fast zwanzig Jahre nach der wiederholt gemachten Aussage Otto Dix': „Inmitten der vom kaiserlich-imperialistischen Deutschland gezielt verbreiteten chauvinistischen Welle wurde Otto Dix ‚freiwillig‘ Soldat“ (Gerhard Winkler: Einleitung. In: Otto Dix 1891-1969. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Ausstellungskatalog). Gera 1981/82: 6).

¹²⁷ Die biografischen Angaben sind zusammengestellt aus: Rainer Beck: Otto Dix 1891-1969. Zeit, Leben, Werk. Konstanz 1993.

¹²⁸ Beck 1993: 26.

¹²⁹ Andreas Strobl: Otto Dix. Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre. Berlin 1996: 213.

lenherrlichkeit, ihrer geheimen elektrischen Vibration und Radioaktivität verkünden die Revolution der Unterminierung, der ekstatischen Krankheit, die sich nach Ausbruch sehnt; die Nervenfächer und Rhythmusfelder des Todes, des Lichts, der Dynamos und der Uratome. Eingefangene psychische Telefunken zetern, schreien und kreisen in zinnobergrünem Getöse. Bewegung der Spermatozoen alles Seins ist festgehalten. Urkraft effulgiert in singenden Linien. Aktiv gewordene zerfetzte Körper tanzen, Lichtgranaten in platzender Wut, Sinfonien und Schwaden von Blut und Gold. Schwangere Himmel und ejakulierte Fixsterne. Rotglühende Männer und aufbrüllende Sklaven, Wahnsinn und Umsturz: atemberaubende heulende Dinge, die kommen werden, die kommen werden.“¹³⁰

Offenbar die Bilder dieser Ausstellung vor Augen, und man möchte fast meinen, auch die kongenial empfundenen und geschilderten Eindrücke Balls im Hinterkopf habend, malte Dix unmittelbar bevor er freiwillig an die Front ging – sozusagen a priori – sein *Selbstbildnis als Mars*, in dem er es versteht, wie die Futuristen Dynamik, Energie und Geräusche durch rhythmische Farbstaffelungen sichtbar zu machen (Abb. 27).¹³¹ Sich selbst, mit einem großen Helm auf dem Kopf, im Dreiviertelprofil als Kriegsgott zeigend, ist er umgeben von einem kubo-futuristischen Gewebe aus schrillen Farbdissonanzen, in dem sich die unterschiedlichsten Versatzstücke befinden, die im weiteren Sinn mit einem Kriegsgeschehen in Verbindung gebracht werden können: schreiend aufgerissene, blutende Münder, Totenschädel mit rot glühenden Augen, verletzte Pferdeleiber, brennende Häuser und Brücken und zerstörte Landschaften. Im Gegensatz zu dieser wild um ihn herum wirbelnden Masse blickt Mars selbst beherrscht und ruhig aus dem Bild heraus. Dix sagte rückblickend über seine Eindrücke: „Der Krieg ist eben etwas so Viehmäßiges: Hunger, Läuse, Schlamm, diese wahnsinnigen Geräusche.“¹³² Gemeint sind die gewaltigen Geräusche der Materialschlachten – Flugzeuge, Panzer, Gewehre –, die bis dahin in solch massiver Form von keinem menschlichen Ohr zuvor ertragen werden mussten. Dazu kommen die tausendfachen Schreie der Verwundeten und Sterbenden. Obwohl in *Selbstbildnis als Mars* auf den ersten Blick vordergründig kein Schrei zu erkennen ist, verfügt das Bild nicht zuletzt durch die futuristische Maltechnik über eine starke synästhetisch-assoziative Qualität, die auch durch Dix' ruhige Verhaltenheit nicht gemindert wird. Schließlich war der Futurismus die erste Kunstrichtung, die sich die Synästhesie ins Programm geschrieben hat. Durch rhythmisches Aneinandersetzen von Primärfarben und konzentrisch oder konisch angelegte Farbflächen sollten Geräusche visuell ‚hörbar‘ gemacht werden. In der kunstwissenschaftlichen Rezeption wird der synästhetisch-assoziative Charakter der in dem Bild implizierten Schreie auch durchaus festgestellt: „Kaleidoskopisch umtanzen, umringen und umbrüllen diese Halbfigur [...] aus Nase und Mund blutende Gesichter mit gebleckten Zähnen im Todesschrei und verdrehten Augen unmenschliches Schmerzes“, schreibt Diether Schmidt.¹³³ Linda F. McGreevy urteilt, dass Gebäude ausein-

¹³⁰ Hugo Ball: Die Reise nach Dresden [Teil 3]. In: *Revolution* (15.11.1913). Zitiert in: Peter Demetz: Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912-1934. München, Zürich 1990: 314. Der Hinweis auf die Quelle stammt von Andreas Strobl (Strobl 1996: 213).

¹³¹ Otto Dix: *Selbstbildnis als Mars* (1915). Öl auf Leinwand; 81 x 66 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlung.

¹³² Otto Dix zitiert in: Der Unerbittliche. Zum siebzigsten Geburtstag des Malers Otto Dix am 2. Dezember. In: *Stuttgarter Zeitung* (1.12.1961). In: Kat. München 1985: 280.

¹³³ Diether Schmidt: Otto Dix im Selbstbildnis. [Ost-]Berlin 1978: 37.

ander flögen und Fenster und Türen im Todeskampf schrieen¹³⁴, und Otto Conzelmann attestiert generell den Bildern, die Dix in den Kriegsjahren malte, dass in ihnen „Schrei statt Stimmung“ vorherrsche.¹³⁵

Wenn man Otto Dix beim Wort nimmt, dass seine „Selbstbildnisse [...] Bekenntnisse eines inneren Zustandes“ seien¹³⁶, so verweist das *Selbstbildnis als Mars* auf die besondere Einstellung Dix' im Jahr 1915: Er sieht sich als unverwundbaren Kriegsgott, der die Geschicke bestimmt und dem nichts geschehen kann. Um ihn herum versinkt die Welt in Chaos und Zerstörung, er aber beherrscht souverän die Szenerie und bleibt von den Ereignissen unberührt. Durch das schreiende Chaos um Dix herum, wird sein Selbstbildnis zum patriotisch-dynamisch aufgeladenen Schrei der empfundenen Lebensenergie und des Kampfeswillen.

Auch wenn Dix physisch unversehrt aus dem Krieg zurückkehrt, so zeigt doch seine weitere, den Sinneswandel anzeigende künstlerische Entwicklung deutlich die psychischen Auswirkungen auf den Maler. Neben den im Stil der Neuen Sachlichkeit entstandenen Porträts stellen die Anti-Bilder zum Themenbereich des Krieges immerhin die größte Gruppe in Otto Dix' Œuvre dar. Während die vor und während des Fronteinsatzes gemalten Ölbilder und Gouachen noch von einer expressionistisch-futuristischen Farbigkeit sind (zum Beispiel *Sterbender Krieger*, 1915; *Granattrichter*, 1917), so weicht diese mit der zunehmend ernüchternden Erfahrung, und vor allem mit der nach dem Krieg einsetzenden Verarbeitung der Erlebnisse aus den Werken. In *Der Schützengraben* (1920-23) und später in *Der Krieg* (1929-30) wird sie schließlich auf eine fast monochrome Farbigkeit reduziert.¹³⁷ Trotz der völlig veränderten Malweise sieht Otto Conzelmann dennoch eine Verbindung zwischen dem *Selbstbildnis als Mars* und *Der Schützengraben*, der seiner Ansicht nach „im Grunde eine à la Markart angereicherte barocke Vergrößerung des ‚Mars‘-Bildes ins Monumentale“ darstelle.¹³⁸ War aber das vor dem Krieg gemalte *Selbstbildnis als Mars* im Sinne Nietzsches als euphorische Bejahung von Untergang und Vergehen als nötige Voraussetzung alles Neuen zu werten, so ist mit Hans Grundig zu *Der Schützengraben* festzustellen, dass das Bild „ein einziger Schrei tiefster Anklage“ gewesen sei.¹³⁹

Eine diametrale Position zu Dix' *Selbstbildnis als Mars* nimmt ein Bild Gert H. Wollheims ein, das ebenso im direkten Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg entstanden ist. „Wir wollen unsere Seele sehn, die uns weinen, hassen, verzweifeln oder lieben macht. Darum mal ich sie auf, weil sie sonst ja doch nicht sichtbar ist: Unsichtbares sichtbar zu machen, darum rühre ich die Pinsel“,

¹³⁴ Linda F. McGreevy: *The Life and Works of Otto Dix. German Critical Realist.* Ann Arbor 1981: 21.

¹³⁵ Otto Conzelmann: *Mißverständnis und Wahrheit um Otto Dix.* In: *Otto Dix zum 80. Geburtstag. Gemälde, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Radierfolge ‚Der Krieg‘ (Ausstellungskatalog).* St. Gallen ²1972: 15.

¹³⁶ Otto Dix [1957] zitiert in: *Kat. München 1985: 277.*

¹³⁷ Für das Bild *Der Schützengraben* kann das nur mit Vorsicht aufgrund des vergleichbaren Malstils mit *Der Krieg* vermutet werden, da das Bild von den Nationalsozialisten wahrscheinlich 1939 verbrannt worden ist.

¹³⁸ Otto Conzelmann: *Der andere Dix. Sein Bild vom Menschen und vom Krieg.* Stuttgart 1983: 138.

¹³⁹ Hans Grundig: *Otto Dix.* In: *Erlebnis und Vorbild – Otto Dix.* In: *Bildende Kunst* 14, 11 (1966): 582.

stellte Gert H. Wollheim 1920 fest¹⁴⁰, womit er in paradigmatischer Weise ausdrückte, worum es den Künstlern ging, die durch einen gemalten Schrei ihre Befindlichkeit, ihre Verzweiflung und ihre Angst ausdrücken wollten.

Gert Heinrich Wollheim wurde 1894 als zweiter Sohn der wohlhabenden Fabrikantenfamilie von Heinrich und Gertrud Wollheim in Loschwitz bei Dresden geboren.¹⁴¹ Schon früh ließ sich sein Talent, mit Farbe, Pinsel und Zeichenstift umzugehen, erkennen, so dass sein Vater 1911 bei der Großherzoglichen Sächsischen Schule für bildende Kunst in Weimar einen Antrag auf Aufnahme seines Sohnes stellte, dem nach Begutachtung einiger Arbeiten stattgegeben wurde. Unter anderem gehörte in Weimar der Tiroler Maler Albin Egger-Lienz zu Wollheims Lehrern, der ihm seinen „monumentalen Figurenstil“ vermittelt hat.¹⁴² 1913 verließ Wollheim nach dem Weggang von Egger-Lienz die Weimarer Schule und wurde 1914 gleich zu Beginn des Krieges eingezogen. Die von grausamen Eindrücken geprägte Zeit hielt er in vielen kleinformatigen Zeichnungen fest, die beredten Ausdruck vom brutalen Kriegsalltag geben. Wie sehr Wollheim unter dem Geschehen litt, wird durch sein erstes *Selbstporträt* von 1915 deutlich (Abb. 28).¹⁴³ Er zeigt sich in diesem Schulterstück in leidvoller Miene mit zur Seite geneigtem Kopf: „Das schmerzverzerrte Gesicht mit dem zum Schrei geöffneten Mund scheint durch die Erfahrungen des Krieges gealtert. Der Einundzwanzigjährige wirkt wie ein Vierzigjähriger“.¹⁴⁴ Der Eindruck des geradezu pathetischen, fast christlichen Leidens, wird besonders betont durch die verschatteten Augenpartien und die das Gesicht überziehenden Liniengeflechte, die der Physiognomie etwas Geschundenes verleihen und retrospektiv betrachtet die psychischen Qualen den folgenden physischen vorwegzunehmen scheinen. Immer wieder beschäftigte sich Wollheim in der wenigen freien Zeit an der Front mit der Verarbeitung des Gesehenen. So hat er in detaillierten kriegerischen Szenen, in denen Mann gegen Mann kämpft, Granaten einschlagen oder Verwundete dargestellt werden, nicht nur Schreimotive eingesetzt, sondern die Zeichnungen auch so betitelt, wie *Der Aufschrei* (1917), in der aus einer extremen Untersicht das starre Gesicht eines Soldaten gezeigt wird. Durch die extreme Nahansicht wird eine besonders intensive Identifikation des Betrachters mit dem Kriegsoffer provoziert, da man auf dem Gezeigten direkt liegen müsste, um ihn so zu sehen.

In Wollheims Kriegszeichnungen werden die Schreie der Soldaten wie in einer dokumentarischen Berichterstattung wiedergegeben. Sie gehen im Sinne des obigen Zitates Wollheims aber über die physische Ebene hinaus und spiegeln einerseits die selbst erlebte Angst und lähmende Verzweiflung des Künstlers wider, andererseits wird durch die Motivik die zentrale Relevanz des Schreis für diesen Bereich der menschlichen Grenzerfahrung deutlich und verweist ebenso

¹⁴⁰ Gert H. Wollheim: Neue Kunst. In: *Der Mittag* (13.10.1920). Auszugsweise zitiert in: Gert H. Wollheim. Vom Feuerspeienden Berg zum Don Quichotte. Ausgewählte Werke 1909-1958 (Ausstellungskatalog). Düsseldorf 2001: 17.

¹⁴¹ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Stephan von Wiese: Die Biographie von Gert H. Wollheim. In: Gert H. Wollheim 1894-1974. Monographie und Werkverzeichnis (Hg.: Stephan von Wiese). Köln 1993.

¹⁴² Wiese 1993: 201.

¹⁴³ Gert H. Wollheim: *Selbstporträt* (1915). Bleistift; 19 x 13,2 cm. Privatbesitz.

¹⁴⁴ Michael Euler-Schmidt: Gert Heinrich Wollheim – eine biographische Dokumentation bis 1919. In: Gert H. Wollheim. Gemälde, Zeichnungen, Dokumente. Zum 90. Geburtstag des Künstlers (Ausstellungskatalog). Düsseldorf 1984: 16.

auf die implizierte überindividuelle Aussage: Der Schrei wird zum Aufschrei gegen Krieg und Gewalt.

Aus dem gleichen Jahr stammt von Gert H. Wollheim das Gedichte *Krieg* und ein weiteres ohne Titel, die zusätzlich zu den Zeichnungen die grausamen Eindrücke verarbeiten:

„Im tiefen Schützengraben / Durch den die Ratten plätschernd traben, / Steh ich auf der Schützenwache / In der Blut- und Wasserlache – / Eulenschrei, Kanonenschlag – / In fünf Stunden wird es Tag, / Gräber schwemmt der Regen auf, / Totenbein steigt weiß herauf, / Sieh mich weinend klagend an – / Laß dies Bild im Herz mir stahn.

Kopf im Helme, gib doch Ruh, / Deck die Schreckensseufzer zu, / Hüll dich ein in Göttertraum, / Sel’ge Landschaft anzuschauen, / Über Haß und Mörderwahn / Steig gereinigt kühn hinan.

Himmel, höre meine Bitte! / Herr des Alls und Herr der Mitte, / Herr der Nähe und der Ferne, / Herr der Erde und der Sterne, / Brech’ Gewehr, Geschütz und Spaten / Und befreie uns Soldaten.“ (Ardennenwald, 1917)

„Oh stink’ger Krieg mit deinen Drahtverhauen, / Oh Heldenleichen mit zerrissenen Gedärmen, / Oh Ekelbild, das Menschen müssen schauen, / Gefüllt mit fetten Rattenschwärmen – / Oh Krieg, Verächter aller Tugend, / Der Fluch der Eltern und der Bräute. / Geschäft und Mordspiel der verrohten Leute – / Krieg, ob dich Volk führt oder Potentat, / Du kriechst hervor aus Blutdurst und Verrat!“ (Seine, 1917)¹⁴⁵

Zum entscheidenden Kriegserlebnis wurde für Gert H. Wollheim der im Spätsommer 1917 erlittene Bauchschuss, den er zwei Jahre später im ostfriesischen Remels künstlerisch verarbeitet hat, wo er zusammen mit Otto Pankok und anderen eine kleine Künstlerkolonie gegründet hatte (Abb. 29).¹⁴⁶ Vor einer vom Krieg verwüsteten öden Landschaft erhebt sich halb kniend, halb sitzend ein Verwundeter, der zwar wenig Ähnlichkeit mit Wollheim aufweist, trotzdem aber aufgrund der eigenen Bauchschusswunde als „indirektes Selbstbildnis“¹⁴⁷ anzusehen ist. Aus der Wunde des nackten Oberkörpers schießt das Blut, das schmerzverzerrte Gesicht schreit in den Nachthimmel. Die hochgerissenen Arme nehmen kompositorisch die dreieckige Form eines gebrochenen Baumstammes auf, der dem Soldaten nur noch kärglich Schutz bieten könnte und das Geschehen zusätzlich dramatisiert. Fast gespenstisch wirkt die Szene durch die unwirkliche Beleuchtung, die sich auf den entblößten Oberkörper fokussiert, ebenso aber die in Todesstarre verharrende Anspannung zeigt, die sich durch den ganzen Körper zieht. Dieses „vehemente Antikriegsbild“ lässt Stephan von Wiese zufolge durch „seinen dramatischen Aufschrei das gesamte Bild Stimme werden.“¹⁴⁸ Ebenso wie bei einigen anderen Künstlern, die den Ersten Weltkrieg erlebt haben, hat auch Wollheim bis zu einem gewissen Maß die Kunst therapeutisch eingesetzt, um sich von seinen Alldrücken zu befreien. So äußerte er in Bezug auf *Der Verwundete*: „Plötzlich stieg wieder der Krieg

¹⁴⁵ Gert H. Wollheim: *Krieg* und ein unbetitelttes Gedicht. Zitiert in: Mona Wollheim: Gert H. Wollheim. Gedanke und Werk. München 1977: 15.

¹⁴⁶ Gert H. Wollheim: *Der Verwundete* (1919). Öl auf Holz; 158 x 174 cm. Privatbesitz.

¹⁴⁷ Stephan von Wiese: Die innere Bühne des Gert H. Wollheim. Kunst und Politik im Umkreis des ‚Jungen Rheinland‘. In: Gert H. Wollheim. Phantast und Rebell (Ausstellungskatalog). Bonn 2000: 18. Auch Michael Euler-Schmidt hat bereits darauf hingewiesen, dass Wollheim in *Der Verwundete* „sein eigenes Erleben [...] als Aufschrei gegen den Krieg“ gestaltet hat (Euler-Schmidt 1984: 53).

¹⁴⁸ Stephan von Wiese: Das Welt-Orchester der Bilder. Zum malerischen Werk von Gert H. Wollheim. In: Wollheim, Gert H. 1993: 13, 14. Sicherlich ist hier das Motiv des Schreis deutlicher herausgestellt als in einigen der bisher behandelten Bildern (z.B. von Beckmann oder Dix), ein synästhetisches Moment ist aber kaum zu erkennen.

gewaltig hoch, aus dem Nichts. Und dann mußte ich erst einmal mein großes Bild malen.“¹⁴⁹ Wie wichtig Wollheim der Ausdruck des Affekts war, geht aus der zeitnah zur Schussverletzung geschaffenen Zeichnung *Verwundeter* (1917) hervor. Über dem angeschossenen Soldaten, der aufgrund des Bauchschusses ebenfalls autobiografisch zu deuten ist, erscheint in der oberen Bildhälfte die Skizze eines vor Schmerz verzerrten, schreienden Gesichtes alleine, das als eine Vorstudie für das spätere Gemälde angesehen werden kann.

Mit Euler-Schmidt ist festzustellen, dass nicht zuletzt Wollheims erneute „Aufnahme von Kriegsdarstellungen in Düsseldorf sicherlich bedingt [war] durch die Ateliergemeinschaft mit Otto Dix, der 1923 sein Triptychon *Schützengraben* beendete und den Zyklus *Der Krieg* begann.“¹⁵⁰ In diesem Zusammenhang erscheint es interessant, dass auch das Bild *Der Verwundete* ursprünglich als Mitteltafel eines großformatigen Triptychons konzipiert war, dessen äußere Teile vermutlich 1945 in Remels verbrannt sind.¹⁵¹ Auf der linken Tafel war ein *Krauchender* zu sehen, rechts ein *Toter*; beide Bilder hat Wollheim 1970 in zwei Zeichnungen rekonstruiert. Wie in einer narrativen Abfolge geben die drei Bilder des Triptychons das – teilweise selbst erfahrene – Geschehen wider: Der vermutlich bereits verwundete Soldat kriecht, Schutz suchend, am Ende seiner Kräfte auf seinen Ellbogen in einen Krater („Das war ein Mann, der wie ich in den Bauch geschossen war“), im erhaltenen Mittelteil bäumt er sich noch einmal auf („wie er sein letztes Leid rausbrüllt“); im rechten Bildteil starrt er auf dem Rücken liegend starr den Betrachter an („wie er einfach herumgekugelt ist und auf dem Boden lag“)¹⁵² – eine typische Ikonografie, die auch später im Kontext von Gewalt und Krieg von einigen Künstlern während des Nationalsozialismus und im Zweiten Weltkrieg verwendet wurde.

Das ikonografische Motiv des auf dem Rücken liegenden und den Betrachter aus weit aufgerissenen Augen anschreienden Verwundeten, beziehungsweise anstarrenden Toten, kommt im Kontext der Schrei-Darstellungen bis in die unmittelbare Gegenwart hinein immer wieder vor. Es zieht sich in der Kunst in historischen, religiösen und mythologischen Darstellungen durch alle Jahrhunderte der Neuzeit und hat vermutlich einen ersten Vorläufer in dem Fresko der *Schlacht Konstantins* von Giulio Romano, das er 1523/24 für die Sala di Constantino im Vatikan geschaffen hat. In dem Bild liegt ein toter Soldat mit dem Kopf nach unten über das Ufer eines Gewässers hingestreckt. Dank der Draufsicht und der nach unten liegenden Stellung, ist der Kopf mit den dramatisierend vor ihm liegenden Armen gut einsehbar. Während dort der Tote – man möchte fast sagen lasziv – ruhig liegt, erfährt dieses Motiv zum Anfang des 20. Jahrhunderts eine expressiv-dramatische Potenzierung, in dessen Verlauf der Kopf immer weiter zum Betrachter gewendet und der Mund zum Schrei geöffnet wird. „Der Sterbende, das schreiende Opfer fällt aus der Welt.“¹⁵³ Damit einhergehend fokussiert sich der Bildausschnitt zunehmend auf dieses Motiv des Leidens und erfährt seine stärkste Konzentration beispielsweise in Lea Grun-

¹⁴⁹ Gert H. Wollheim [in einem Interview am 6. Februar 1971 mit Jutta Osterhof] zitiert in: Kat. Bonn 2000: 17.

¹⁵⁰ Euler-Schmidt 1984: 53.

¹⁵¹ Ebd. Von wem die ursprüngliche Idee zur Schaffung eines Triptychons ausging, ob von Dix oder Wollheim, müsste noch von der Kunstwissenschaft untersucht werden.

¹⁵² Gert H. Wollheim [in einem Interview am 6. Februar 1971 mit Jutta Osterhof] zitiert in: Kat. Bonn 2000: 19.

¹⁵³ Anglet 2003: 75.

digs *Der Schrei* (1935, s. Abb. 66), Otto Pankoks *Liquidiert* (1937, s. Abb. 68) oder auch in Fritz Dudas *Mutter, dein Sohn* (1944, s. Abb. 75).¹⁵⁴

Im Vorwort zum Werkverzeichnis der Grafik von Walter Gramatté forderte der Kunsthistoriker Ferdinand Eckhardt: „Wir müssen es uns abgewöhnen, Kunst und Leben zu trennen, beide gehören unzertrennlich zusammen.“ Nach eigenen Angaben hat er damit zum ersten Mal in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts den Versuch unternommen, autobiografische Quellen unmittelbar den entsprechenden Werken eines Künstlers, in diesem Fall denen Walter Gramattés, zuzuordnen.¹⁵⁵ Walter Gramatté, dessen Name in die Reihe der früh verstorbenen Künstler neben Richard Gerstl und Egon Schiele einzufügen ist, gehört zur ‚verschollenen Generation‘ der Expressionisten-Filiation, und starb, nach einer nur eineinhalb Jahrzehnte andauernden Schaffenszeit, die zudem noch durch den Ersten Weltkrieg mehrfach unterbrochen wurde, im Alter von 32 Jahren.

Geboren wurde Walter Gramatté 1897 in Berlin als Sohn des aus einer hugenottischen Familie abstammenden Bäckers Otto Gramatté und dessen Frau Katharina.¹⁵⁶ Bedingt durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges hat sich Walter Gramatté direkt von der Schulbank als Kriegsfreiwilliger zum Sanitätsdienst gemeldet und kam noch im September 1914 an die Westfront. Aufgrund seiner schwachen physischen Konstitution erlitt er durch den schweren Frontdienst eine Rückgratverkrümmung sowie Muskelverletzungen im rechten Arm, was zu seiner vorzeitigen Entlassung aus dem Militärdienst führte. Somit konnte Gramatté 1915 für kurze Zeit sein Studium an der Königlichen Kunstschule des Kunstgewerbemuseums in Berlin beginnen, das er aber zweimal durch eine erneute Einberufung unterbrechen musste und dort insgesamt nur fünf Semester absolviert hat. Sein sich ständig verschlechternder Gesundheitszustand zwang ihn bereits 1920 zur Aufgabe der Holzschnitttechnik und trotz eines zweijährigen Aufenthaltes in Spanien, der sich anfangs positiv auf seine Konstitution auswirkt hat, starb Walter Gramatté 1929 in Hamburg an Darmtuberkulose.

„Gesunde, derbe Typen [...] wird man bei ihm vergeblich suchen; nicht aber feinstes Gefühl für suggestive Darstellung von Krüppeln, Sterbenden, Kranken, Müdigkeit, Angst, Wahnsinn; beinahe eine kranke Welt. Liegt das an der Welt oder am Künstler? [...] Wer so fragt, vergißt die Zeit, aus der heraus Gramatté geschaffen hat; die wahnsinnigen letzten Jahre mit ihren Scheußlichkeiten, Dummheiten und unermeßlichen Leiden“, so die zeitgenössische Einschätzung Alexander Graf von Brockdorffs über das Frühwerk Gramattés.¹⁵⁷ Die unmittelbare Verarbeitung der Erlebnisse des Krieges wird unter anderem in der 1917 noch während des Militärdienstes geschaffenen Kreidelithografie *Das Entsetzen*

¹⁵⁴ Auch sind folgende Bilder in dieser ikonografischen Tradition zu sehen: Jakob Steinhardt: *Kain* (1950, s. Abb. 125), Klaus Fußmann: *Zeitsprung* (1983, s. Abb. 24), Harald Duwe: *Gefallener* (1966, s. Abb. 82) und *Fördeszene I* (1977, s. Abb. 104), Helmut Pfeuffer: *Alptraum* (2000, s. Abb. 121), Wolfgang Matheuer: *Nichts Neues im neuen Jahrhundert* (2002, s. Abb. 166).

¹⁵⁵ Ferdinand Eckhardt: [Vorwort]. In: *Das graphische Werk von Walter Gramatté* (Hg.: Ferdinand Eckhardt). Zürich, Leipzig, Wien 1932: 8.

¹⁵⁶ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: *Walter Gramatté 1897-1929. Werkverzeichnis der Ölgemälde* (Hg.: Claus Pese). Köln 1994.

¹⁵⁷ Alexander Graf von Brockdorff: Gedanken über Walter Gramatté. In: *Die rote Erde* 2, 1 (1922): 149-151. Zitiert in: Gramatté 1994: 20.

deutlich (Abb. 30).¹⁵⁸ Ein in Ausfallstellung stehender Mann hält seine ausgestreckten Arme abwehrend vor sich; der einem Totenschädel vergleichbare Kopf, dessen Mund zum Schrei aufgerissen ist, wird von einem großen, kreisförmigen Ring hinterfangen. Im Hintergrund ist eine nicht näher erkenn- und erklär- bare kleine Figur zu sehen. Die Lithografie ist während des Kasernendienstes in Paderborn entstanden, der Cornelia Stabenow zufolge von Gramatté als „Initiationsritus hinzunehmen“ war.¹⁵⁹ Zu ihm wurde Gramatté am 7. September 1917 einberufen, wodurch er sein Kunststudium aufgeben musste. Aus Paderborn schrieb er seiner zukünftigen Frau Hetta Lindhorst, wie demütigend er den Kasernenalltag empfand, wodurch die Entstehung dieses und anderer Blätter eindrucksvoll illustriert wird:

„Hier arbeite ich den ganzen Tag, heut hab ich zwei Lithographien fertig gemacht, das eine ist ‚Das Entsetzen‘, das andere ‚der Narr‘ [...] Ich komme jetzt auf die ganz reine Expression, aber ganz rein [...] eigentlich sind doch alle Arbeiten, die ich hier mache, nur Illustrationen. Und doch scheint es mir, als wenn diese Illustrationen gemacht werden müssen. Ich erlebe etwas, zum Beispiel beim Antreten, ich sehe die lange Menschenschlange mit ihren Eßnäpfen in diesem Loch des dreckigen Etwas, was eine menschliche Behausung sein soll, verschwinden, man schlägt sich, wenn einer sich vordrängt. Dann nach langem Warten, sehr langem, geduldigen Warten, man ist ja ohnmächtig, kriecht man auch in das Loch und hält auch seinen Eßnapf hin und hört nur ein barsches brutales ‚Weg!‘ Und auf der andern Seite rutscht man aus der stinkenden Halle heraus und setzt sich in eine Ecke und ißt. So etwas trifft mich kolossal, und mein Hirn arbeitet zum Zerspringen, so bitter wird’s einem um’s Herz und dann würgt es im Halse bis man zu dem Nächsten sagt: ‚Willst du essen? ich mag nicht‘. Und alles johlt und schreit: ‚Gib mir! Hier her!‘“¹⁶⁰

Nicht nur Gramattés allgemeine Empfindsamkeit, sondern auch sein bereits angegriffener Gesundheitszustand haben ihm diese Umstände besonders sinnlos und hart erscheinen lassen.

Eng mit seinem späteren grafischen Schaffen hängt die Arbeit *Aufschrei* zusammen (Abb. 31).¹⁶¹ Diagonal über das ganze Blatt erstreckt sich eine ins Nichts stürzende Figur, die Arme hochgerissen, das verzernte Gesicht angstvoll und entsetzt im Schrei erstarrt – der Mensch verloren im Nichts, ohne Halt, ohne Vergangenheit und ohne Zukunft. Vergleicht man die Gesichtszüge der fallenden Figur in *Aufschrei* mit dem selbstbildnerischen *Novemberporträt* (1918), so wird der autoporträtative Charakter der Kaltnadelradierung evident, der ebenso für *Das Entsetzen* festgestellt werden kann. Die Kraftlinien, die im Hintergrund konzentrisch ein Gestirn umgeben, erinnern an Gestaltungsformen des Futurismus und betonen, zusammen mit den wehende Haare andeutenden Strichen, die Fallgeschwindigkeit. „Ausdruck der Angst vor dem Bestehenden wie vor dem Zukünftigen“, stellt Claus Pese als *Movens* für die Werke Gramattés fest, die auch in einer Arbeit wie dieser Gramattés Empfinden der Zeit re-

¹⁵⁸ Walter Gramatté: *Das Entsetzen* (1917). Kreidelithografie, Unikat; 20,0 x 17,5 cm. Verbleib unbekannt. Wie aus einem Brief Walter Gramattés vom 12. April 1918 an Hermann Kasack hervorgeht, ist *Das Entsetzen* bei der Übertragung vom Lithografenpapier auf den Druckstein beschädigt worden, so dass von dem verunglückten Druckstein wohl nur ein Abzug hergestellt worden ist (s.: Gramatté 1932: 33-34).

¹⁵⁹ Cornelia Stabenow: Das verlorene Gesicht. Zu den ‚Lenz‘-Illustrationen von Walter Gramatté. In: *Pantheon* 45 (1987): 144.

¹⁶⁰ Walter Gramatté [in einem Brief an Hetta Lindhorst am 2. 10.1917], zitiert in: Gramatté 1932: 33-34.

¹⁶¹ Walter Gramatté: *Aufschrei* (1918). Kaltnadelradierung; 34,5 x 25,2 cm.

flektieren.¹⁶² An dieser Stelle ist noch einmal an die Expressionismus-Definition Hermann Bahrs zu erinnern¹⁶³, da es fast evident zu sein scheint, dass Gramatté Bahrs Traktat gekannt haben muss, da doch einige Elemente Bahrscher Rhetorik im Werk des Malers auftauchen, so nicht nur in den bereits erwähnten Bildern, sondern auch in dem Ölgemälde *Die große Angst*, das ebenfalls den Künstler selbst darstellt (Abb. 32).¹⁶⁴ Das unter dem Einfluss der Werke Edvard Munchs, Alfred Kubins und Arnold Schönbergs entstandene Bild lässt aus einem dunklen, undefinierbaren Raum ein Gesicht aufscheinen, das durch die blutroten Augen, Wangen und Lippen dem Bildtitel auf entsetzliche Weise in persona entspricht. Gramatté verarbeite in *Die große Angst*, in dem er sich „mehrfach selbst verschlüsselt“ dargestellt habe, nicht nur das „traumatische Kriegserlebnis und die traurige Heimkehrersituation auf symbolische Weise“, sondern das Bild verkörpere auch „ein mechanistisches Weltbild, dem der Mensch ohnmächtig ausgeliefert“ sei.¹⁶⁵ „Das Leiden an der eigenen Zeit, seelische und körperliche Krankheit als Motor künstlerischer Arbeit, radikale Konzentration auf das Ich [und] Todessehnsucht“ waren Elemente, die Carla Schulz-Hoffmann zufolge Gramatté prägten und ihn zu einer „ebenso kargen wie intensiven Bildersprache“ führten¹⁶⁶ und die Grund genug waren, sich in einem Schrei zu äußern.

Nachdem Ludwig Meidner vor und während des Ersten Weltkrieges seine mahnenden *Apokalyptischen Landschaften* gemalt hat, in denen er kritisch Bezug nahm auf die bedrohliche politische und gesellschaftliche Entwicklung in Deutschland (s. Kapitel B.II.2), hat er 1920 *Der Schrei vor Tage* geschaffen (Abb. 33).¹⁶⁷ Aus einer starken Untersicht heraus ist in einer öden Landschaft der sitzende Meidner zu sehen, der aufgrund der physiognomischen Ähnlichkeit mit seinen Selbstbildnissen identifiziert werden kann. In seiner rechten Hand hält er eine Fackel, mit der er offensichtlich gerade wie zum Schlag ausgeholt hat und die er nun vor seiner linken Körperhälfte trägt. Das Gesicht ist voll des Zorns verzerrt, die Augen sind weit und grimmig aufgerissen – ein Schrei als solcher ist allerdings weniger bei Meidner selbst auszumachen, wohl aber bei den ihn hinterfangenden Wolken: Sie sind zu einer riesigen Maske gestaltet, die den Sitzenden zu bedrohen scheint, die er womöglich mit der Fackel zu verjagen suchte. Grochowiak schreibt über das Bild: „Ein rhythmisch besonders bewegtes Bild von barocker Heftigkeit und ekstatischer Gewalt [...] mit der äußersten Anspannung seines Körpers, der wie von Krämpfen verzerrt und

¹⁶² Claus Pese: Von Ur-Wehweh und Weltschmerz. Walter Gramattés Ölgemälde im Spiegel ihrer Zeit. In: Gramatté 1994: 29.

¹⁶³ „Niemand war eine Zeit von solchem Entsetzen geschüttelt, von solchem Todesgrauen. Niemand war die Welt so grabesstumm. Niemand war der Mensch so klein. Niemand war ihm so bang. Niemand war Freude so fern und Freiheit so tot. Da schreit die Not jetzt auf: der Mensch schreit nach seiner Seele, die ganze Zeit wird ein einziger Notschrei...“ (Bahr 1914: 111).

¹⁶⁴ Walter Gramatté: *Die große Angst* (1918). Öl auf Leinwand; 57 x 42,5 cm. Düsseldorf, Galerie C. G. Boerner.

¹⁶⁵ Stabenow 1987: 148.

¹⁶⁶ Carla Schulz-Hoffmann: Gefängnis und Lebenskosmos – zum Selbstbildnis im Werk von Walter Gramatté. In: Walter Gramatté. Zum 100. Geburtstag – Selbstbildnisse (Ausstellungskatalog). München 1997/98: 22, 21.

¹⁶⁷ Ludwig Meidner: *Der Schrei vor Tage* (1920). Deckfarben auf Karton; 65 x 50 cm. Recklinghausen, Sammlung Kirste. Grochowiak betitelt das Bild auch mit *Der Schrei vor Tagesanbruch* (Thomas Grochowiak: Ludwig Meidner. Recklinghausen 1966: 241). Die biografischen Angaben zu Ludwig Meidner sind der Seite 108 zu entnehmen.

geschüttelt wird. Der viel zu große Kopf – birnenförmig, pathologisch – aufgeladen mit Energien bis zum Platzen, droht den Raum sprengen zu wollen. [...] Man geht nicht fehl, wenn man in solchen Blättern – wie auch schon bei seinen Arbeiten vor dem Krieg – Bewusstseinszustände des Künstlers gespiegelt sieht.“¹⁶⁸ Der Auslöser zu diesem Bild mag im persönlichen Bereich des Künstlers zu finden sein, war Meidner doch zeit seines künstlerischen Lebens ein Nachtarbeiter, der im angstvoll erwarteten Tagesanbruch eine Unterbrechung seiner schöpferischen Arbeit sah. In seinem Prosawerk *Im Nacken das Sternemeer* schrieb er hierzu: „O und ich, zarter Gesichte voll und nie entglitten der Nacht, trag nun die Nacht in den Tag hinein. Boden wanket unter mir, Wind schreiet, und die Dämonen der Häuser nehmen mir den Atem, Ohr und Augenlicht. Ich bin tagblind und taumle in der blendenden Herrlichkeit.“¹⁶⁹

I.3 Rufer, Mahner, Ankläger – der eigene Schrei im Kontext von Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg

Wie einleitend definiert wurde, sollen auch solche, innerhalb eines Bildes dargestellten expressiven Kommunikationsformen untersucht werden, die unter dem Begriff des Schreis subsumiert werden können. Hierzu gehört auch der nicht auf eine bestimmte Person gerichtete Ruf. Gleich mehrere Rufende hat Karl Hofer gemalt. Die erste Version wurde von ihm 1924 geschaffen, die beiden anderen 1935 und nach 1940. Um die Entwicklung dieses Motivs verfolgen zu können, erscheint es sinnvoll, die nachfolgende Untersuchung mit dem bereits vor der Zeit des Nationalsozialismus entstandenen Werk zu beginnen. Karl Hofer wurde 1878 in Karlsruhe geboren.¹⁷⁰ Sein Vater ist gestorben, als er erst wenige Monate alt war und seine Mutter hat die Stadt verlassen, um zumindest sich selbst versorgen zu können. Deshalb ist Hofer bei zwei Großtanten aufgewachsen, die aber aufgrund ihres Alters nach einigen Jahren mit seiner Erziehung überfordert waren und ihn in ein Waisenhaus gegeben haben. „So ging die Zeit dieser Jugendjahre dahin, gleichförmig, eintönig, ohne nennenswerte Ereignisse, keine ungewöhnlich harte, aber eine freudlose und liebebeere Jugend“, resümierte Karl Hofer über seine Kindheit.¹⁷¹ Nach einer eintönigen Lehre in einer Karlsruher Buchhandlung konnte Hofer, ermöglicht durch ein Stipendium des badischen Regenten, ab 1897 die Großherzogliche Badische Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe besuchen. Zunächst war Hofer dort Schüler von Robert Poetzelberger, Leopold Graf von Kalckreuth und Hans Thoma. Nach einem Jahr in Paris folgte er von Kalckreuth von 1902 bis 1903 an die Akademie nach Stuttgart, wo er dessen Meisterschüler war. Durch die für Hofer als schicksalhaft zu bezeichnende Begegnung mit dem Schweizer Hans Reinhart, dessen Vater Theodor Reinhart bis zu seinem Lebensende Karl Hofers Mäzen und väterlicher Freund wurde, konnte Hofer fünf Jahre in Rom leben und mehrere Reisen machen, so beispielsweise zweimal nach Indien. Den Ausbruch des Ersten Weltkrieges erlebte Hofer in Frankreich, wo er aufgrund seiner deutschen Herkunft für drei Jahre interniert wurde. Nur durch

¹⁶⁸ Grochowiak 1966: 125-126.

¹⁶⁹ Ludwig Meidner: *Im Nacken das Sternemeer*. Leipzig 1918 (Nachdruck: Nendeln 1973): 55.

¹⁷⁰ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Karl Hofer: *Erinnerungen eines Malers*. Berlin 1953.

¹⁷¹ Hofer 1953: 27.

Vermittlung Theodor Reinharts konnte er noch vor Kriegsende in die Schweiz ausreisen.

Karl Hofers malerisches Schaffen, das seine typische Charakteristik erst nach dem Ersten Weltkrieg gefunden hat, ist geprägt durch figürliche Darstellungen. Landschaften und Stillleben sind in der Minderzahl. Der Mensch steht im Vordergrund in Hofers Œuvre: Er ist in seiner Darstellung gekennzeichnet durch einen tektonischen, idealisierten Körperbau, dementsprechend ist der emotionale Ausdruck sehr verhalten, teilweise sogar maskenhaft. Die Physiognomien erscheinen oft nachdenklich und nach Innen gekehrt, aber auch zuweilen verzweifelt, resignierend und angstvoll. Dass sich ein expressiver Ausdruck wie der eines Schreis nicht eindeutig im Werk Hofers finden lässt, liegt auf der Hand. Verfolgt man aber die Entwicklung der drei erhaltenen Versionen von Hofers *Der Rufer* (1924, 1938 und 1940), die sich über eine Zeitspanne von sechzehn Jahren erstrecken und neben *Die schwarzen Zimmer* (1930) zu Hofers bekanntesten Bildern gehören, so ist hier eine fortschreitende Steigerung des Ausdrucks nachzuvollziehen, die eng mit der biografischen sowie der historischen Entwicklung zusammenhängt.¹⁷²

Bevor die Werkgruppe der Rufer näher untersucht wird, sollte noch das biografische Faktum der – wie auch immer gearteten – Hellseherei Hofers erwähnt werden, denn bereits als Kind war er in der Lage, Brände vorherzusagen: „Als kleiner Junge hatte ich die seltsame Gabe, ausbrechendes Feuer durch eine merkwürdige bildliche Vorstellung vorzuwissen. [...] Sah ich im Geiste dieses Bild, was zumeist des Nachts, aber auch bei Tage, geschehen konnte, so brach irgendwo in der Stadt ein Brand aus.“¹⁷³ Auch wenn sich diese vorhersehende Gabe in der Jugend eingestellt hat, so mag sie doch zur Inspiration der prophetischen Rufer beigetragen haben.

Im Jahr der ersten monografischen Publikation über sein Schaffen hat Karl Hofer die frühe Version von *Der Rufer* gemalt (Abb. 34).¹⁷⁴ Vor nächtlichem Himmel steht ein rufender Mann mit freiem Oberkörper, der zur Unterstützung des Schalls seine rechte Hand trichterförmig an den Mund hält. Um die Hüfte ist ein Lendentuch gewickelt, dessen Ende lose nach vorne fällt. Mit der linken Hand stützt sich der Rufer auf einen Ast, rechts und links von ihm sind abgebrochene beziehungsweise kahle Bäume zu sehen, die auf eine ehemals waldähnliche Umgebung schließen lassen, die sich auf einer Anhöhe zu befinden scheint, da im Mittelgrund ein tiefer gelegenes Tal erkennbar wird, bevor im Hintergrund erneut Berge und Hügel aufsteigen. Während im oberen Teil des Bildfeldes die schmale Sichel eines abnehmenden Mondes die Wolken des Nachthimmels nur schwach beleuchtet, scheint unmittelbar vor dem Rufer noch eine weitere Lichtquelle zu sein, da das Inkarnat von rechtem Arm und Oberkörper hell aufleuchtet, beziehungsweise Gesicht- und Brustpartie durch den

¹⁷² Renate Hartleb weist darauf hin, dass Karl Hofer bereits 1905 einen *Rufer* gemalt habe, der durch Ferdinand Hodlers *Wilhelm Tell* angeregt worden sei. Diese Darstellung sei aber „mehr getrieben durch seine damalige Bewunderung für den Schweizer Künstler als von dem Wunsch, einer bestimmten Aussage die adäquate Form zu geben“ (Renate Hartleb: Karl Hofer. Leipzig 1987: 41). Bezieht man dieses frühe Rufer-Bild mit in den zeitlichen Rahmen der Darstellungen dieses Themas mit ein – auch wenn in der Literatur keine weiteren Angaben zu diesem Bild vorhanden sind – so hat sich Hofer immerhin über dreieinhalb Jahrzehnte mit diesem Sujet beschäftigt.

¹⁷³ Hofer 1953: 13.

¹⁷⁴ Karl Hofer: *Der Rufer* (um 1924). Öl auf Leinwand; 109 x 88 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister.

erhobenen Arm verschattet sind. Richtet man die Aufmerksamkeit noch einmal auf die Physio-gnomie des Rufenden, so ist sein Antlitz nur von geringer Expressivität geprägt: Die hochgezogenen Augenbrauen und die in Falten gelegte Stirn scheinen eher durch die Muskelkontraktionen bewirkt worden zu sein, die durch das Rufen ausgelöst wurden, als durch ein seelisches Empfinden. Eine unmittelbare Notlage ist nicht erkennbar. Der Ruf scheint zunächst tatsächlich eher das Mittel einer intendierten Kommunikationsaufnahme zu sein, denn ein Schrei. Und doch sprechen in dem Bild einige Faktoren für eine verzweifelte, zum ‚Himmel schreiende‘ Lage, wenn nicht des Rufers direkt, so im übertragenen Sinn für die vom Künstler empfundene Situation der Welt: die nächtliche Zeit, der abnehmende Mond, der eine noch dunklere Zukunft ankündigt, der nahezu unbedeckte und somit eine schützende Hülle entbehrende Körper des Mannes, die zerstörte Natur als nächste Umgebung des Rufers und der nicht einsehbare Untergrund, der ob seiner Unsichtbarkeit auf einen unsicheren Halt des Rufers deutet.

Um auf eine autobiografische Aussage Hofers in *Der Rufer* schließen zu können, fehlen in seinen *Erinnerungen* eindeutige Hinweise, was aber daran liegen mag, dass Hofer alles Private, seine innere Befindlichkeit betreffende ab der Kindheit weggelassen hat. Renate Hartleb ist dennoch der Meinung, dass es sich bei den Rufenden um indirekte Selbstporträts handele: „Gleichzeitig mit den Maskenbildern entstanden – ebenfalls aus dem Empfinden der Brüchigkeit der gesellschaftlichen Situation heraus – mahnende Darstellungen von Rufern, Bläsern, Trommlern – mehr oder weniger versteckte Selbstbildnisse.“¹⁷⁵ Hofer hat immer die kulturelle Verrohung bis hin zur „Maschinenzivilisation“¹⁷⁶ befürchtet und, aus der Retrospektive heraus frühzeitig das Erstarken rechtsradikaler Kräfte vorausgeahnt, aber dies habe „sich auf Intuition, nicht auf politische[...] Einsicht“ gegründet.¹⁷⁷

Im Zusammenhang mit der Frage, warum Hofers *Rufer* ruft und nicht schreit, ist in der Version von 1924 neben dem Aspekt der bereits erwähnten kommunikativen Funktion und der noch nicht entsprechenden ausgeprägten Befindlichkeit des Künstlers, wie sie in den späteren Versionen gegeben sein wird, auch aus Hofers Kunstverständnis heraus eine expressivere Darstellung des Rufenden, zumindest zu der Entstehungszeit, schlechterdings möglich gewesen, da er eine, den Expressionismus und Futurismus ignorierende Einstellung zur Schönheit und Hässlichkeit in der bildenden Kunst vertreten hat, die möglicherweise eine, durch einen Schrei noch weiter verzerrte, Physiognomie nicht zugelassen hätte: „Die Darstellung des natürlich Schönen aber ist auch das natürlich Primäre... Die Darstellung des aus Überdruß und Rebellion gesuchten Hässlichen ist sekundärer Natur, hat aber den Vorzug, durch Schönheit des Objektes keine künstlerische Qualität vortäuschen zu wollen.“¹⁷⁸ Und auch ein weiteres Zitat belegt, dass es Hofer auch nicht um die große expressive Geste ging: „für mich war jedes große Kunstwerk Expression, nur eben ohne die aufdringliche Doktrin, der, um ihr Genüge zu tun, Wichtigeres geopfert werden musste, wie das bei allen doktrinären Ismen der Fall ist.“¹⁷⁹ Trotzdem ist darauf hinzuweisen, dass es Hofer nicht um die Darstellung von oberflächlicher

¹⁷⁵ Hartleb 1987: 41.

¹⁷⁶ Hofer 1953: 221.

¹⁷⁷ Hartleb 1987: 53.

¹⁷⁸ Karl Hofer: Aus Leben und Kunst. Berlin 1952: 14-16.

¹⁷⁹ Hofer 1953: 211.

Schönheit zu tun war, auch wenn die Formen zuweilen idealisiert zur Darstellung gebracht wurden, denn „abgeklärte Harmonie sollte sich in seinem Werk nicht herstellen. Frösteln und Schaudern, Verlassenheit und Schrecken teilen sich dem Betrachter mit“, meint Andreas Hüneke.¹⁸⁰

Nachdem der Bekanntheitsgrad Karl Hofers in den zwanziger Jahren durch zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland kontinuierlich zugenommen hat, er durch Professorentitel und die Mitgliedschaft in der Preußischen Akademie der Künste, ab 1929 auch als Mitglied des Senats der Akademie, öffentliche Anerkennung fand, haben die bereits ab 1930 stattfindenden Degradierungen und Diffamierungen durch die Nationalsozialisten Hofer schwer getroffen. 1943 resümierte er:

„So glücklich mein Leben bis zum Jahre des Unheils verlief, war es doch stets wie von einer geheimen Trauer überschattet, die ich heute als Vorahnung meines wahrscheinlich erbärmlichen Endes ansehe und die wohl in meinem Werk, in manchen meiner Gestaltungen, zum Ausdruck kommt.“¹⁸¹

Die Umstände der „Kloake des Dritten Reiches“¹⁸² mögen Hofer dazu animiert haben, 1938 eine weitere, leicht expressivere Version des *Rufers* zu schaffen, mit der nunmehr keine Mahnung mehr gemeint sein kann, sondern ein Schrei der Verzweiflung in dunkler Nacht (Abb. 35).¹⁸³ In einem nur unwesentlich veränderten Format zeigt Hofer erneut einen Rufenden, dessen Physiognomie etwas mehr Ausdruck erhalten hat. Die auffälligsten Veränderungen sind das Fehlen des Mondes und die Vermehrung der pflanzlichen Überreste, die in dieser Version dem Rufer den Weg nach vorne zu versperren scheinen. Insgesamt fällt der Pinselduktus etwas gröber aus, was dem Ganzen etwas Raues verleiht. Janni Müller-Hauck urteilt über den zweiten *Rufer*: „1938 malt Hofer erneut den ‚Rufer‘, der jetzt in die Nacht schreit. Durch Reduzierung der formalen Mittel intensiviert der Künstler den Ausdruck. [...] Das Bild wirkt härter, konzentrierter, der Ruf scheint eindringlicher in die Dunkelheit zu schallen.“¹⁸⁴ Und Jürgen Schilling stellt fest, dass Hofers Bilder „eine engagierte Auseinandersetzung mit dem System suchen. Zwar geschieht dies häufig in verschlüsselter Form, doch sind die Allegorien und symbolischen Andeutungen [...] eindeutig. [...] ‚Rufer‘, ‚Redner‘, die ihre Warnung, Klage und Anklage aus sich heraus-schreien“.¹⁸⁵

Während des Krieges hat Karl Hofer schließlich noch eine dritte Version des *Rufers* geschaffen (Abb. 36).¹⁸⁶ Die vermutlich aufgrund der Materialknappheit während des Krieges wesentlich kleiner ausgefallene Version – zudem nicht auf Leinwand, sondern auf Pappe gemalt – zeigt in der Qualität einer Ölskizze in gleicher Position noch einmal den Rufer, wie er schon aus den anderen beiden Bildern bekannt geworden ist: „In dunkler Nacht, die gelbe Sichel des Mondes

¹⁸⁰ Andreas Hüneke: Karl Hofer – Die extreme Mitte. In: Karl Hofer. Malerei hat eine Zukunft. Briefe, Aufsätze, Reden [1896-1955] (Hg. Andreas Hüneke). Leipzig, Weimar 1991: 5.

¹⁸¹ Hofer 1953: 87 [1943].

¹⁸² Hofer 1953: 225.

¹⁸³ Karl Hofer: *Der Rufer* (1935). Öl auf Leinwand; 111 x 84 cm. Wuppertal, Von der Heydt Museum.

¹⁸⁴ Janni Müller-Hauck: Karl Hofer – Versuch einer Interpretation. In: Karl Hofer 1878-1955 (Ausstellungskatalog). Berlin-West, Karlsruhe 1978: 27.

¹⁸⁵ Jürgen Schilling: Karl Hofer. Unna 1991: 26.

¹⁸⁶ Karl Hofer: *Der Rufer* (nach 1940). Öl auf Pappe; 40 x 32 cm. Privatbesitz.

steht am Himmel, schallt die Botschaft des gealterten, verzweifelten Mannes [...] Das warnende Rufen ist in diesem Bild zu einem Hilfeschrei gesteigert.“¹⁸⁷ Nun ist grundsätzlich die Frage zu stellen, warum sich Hofer, abgesehen von den wenigen Veränderungen, wiederholt hat, warum es ihm ein Bedürfnis war, seine Sorgen, Ängste und Mahnungen, die in den zwanziger Jahren nur ein Ahnen waren, jetzt aber konkret geworden sind, mit einer zweiten Version des *Rufers* mitten in der dunklen Zeit, und noch ein drittes Mal während des Krieges, darzustellen. Hierzu erklärt Hofer:

„Man hat mir den Vorwurf daraus gemacht, dass ich von den ungefähr hundertfünfzig zerstörten Bildern einiges neu schuf. Ich vermochte aber nur das neu zu gestalten, und habe nur das neu gestaltet, was mir ungenügend erschien, mithin war dies eine Art Weiterarbeit, die auch im Stillen erfolgt wäre, wenn diese Arbeiten noch existiert hätten. Ein Vorgang, wie er im Atelier jedes gewissenhaften Künstlers stattfindet.“¹⁸⁸

Da nun aber keines der drei Bilder zerstört wurde, greift diese Antwort nur bedingt. So muss die über Jahre hinweg stattgefundene Beschäftigung mit dem Thema des mahnenden Rufes beziehungsweise Schreis Hofer fasziniert haben. Das Motiv des Schreis hat ihm offensichtlich die Möglichkeit geboten, im Rahmen seines künstlerischen Ausdrucksvermögens, das wenig Expressivität zuließ, seine Bedenken, Ängste, Klagen und seine Verzweiflung auszudrücken.

Auch Felix Nussbaum hat während der Zeit des Nationalsozialismus eine Gruppe von drei Selbstbildnissen geschaffen, die vor dem Hintergrund seiner Biografie als schreiend eingestuft werden müssen. Wie kaum ein anderer Künstler des 20. Jahrhunderts hat Felix Nussbaum unter dem Naziterror gelitten, wodurch über die Jahre der Ächtung und Verfolgung hinweg ein Werk entstanden ist, das mit den Arbeiten, die kurz vor Nussbaums Deportation und Ermordung entstanden sind, seinen expressiven Höhepunkt findet.

Felix Nussbaum wurde 1904 als zweiter Sohn des wohlhabenden, assimilierten jüdischen Kaufmanns Phillip Nussbaum und dessen Ehefrau Rahel in Osna-brück geboren.¹⁸⁹ Nach einem kurzen Besuch der Hamburger Kunstgewerbeschule siedelte Nussbaum 1923 nach Berlin über, wo er zunächst in einer privaten Kunstschule von Willy Jaeckel unterrichtet wurde. Vom Wintersemester 1924/25 an war er schließlich bis zu seinem Abschluss 1929 an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin eingeschrieben. Nach Jahren erfolgreicher Ausstellungstätigkeit wurde Felix Nussbaum vom Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung ab dem 1. Oktober 1932 ein einjähriger Studienaufenthalt an der Deutschen Akademie Rom in der Villa Massimo gewährt, woran sich bis 1934 ein Aufenthalt in Italien anschloss. Durch die zwischenzeitliche Machtergreifung der Nationalsozialisten erschien es Nussbaum nicht mehr ratsam, nach Deutschland zurückzukehren, so dass er zusammen mit seiner Lebensgefährtin Felka Platek, zunächst mit einem Touristenvisum, nach Belgien ging. Aber auch dort spitzte sich in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre die politische Lage weiter zu: Nach dem Einmarsch der deutschen Truppen in Belgien am 10. Mai 1940 wurde Nussbaum verhaftet und in das südfranzösische Internierungslager Saint-Cyprien überführt. Im

¹⁸⁷ Müller-Hauck 1978: 27.

¹⁸⁸ Hofer 1952: 18.

¹⁸⁹ Die biografischen Angaben sind zusammengestellt worden aus: Peter Junk / Wendelin Zimmer: Felix Nussbaum. Leben und Werk. Köln, Bramsche 1982.

September desselben Jahres gelang ihm die Flucht, so dass er sich zusammen mit seiner Frau bei Freunden in Belgien vor den Nationalsozialisten verstecken konnte. Nur wenige Wochen vor der Befreiung Brüssels durch die alliierten Truppen wurde Felix Nussbaum zusammen mit anderen Versteckten verhaftet und nach Auschwitz deportiert. Dort wurde er Anfang August 1944 ermordet.¹⁹⁰

Bereits nach diesem kursorischen Abriss seines Lebens wird deutlich, dass Felix Nussbaum die Hälfte seines künstlerischen Lebens unter Diffamierung, Verfolgung, Verhaftung und den daraus resultierenden Lebensumständen gelitten hat. Das Vermögen der Familie war nach 1933 schnell durch Zölle, Sondersteuern und Schutzgelder aufgebraucht. Da Nussbaum, wie alle Ausländer, in Belgien keine Arbeitserlaubnis bekam und an den Verkauf seiner Bilder nicht zu denken war, musste er sich aus dem Untergrund heraus mit Keramik- und Illustrationsarbeiten subsistentiell absichern. Das in seiner Gänze betrachtet qualitativ recht heterogene Werk weist aber besonders in dieser letzten Phase einige Bilder von hoher Eindringlichkeit auf, von denen das *Selbstbildnis mit Judenpaß* (um 1943) zu Nussbaums bekanntestem Bild geworden ist. Sind die Arbeiten der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre von einer ruhigen, zuweilen fröhlichen Ausgeglichenheit geprägt, die sich auch in Farbe und Komposition niederschlägt und stilistisch von den Werken der Neuen Sachlichkeit, der *Pittura metafisica* als auch von den Bildern Karl Hofers und Henri Rousseaus beeinflusst – was teilweise zu eklektizistischen Ergebnissen führte – so werden nach 1934 die Farben dunkler und verhaltener, die Gesichter der Menschen ernster und nachdenklicher, manchmal verschattet oder maskiert.

In der Folge dieser Entwicklung ist die Gouache *Selbstbildnis als Grimasse* nicht das erste Bild, das Nussbaum in einer merkwürdigen, melancholisch-verzweifelten Stimmung zeigt (Abb. 37).¹⁹¹ Mit einer großen Papiertüte auf dem Kopf, die Haare wild unter dieser hervorsträubend, stellt sich der Künstler mit einem verzerrten Gesicht dar, das an den Ausdruck eines Betrunkenen denken lässt: Sein linkes Auge ist zusammengekniffen, der Mund zum lallenden Schrei verzerrt geöffnet. In den Hintergrund führen eine Mauer und eine, in eine seichte Kurve fluchtende Straße, die mit ihrer mediterranen Begrünung an eine südliche Landschaft denken lässt. Im Kontrast zu der sonnigen Umgebung und dem azurblauen Himmel, zeigt sich der Künstler in erdigen Farbtönen und einem leicht verschatteten Gesicht. Dass es sich hier nicht um ein belangloses Selbstporträt handelt, das einer physiognomischen Studie diene, wird nicht nur durch das indifferent wiedergegebene, ja fast maskenhaft dargestellte Gesicht deutlich, sondern auch durch den biografisch zu deutenden Hintergrund: Ständig wechselnde Wohnorte sprechen für das ruhelose Leben eines unsicher in die Zukunft Blickenden. „Es ist, als wolle Nussbaum dem Betrachter etwas zurufen, das Lachen und Grölen wird zum angstvollen Schrei, die Tüte in ihrer papiernen Dürftigkeit offenbart das vollkommen Ungesicherte einer zur Verstellung gezwungenen Existenz.“¹⁹²

Deutlicher geht das Eindringliche seiner Befindlichkeit aus dem zuvor entstandenen *Selbstbildnis* einer gleich betitelten Kohlezeichnung hervor, das fast

¹⁹⁰ „Das Datum seines Todes wird nach dokumentarischen Nachforschungen der belgischen Behörden auf den 9. August 1944 festgelegt“ (Junk / Zimmer 1982: 18).

¹⁹¹ Felix Nussbaum: *Selbstbildnis als Grimasse* (1936). Gouache; 62 x 48 cm. Hamont, H. Th. G. A. van der Meeren.

¹⁹² Adolphi 1993: 133.

identisch in die Gouache von Nussbaum übernommen wurde (Abb. 38).¹⁹³ Felix Nussbaum stellt sich in diesem Brustbild ohne den bereits beschriebenen Hintergrund dar, nur dass hier durch den Unterschied in der Technik, die Physiognomie expressiver zum Ausdruck kommt. Besonders durch die Asymmetrie des Gesichtes – die durch den aus dem Pullover herausstehenden Hemdkragen noch zusätzlich betont wird –, die stärker verschattete linke Gesichtshälfte und den im Schrei verzerrten Mund, erhält das Selbstporträt seinen expressiven Ausdruck. „Nussbaum durchbricht mit seinem Grimassieren das Konzept lebenswürdiger Freundlichkeit. [...] Zentrum der Grimasse ist der verzerrte Mund: der Versuch zu schreien, Laute zu artikulieren, sich nach Außen deutlich zu machen.“¹⁹⁴ Kunstgeschichtlich steht Nussbaum mit diesen Selbstbildnissen in der langen Tradition der künstlerischen Selbstdarstellungen mit verzerrten Gesichtsausdrücken, die unter anderem von Berninis *Anima dannata* (1619), Franz Xaver Messerschmidts Charakterköpfen (z.B. *Der Gähner*, 1777/83) oder auch Egon Schieles entsprechenden Selbstporträts konstituiert und fortgesetzt wurde.

Die Gouache *Selbstbildnis mit Maske und Schalltrichter* bringt die Bildaussage der beiden gerade untersuchten Selbstporträts noch pointierter zur Darstellung (Abb. 39).¹⁹⁵ Vor einem Fenster mit Ausblick auf das Meer, ist der Künstler zu sehen: Er trägt eine blaue Papierkappe auf dem Kopf, in die ein kleiner Zweig mit grünen Blättern gesteckt ist. Die Augen sind von einer Maske umgeben, sie schauen angstvoll nach rechts aus dem Bild. Vor den Mund hält sich Nussbaum einen gelben Papiertrichter. Die Bekleidung sowie der grüne Handschuh lassen auf eine Kostümierung schließen. Die rhetorische Frage von Peter Junk und Wendelin Zimmer, ob der papierne Schalltrichter ein „verstärkter Anruf aus der Vereinzelung, [ein] verzweifelter Schrei um Hilfe“ sei¹⁹⁶, kann nur mit „ja“ beantwortet werden, und auch im Katalog zur Nussbaum-Ausstellung 1990 heißt es: „Die Augen, das wichtigste Werkzeug des Malers, sind hinter einer Maske versteckt, die wütend aufbegehrende Grimasse ist zu einer Pose reduziert, das wilde Schreien ist durch eine im Deutschen sogenannte ‚Flüstertüte‘ kanalisiert.“¹⁹⁷ Mehrere Gründe sprechen für eine derartige Interpretation des Bildes. Zum einen durch die Figur selber: Kostümierung und Maskierung deuten auf ein Tarnen beziehungsweise Verstecken hin, zunächst vor den belgischen Behörden, später vor den Nationalsozialisten. Nussbaums Blick geht ängstlich zur Seite: Er blickt sich einerseits aus Angst vor einer möglichen Entdeckung sorgenvoll um, andererseits scheint er aber auch die Hoffnung zu haben, dass ihn jemand hören könnte, der in der Lage ist, ihm zu helfen. Darüber hinaus schreit der Ausblick aus dem Fenster auf das Meer mit dem davonfahrenden Schiff nach einer Veränderung der Situation, nach Flucht, nach Freiheit, nach der Sehnsucht nach einem ruhigen Leben. Der grüne Zweig am Hut betont hinsichtlich dieser Sehnsucht den Aspekt der Hoffnung deutlich. Paradoxerweise geht der Blick allerdings von draußen nach draußen, denn die das Fenster umgebende Mauer ist eine unverputzte Außenmauer; ein zusätzliches Zeichen

¹⁹³ Felix Nussbaum: *Selbstbildnis als Grimasse* (1936). Kohle auf braunem Papier; 63 x 49 cm. Osnabrück, Felix-Nussbaum-Museum.

¹⁹⁴ Felix Nussbaum. *Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstandskunst. Die 100 wichtigsten Werke* (Ausstellungskatalog). Osnabrück 1990: 196.

¹⁹⁵ Felix Nussbaum: *Selbstbildnis mit Maske und Schalltrichter* (um 1936). Gouache; 62 x 48 cm. Privatbesitz.

¹⁹⁶ Junk / Zimmer 1982: 174.

¹⁹⁷ Kat. Osnabrück 1990: 198.

für Nussbaums isolierte Lage in Belgien. Er ist nicht Mitglied der Gesellschaft, ist nicht drinnen, nicht integriert. Schließlich wird das Bild von dem hellgelben Schalltrichter dominiert, der als Verlängerung des menschlichen Stimmapparates fungiert und dem Bild eine konnotativ-synästhetische Qualität verleiht. Auch hier steht das wiederholt verwendete Material des Papiers für das Provisorische, Fragile von Nussbaums Situation, die jederzeit aufgedeckt und sich radikal zu seinem Unglück verändern kann. Der Schrei kann hier in die kategoriale Sonderform des stummen beziehungsweise lautlosen Schreies eingestuft werden, ein Schrei, der bildlich eine technische Verstärkung braucht, um gehört zu werden.

Der formale Rahmen der schreienden Selbstbildnisse wird vermeintlich durch das Bild *Mummenschanz* von Felix Nussbaum gesprengt, weil es im Gegensatz zu den anderen Bildern kein Einzelporträt darstellt, sondern eine ganze Ansammlung von Selbstporträts (Abb. 40).¹⁹⁸ Es ist hier aber nicht als Gruppenbild im herkömmlichen Sinn einzustufen, sondern als multipersonales Selbstbildnis. Formal betrachtet steht es damit in der Tradition der so genannten Tripelporträts Anthonis van Dycks (*Karl I. in drei Ansichten*, 1635) und Philippe de Champaignes (*Tripelporträt des Kardinal Richelieu*), in denen die Künstler den jeweils Porträtierten in drei verschiedenen Ansichten als Vorlage für die spätere Herstellung einer Bildnisbüste gemalt haben. *Mummenschanz* stellt eine Kumulation von Zitaten aus Nussbaums bisherigen Arbeiten dar, wobei es eine gesteigerte Expressivität aufweist und vermutlich von James Ensors *Masken und Tod* (1897) beeinflusst worden ist. Vor einer urbanen Kulisse steht eine Gruppe von sechs Menschen, sie alle stellen Selbstporträts Nussbaums dar. Ob, wie in der Mitte des Bildes als Frau verkleidet, links als Zitat aus *Selbstbildnis als Grimasse* oder rechts aus *Selbstbildnis mit Maske und Schalltrichter* – Nussbaum scheint bereits sein Leben zu resümieren: „Umringt von fünf verkleideten Figuren – lautstarke, aufgesetzte Fröhlichkeit zur Grimasse entstellt im Vordergrund, im Hintergrund düsterer Ernst und totale Vermummung – setzt die Mittelpunktsperson den eigentlichen menschlichen Akzent: Nachdenklichkeit über ein Leben, das zum Mummenschanz geworden ist. [...] Eine Anballung von Selbstporträts also, wobei die zentrale Aufmerksamkeit der Geste der Mittelpunktfigur gilt. Eine Geste zwischen Nachdenklichkeit und Erschrecken“.¹⁹⁹ Das aufgerissene Auge Nussbaums im Zentrum des Bildes weist noch einmal besonders darauf hin. Gesteigert wird der Ausdruck zum einen durch die grölende Figur am linken Bildrand, aber auch besonders durch die verdeckte Gestalt mit dem Zylinder, von der man lediglich die aufgerissenen Augen sieht, die aber mit Sicherheit als eine schreiende Figur gemeint ist, was nicht zuletzt durch die davor stehende Figur mit dem Schalltrichter indirekt bestätigt wird. Besonders aus *Mummenschanz* geht eine bisher eher vernachlässigte Verbindung von Nussbaums Kunst mit dem jüdischen Glauben hervor: „Vor allem erinnert die Maskerade an das Brauchtum des jüdischen Purim-Festes. [...] an dem Fest [...] ist auch die sonst streng verbotene Verkleidung in Frauenkleidern erlaubt. Die auffällige Wiederverwendung früherer Selbstbildnisse verweist darauf, daß Nussbaum seine persönliche Situation mit der für die Juden in Deutschland [...] nach der Pogromnacht entstandenen Situation verbindet. [...] Mit den ‚typisch jüdischen‘ Attributen aus der Nazipropaganda: Schmuck,

¹⁹⁸ Felix Nussbaum: *Mummenschanz* (um 1938/39). Tempera und Öl auf Leinwand; 72,4 x 97,8 cm. Chicago, Illinois, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago.

¹⁹⁹ Junk / Zimmer 1982: 129.

Schminke, Zylinder und Hochhäusern [...] stehen sie da, hinausgetrieben aus ihren Häusern, ausgesperrt und ohne jede Kommunikation [...] in einer gespenstisch erleuchteten Umgebung, in der jedes Leben erstorben ist: ohnmächtig, schreiend, sprachlos, zum Schweigen gebracht“.²⁰⁰ Eine Ahnung der bevorstehenden Vernichtung von Millionen von Menschenleben und die Zerstörung weiter Teile Europas, ist in dem kahlen oder toten, von einer kalten Sonne beschienenen Baum zu sehen, der vor einem öden verwüsteten Hintergrund steht sowie auch im umstürzenden Berliner Funkturm, der das kommende Unheil drohend ankündigt.

Jakob Steinhardt musste das Schicksal der Juden in Europa während des Dritten Reiches aus der Ferne verfolgen. Steinhardt gehörte zur Generation der Berliner Expressionisten, stand aber künstlerisch abseits der Gruppierungen von *Brücke* und *Blauem Reiter*. Sein Werk hat eine tiefe Prägung durch die Auseinandersetzung mit dem Judentum erfahren. Jakob Steinhardt wurde 1887 in Zerkow (Posen) als Kind assimilierter Juden geboren, die ein Kurzwarengeschäft betrieben.²⁰¹ Seine künstlerische Begabung brach früh durch, wobei er keine Gelegenheit ausließ, sie umzusetzen. Ab 1906 ermöglichte das Stipendium einiger wohlhabender jüdischer Bürger Zerkows Steinhardt den Besuch der Kunstgewerbeschule in Berlin, die er aber bald verlassen hat, um ins Atelier von Lovis Corinth zu gehen. Später unterrichtete Hermann Struck ihn in druckgrafischen Techniken. 1909 ist er für ein Jahr nach Paris gegangen, wo er unter anderem Schüler von Henri Matisse war. Da der Einfluss seines Lehrers aber derart stark wurde, beendete Steinhardt kurzerhand den Unterricht. Das anschließend in Berlin wieder aufgenommene Studium wurde durch den Ersten Weltkrieg unterbrochen, in dessen Verlauf Steinhardt nach Litauen gelangte. Die Begegnung mit den strenggläubigen Juden des ostpreußischen Hinterlandes wurde für Jakob Steinhardt zum „tiefgreifendste[n] Erlebnis seines Lebens“.²⁰²

1933 emigrierte Jakob Steinhardt nach Palästina, nachdem er von den Nationalsozialisten kurzzeitig festgenommen wurde und nur aufgrund eines glücklichen Zufalles entkommen konnte. Die im deutschen Reich verbliebenen Familienmitglieder wurden in Konzentrationslagern von Deutschen ermordet. Durch die enge Verbindung mit dem biografischen Hintergrund ist eine Grafik Steinhardts aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg von Relevanz. Schwer unter den aus der Ferne verfolgten Kriegshandlungen in Europa und unter seiner Hilflosigkeit leidend, schuf Jakob Steinhardt den Holzschnitt *Schrei* (Abb. 41).²⁰³ Ein im Profil gezeigter Kopf eines Mannes reckt sich schreiend zum Himmel, die linke Hand ist über die Augen gelegt. Über ihm sind die Konturen einer Wolke erkennbar. Ob Steinhardt den gleichnamigen Holzschnitt von Otto Dix aus dem Jahr 1919 kannte (s. Abb. 62), muss dahin gestellt bleiben, aber unter formalen Aspekten sind die Arbeiten durchaus vergleichbar, wenn auch Steinhardts Grafik wesentlich differenzierter in der Darstellung ist.

²⁰⁰ Kat. Osnabrück 1990: 279-280.

²⁰¹ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Jakob Steinhardt. Das graphische Werk (Ausstellungskatalog). Berlin-West 1987.

²⁰² Stefan Behrens: Bildbiographie. In: Kat. [West-]Berlin 1987: 10.

²⁰³ Jakob Steinhardt: *Schrei* (1947). Holzschnitt; 30 x 21 cm.

Steinhardt hat lange Zeit unter den Eindrücken des Ersten Weltkrieges gelitten und musste gegen die von ihnen verursachten Depressionen ankämpfen.²⁰⁴ Das Ausmaß der Katastrophe von Zweitem Weltkrieg und der Genozid wurde Steinhardt Ziva Amishai-Maisels zufolge erst Ende 1946 völlig bewusst, was ihn konkret zu dem Holzschnitt *Schrei* veranlasst habe.²⁰⁵ Ebenso weist Amishai-Maisels darauf hin, dass sich Steinhardt mit dem alttestamentarischen Propheten Jona identifiziert habe, der sich weigerte in der Stadt Ninive zu predigen, wodurch dem Holzschnitt eine ambivalente Bedeutung zukommt: Der Prophet schreit „in offener Auflehnung gegen Gottes Ungerechtigkeit“; durch das Verdecken der Augen aber „zerbricht seine ‚Sicht‘ – seine Verbindung zu Gott.“²⁰⁶ An der entsprechenden Bibelstelle heißt es: „Ich rief zu dem Herrn in meiner Angst, / und er antwortete mir. Ich schrie aus dem Rachen des Todes, / und du hörtest meine Stimme.“²⁰⁷ Auch Heinrich A. Mertens konstatiert im Zusammenhang mit diesem Holzschnitt: „das prophetische Wort dieser Berufenen ist oft ein Schrei [...] unheilverkündender Schrei der menschlichen Stimme“²⁰⁸, und Michael Brocke stellt fest: „Steinhardts Propheten sind und bleiben stets Männer des Zorns, der Anklage und des Aufrufs zur rettenden Umkehr“.²⁰⁹ Dennoch gibt es in der Literatur keinen Hinweis darauf, dass Steinhardt hier den Kopf Jonas dargestellt hat, auch wenn dies in Anbetracht seines umfangreichen Schaffens zu Teilen des Alten Testaments nahe liegen würde. Gerade unter dem Aspekt der physiognomischen Ähnlichkeit zwischen Steinhardt und dem im Profil gezeigten Schreienden, ist davon auszugehen, dass der Künstler sich hier in Vergegenwärtigung des ungeheuren Ausmaßes von Tod und Gewalt des Zweiten Weltkrieges, die für ihn persönlich den Verlust seiner Familie in Deutschland bedeutete, selbst dargestellt hat. Zudem ist im ikonografischen Kontext dieser Studie das Verdecken der Augen ein interessanter Aspekt: Anklagender Schrei einerseits, verzweifelndes, nicht wahrhaben wollendes Ausblenden der Wirklichkeit andererseits; expressive, nach außen gerichtete Aktion auf der einen, Konzentration auf das Innere auf der anderen Seite.

I.4 Der Schrei im Selbstbildnis als Gesellschaftskritik

Wohl kein autoporträtatives Schaffen ist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts derart mit einer expressiven Gesellschaftskritik, mit einer Anklage verbunden, wie das von Gottfried Helnwein. Der Künstler macht sich um einer schonungslosen Aussage willen zum schreienden, zum stellvertretend leidenden Objekt seiner Bilder:

„Ich will mit meinen Bildern und Aktionen die Menschen aus ihrer Eingefrorenheit lösen, wenn auch nur eine Sekunde lang, will sie verunsichern und zu spontanen Reaktionen hinreißen. Verunsichern, aber nicht destruktiv. Die logische Denkfähigkeit soll zugunsten totaler Selbstöffnung kurz trocken gelegt werden“,

²⁰⁴ Rudolf Pfefferkorn: Jakob Steinhardt. Berlin 1967: XVI.

²⁰⁵ Ziva Amishai-Maisels: Steinhardts Ruf nach Frieden. In: Jakob Steinhardt. Der Prophet (Ausstellungskatalog). Berlin 1995: 116. Ursprünglich wurde der Artikel schon 1976 publiziert unter dem Titel: Steinhardt's Call for Peace. In: *Journal of Jewish Art* (1976/77): 90-102.

²⁰⁶ Amishai-Maisels 1976: 115, 116.

²⁰⁷ Jona 2, 2-3.

²⁰⁸ Heinrich A. Mertens: Jakob Steinhardt. Propheten. Essen 1963: 19.

²⁰⁹ Michael Brocke: Bildwelten von Entzweiung und Versöhnung. In: Jakob Steinhardt (1887-1968). Druckgraphik (Ausstellungskatalog). Duisburg 2002: 10.

stellte der österreichische Maler, Grafiker und Aktionskünstler Gottfried Helnwein zur Intention seines Werkes fest.²¹⁰ Helnwein wurde 1948 in Wien geboren.²¹¹ Dort machte er zunächst eine Ausbildung von 1965 bis 1969 an der Höheren Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt, anschließend studierte er von 1969 bis 1973 an der Akademie der Bildenden Künste. In der Meisterklasse von Rudolf Hausner hat Helnwein seinen Abschluss gemacht.

Helnweins Gemälde und Zeichnungen, die in der Tradition von Odilon Redon und Alfred Kubin stehen, zeigen – trotz des zuweilen inhaltlichen Abrutschens in die Nähe des Trivialen und Plakativen – mit hoher Suggestionskraft Szenarien von verletzten Menschen. Zunächst nur Kinder, dann auch Erwachsene in teils grotesken Posen, teils laut schreiend, teils in introvertierter Stille. Aber selbst wenn in ihnen nicht bildlich dargestellt geschrien wird, so ist in den meisten Bildern ein stummer Aufschrei impliziert, der sich auf das ganze Werk überträgt. Diese Bilder der physischen und psychischen Verletzungen lassen den Betrachter zwischen Bewunderung für ihre detailversessene Machart und Erschrecken über den Bildinhalt schwanken, nie lassen sie den Betrachter jedoch indifferent. Die zynisch-gesellschaftskritischen Arbeiten zeigen meist auf schockierende Weise die Rückseite der Modernisierungsmedaille, die in der Öffentlichkeit gerne ausgeblendet wird. So fragt Kurt Eitelbach zu Recht: „Wie kann angesichts dessen, was unsere Gegenwart mit ihrer gnadenlosen Mechanisierung des Arbeitslebens und dem unerbittlichen Erfolgszwang, mit der Mediendiktatur und der Reizüberflutung in Gehirn und Seele anrichtet, wie kann man sich da über Helnweins ‚Visagen‘, denen die Lust zu quälen, die Qual aber auch des eigenen Herzens wie mit einem Stempel aufgeprägt ist, wie kann man sich noch darüber wundern, geschweige denn entsetzen – als ob die Sanatorien und Heilanstalten nicht überfüllt wären von den Opfern unserer Zeit, die es so herrlich weit gebracht hat. Helnwein führt uns das vielfache Ausgeliefertsein des Menschen vor Augen: das Ausgeliefertsein der Technik; das Ausgeliefertsein den Medien, den Spritzen, dem Krankenhausterror. Aber auch die Sucht nach Betäubung in Drogen und Injektionen. Er zeigt uns die Flucht in eine zweite Existenz. Eine Existenz des Rausches.“²¹²

Neben den vielen Bildern von verletzten und misshandelten Kindern ist das große Thema in Helnweins Werk ab Anfang der achtziger Jahre die Selbstdarstellung. Peter Gorsen verweist in Bezug auf die Selbstporträts Helnweins auf die Bedeutung des Mundes als zentrales Kommunikations- und Ausdrucksmittel: „Auch in den naturalistisch gemalten Köpfen und Selbstbildnissen, die teilweise im Maßstab 1:1 und noch größer ausgeführt sind, liegt der Akzent auf dem Ausdruck des Mundes und der Lippen, während der Kopf häufig bandagiert und bis zur Unkenntlichkeit verbunden ist. Der singende, schreiende, beißende oder schmerzverzerrt aufgerissene, durch chirurgische Metallklammern aufgeklaffte, bis in den Rachen hinein sichtbare Mund erscheint als gähnende, manchmal zahnbewehrte Öffnung. Es besteht kein Zweifel darüber, daß dieses ebenso lust- wie angstbesetzte, ‚einverleibende‘ Organ, durch das die Grenzen

²¹⁰ Stichworte zu einer Biographie. Aufgezeichnet von Leo Mazakarini. In: Gottfried Helnwein. Mit Beiträgen von H. C. Artmann, Wolfgang Bauer, Barbara Frischmuth, Botho Strauss. Wien 1981: 272.

²¹¹ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Gottfried Helnwein (Ausstellungskatalog). Koblenz, Wien, Düren 1986/87.

²¹² Kurt Eitelbach: [Brief an Gottfried Helnwein]. In: Kat. Koblenz, Wien, Düren 1986/87: nicht paginiert.

des Körpers freiwillig oder gewaltsam überschritten werden können, im Werk Helnweins eine große Bedeutung hat.²¹³

Nachdem Helnwein sich bereits in seinem autoporträtativen Debüt 1977 mit einem umwickelten Kopf und den für sein Werk typischen Operationsgabeln vor den Augen gezeigt hat – dort noch in ruhiger, introspektiver Haltung – hat er 1982 mit *Blackout* ein Selbstporträt geschaffen, das sich wie viele andere seiner massenmedial verbreiteten Bilder in das kollektive Bildergedächtnis eingeschrieben hat: Er schreit geradezu animalisch durch eine zerberstende Glas-scheibe hindurch (Abb. 42).²¹⁴ Der Kopf ist auch hier bis zu den Augen mit einer breiten Mullbinde umwickelt, in die Augenhöhlen kratzen sich Operationsgabeln. Sie greifen wie kleine metallische Arme an die Sinnesorgane, um ihnen das Sehvermögen zu nehmen. Während der Oberkörper orthogonal zur Scheibe steht, ist der Kopf hingegen frontal zum Betrachter nach vorne gewandt, als wenn der Künstler wie im Affekt den Kopf ruckartig zur Seite gewendet hat, um seinen expressiven Schrei abzugeben. Durch die Darstellung der Dynamik des plötzlichen Herumwendens des Kopfes, bekommt das Bild die Qualität eines Schnappschusses, die dadurch einen Bezug zur Fotografie aufzeigt. Ganz deutlich tritt in dem Bild die konnotativ-synästhetische Qualität des Schreis hervor, die in diesem Ausmaß in der europäischen Kunst seit Munchs *Schrei* kaum wieder vorgekommen ist: Der Raum, ja die ganze Umgebung scheint durch den Schrei Helnweins zu bersten. Die Scheibe, die zugleich die Grenze zwischen Bildraum und Wirklichkeit bedeutet, wird durch den Schrei zertrümmert, Kunstraum und Realität werden eins. Passend ist hier die Bemerkung Peter Zawrels: „in Helnweins Bildern führt kein Weg aus der Finsternis der Beklemmung, die sie bewirken. [...] Denn nur dies kann die Offenbarung seiner Kunst sein: daß die Erlösung in der Wirklichkeit stattfinden muß, nicht in der Kunst.“²¹⁵ Da der Hintergrund des Bildes einen makellosen blauen Himmel zeigt und er somit keine Auskunft über die Beweggründe des Schreis gibt, sind diese hinter der Scheibe, vom Betrachter aus gesehen also vor der Scheibe, jenseits des Bildraumes zu suchen, also in unserer Wirklichkeit. So kommt Andreas Mäckler über *Blackout* zu dem Schluss: „Weit über die Verbindung von Malerei und Rockmusik hinaus, visualisiert der gewaltige Schrei des Künstlers das Aufbäumen und den Protest der malträtierten Kreatur, die Apokalypse des geknebelten Individuums im Zeichen einer ebenso monströsen wie erschreckenden Zivilisation. Alle Formen der Gewalt gegen Menschen finden sich in diesem Gemälde konzentriert wieder.“²¹⁶ Peter Selz geht über den Verweis auf kunstgeschichtliche Vorbilder hinaus und betont ebenfalls den synästhetischen Aspekt des Bildes: „Helnwein erscheint als ein schreiender Mann, der die beängstigenden Aspekte des Lebens widerspiegelt: ein Leidensmann des 20. Jahrhunderts. Sein eingefrorener Schrei, der den Künstler in einem Stadium eines unerbittlichen Traumas zeigt, erinnert an Edvard Munchs *Schrei* und an die schreienden Päpste von Francis Bacon. Der Schrei in Helnweins Selbstport-

²¹³ Peter Gorsen: Gottfried Helnwein, der Künstler als Aggressor und vermaledeiter Moralist. In: Helnwein. Arbeiten von 1970-1985 (Ausstellungskatalog). Wien 1985: 15.

²¹⁴ Gottfried Helnwein: *Blackout* (1982). Aquarell auf Karton; 44 x 40 cm. Das Bild erlangte nahezu Kultstatus durch eine zweite Version, die auf einem LP-Cover der Hardrockband *Scorpions* abgebildet war.

²¹⁵ Peter Zawrel: Gegen die Harmlosigkeit in der Kunst. In: Gottfried Helnwein – Apokalypse (Ausstellungskatalog). Krems 1999: 13, 18.

²¹⁶ Andreas Mäckler: Gottfried Helnwein – Horror und Transzendenz. In: Helnwein (Hg.: Peter Feierabend). Köln 1992: 32.

rät ist so laut, dass der Betrachter ihn nicht nur sieht, er scheint ihn auch zu hören.“²¹⁷

Wie bereits angesprochen, zeigen die Selbstporträts Helnweins den Künstler immer mit dem signifikant umwickelten Kopf und den Operationsinstrumenten, seiner „ästhetischen ‚Uniform‘“.²¹⁸ Wenn man davon ausgeht, dass ein Mensch mit einem so dicken Mullverband um den Kopf ein stark eingeschränktes Hörvermögen hat, so verbleibt neben dem Tastsinn und den beiden hier zu vernachlässigenden Sinnen des Schmeckens und Riechens nur das Sehen, dem unmittelbarsten aller Sinne, um am Geschehen seiner Umwelt aktiv teilzunehmen. Dieses Sinnesorgan wird aber nun in den Bildern Helnweins durch die Operationsgabeln drastisch und brutal eingeschränkt. Sie greifen wie bei einer Vivisektion in die Augenhöhlen, als wenn sie den Augapfel aus ihnen heraus reißen wollten. Gewolltes Abgrenzen von der Umwelt einerseits, Verweis auf die prophetischen Fähigkeiten blinder Seher andererseits? Der Schrei in der Funktion einer als prophetischen Warnung vor dem ‚Gesehenen‘, Geahnten? Während hier nur Mutmaßungen angestellt werden können, äußert sich Helnwein zum Ursprung des Motivs von Verbänden in seinen Bildern folgendermaßen:

„Und bald habe ich bemerkt, daß es einen Weg gibt, ständig aus diesem System [der Konventionen] auszubrechen, ja dieses System selbst in Frage zu stellen. Man kann in die Schule zu spät kommen, man kann sich alles erlauben, wenn man zum Beispiel verletzt ist. – Also habe ich mit einer Rasierklinge meine Hand aufgeschnitten. Alle waren erschrocken, als sie das Blut sahen. Und plötzlich ist alles erlaubt. [...] Zu alledem kam, daß ich mich oft auch unabsichtlich verletzt habe, beim Holz- und Kupferstechen etwa. Das hat so überhand genommen, daß ich ständig verletzt gewesen bin, und immer irgendwo blutig. Obwohl das schon aufgefallen ist, hat mir niemand was tun können. – Ich war unberührbar geworden. Mir war das sehr angenehm, denn ich habe gewußt: dagegen können sie nichts tun, das haben sie nicht gelernt, da sind sie machtlos, damit zerbreche ich wieder ein Stück ihres Systems.“²¹⁹

1986 hat Gottfried Helnwein unter anderem drei Triptychen geschaffen, die alle Selbstporträts zeigen und Variationen seines ersten schreienden Selbstbildnisses von 1980 darstellen (Abb. 43).²²⁰ In dieser Abfolge von neun Selbstbildnissen seziert Helnwein seine eigene Physiognomie, legt unterschiedliche Schichten seines Antlitzes frei und führt so eine geradezu brutale Erforschung seines Selbst durch. Das Motiv des Schreis erscheint dabei mal mehr, mal weniger deutlich: Während der Schrei im ersten Selbstporträt noch ganz das Bild bestimmt, wechselt er in den unterschiedlichen Darstellungen seine Vehemenz und damit auch seine synästhetische Qualität, bleibt aber in allen Darstellungen präsent. So wie Helnwein sich in diesen Triptychen offenbart und wie er sich in den vergangenen Selbstporträts dargestellt hat, geht es ihm aber nicht allein um eine egozentrische, vivisezierende Introspektion, sondern er zeigt mit diesen Gemälden dem Betrachter zugleich das Bild seiner persönlichen Weltsicht, die betroffen macht, die berührt. So ist mit Klaus Honnef festzustellen: „Die kontinuierliche Auflösung der physiognomischen Identität einer Person ist Ausdruck einer akuten und zur gleichen Zeit unergründlichen Bedro-

²¹⁷ Peter Selz: Helnwein: The Artist as Provocateur. In: Gottfried Helnwein (Ausstellungskatalog). St. Petersburg 1997: 26 (Übersetzung von Andreas Beitin).

²¹⁸ Peter Gorsen: Die Verwandlungskunst des Doppelgängers. Zum Selbstbildnis bei Gottfried Helnwein. In: Helnwein. Der Untermensch. Heidelberg 1988: nicht paginiert.

²¹⁹ Mazakarini 1981: 266.

²²⁰ Gottfried Helnwein: *Selbstbildnis* 5-13 (1986). Acryl auf Papier und Aluminium, Öl und Acryl auf Leinwand; je 210 x 150 cm.

hung der Menschheit durch die moderne Zivilisation: Der Künstler ist wie auch immer in der Lage, sich selbst zu befreien durch eine inhaltliche und formale Bezwungung eines Motivs oder Mediums, dessen immenser Erfolg zwar eine Eigenständigkeit verdient, aber zugleich auch die künstlerische Integrität gefährdet.²²¹ An dieser Stelle sei noch Kurt Eitelbachs passende Bemerkung hinzugefügt, der über Helnweins erstes Selbstporträts dem Künstler gegenüber feststellte: „Ihr schreiendes Selbstbildnis, dieses ‚Selbstporträt des Schreckens‘, es ist effektiv gemacht. Es ist brillant gemalt. Aber das alles böte keine hinreichende Erklärung, daß es über die Titelseiten der großen Illustrierten in der ganzen Welt gewandert ist. Hätte es nicht einen Nerv der heutigen Zeit getroffen, wäre es in der an künstlerischen Sensationen und malerischen Exzessen so reichen Gegenwart bald wieder vom (Redaktions-) Tisch gefegt worden. Zweifellos: Sie treffen mit ihren Bildern einen Nerv der heutigen Zeit. [...] Der Mensch erkennt sich selbst, erkennt seine Bedrohung und Gefährdung, erkennt seine Leiden wie seine Laster in Ihren Werken wieder.“²²²

Betrachtet man das erste Triptychon (*Selbstbildnis 5-7*), so vollzieht hier Helnwein ein Experiment an sich und seinem Kopf, das an eine Feuerprobe erinnert: Dem schreienden Kopf des linken Bildes, das nur eine geringfügige Abweichung zu Helnweins früherem Selbstporträt darstellt, folgt das mittlere, in dem nicht nur der Kopf sondern auch die komplette Umgebung wie in eine hellrote Glut getaucht ist; dunklere, rote Schlieren markieren die Konturen von Kopf und Mund. Die Augenhöhlen wirken entleert. Der Kopf scheint wie in Auflösung begriffen, verschmilzt er doch schon zum Teil mit dem Hintergrund. Durch den expressiven Malgestus wird dem Bild darüber hinaus eine Heftigkeit verliehen, die durch die Ambivalenz von Abstraktion und Figuration in ihrer suggestiven Kraft unterstützt wird. Allerdings fehlt diesem Triptychon durch die stark voneinander abweichende Malweise in den einzelnen Bildern auch eine Geschlossenheit, wie in den beiden anderen Triptychen erreicht wird. Das rechte Bild des ersten Triptychons ist in seiner farblichen Gestaltung gegenüber dem vorigen stark reduziert, zeigt es doch vor einem weißen Hintergrund nur noch den blauschwarzen Schatten Helnweins. Mit gelber Farbe, die in den Bereichen, in denen sie auf blaue trifft, sich zu Grün verändert, wird nicht nur die Kontur, sondern auch Brille, Nase und der schreiende Mund betont, der den gellenden Schrei nur noch erahnen lässt.

Das *Selbstbildnis 11* aus dem dritten Triptychon steigert noch einmal gegenüber den vorigen Bildern die Vielfalt an Farbe und Formgebung, geht über die Expressivität des Gesehenen hinaus: Vor dunklem Hintergrund ist wieder der nach links gewendete Kopf Helnweins zu erkennen, genauer gesagt: mit dem Vorwissen um die bereits bekannten Selbstporträts Helnweins eher zu erahnen. Die in den Augen steckenden Operationsgabeln scheinen brutal weggerissen worden zu sein, sie hinterlassen Wunden, deren Blut noch spritzt beziehungsweise links schon verkrustet scheint. Schutz und heilende Verbände gibt es nicht mehr. So wie die Farbe am unteren Bildrand dünnflüssig herab läuft, so scheint auch das Leben dieses Geschundenen zu verrinnen. Der schreiende Mund ist nur noch mit einem einzigen, breiten lasierenden schwarzen Pinselstrich angedeutet, der direkt unterhalb der Nase ansetzt. Dieser letzte, finale

²²¹ Klaus Honnef: The Subversive Power of Art. Gottfried Helnwein – A Concept Artist before the Turn of the Millennium. In: www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/2941 (Publikationsdatum: 10.9.2002)(Übersetzung von Andreas Beitin).

²²² Eitelbach 1986: nicht paginiert.

Gestus reicht zwar aus, den Schrei anzudeuten, doch signalisiert er zugleich das Verhalten, das Schwächerwerden, das vergebliche Sein der gequälten menschlichen Kreatur.

Im krassen Gegensatz zu dem expressiven *Selbstbildnis 11* steht das nächste, in dem der menschliche Kopf auf seine Grundform reduziert ist. Der an die Figuren der *Pittura metafisica* erinnernde Kopf hat keine Augen, keine Nase, keine Ohren mehr, die einzige Öffnung, die geblieben ist, ist der schreiende Mund, der sich wie ein rundbogiges, hohes Tor öffnet. Keine anatomischen Details werden im Innern des Mundes sichtbar, nichts, was auf ein menschliches Wesen schließen lässt. Der Mund ist nur noch eine große schwarze Öffnung, die alles Physiognomische in ihrer Reduzierung als bloße Hülle erkennen lässt. Nimmt man Peter Gorsens Anmerkung noch einmal auf, dass der Mund mit allen seinen Äußerungsmöglichkeiten im Werk Helnweins „eine große Bedeutung“ hat, so findet sie hier ihre konkreteste und konzentrierteste Bestätigung. Der Mensch Helnwein sieht nichts mehr, er hört, riecht und fühlt auch nichts mehr, er kann nur noch aus sich heraus schreien, kann nur noch seinem letzten, innersten Empfinden Ausdruck verleihen.

1981 hat der österreichische Schriftsteller H. C. Artmann einen Text, einen „surreal-abstrahierte[n] ausruf (oder aufschrei)“²²³, über das Werk Gottfried Helnweins verfasst, der in seiner assoziativ gelockerten Art tiefgründig das Wesen der Bilder Helnweins beschreibt, weshalb der Text in vollem Umfang am Ende der Betrachtung zum Schrei im Werk Helnweins zitiert wird:

„einer erstellt die summe seiner beobachtungen in dieser welt der patzer und dämonen. er vernimmt die schreie aus den gekachelten schreckträumen abseits einer satten gesellschaft, die weder mit dem laub der bäume noch mit dem grün der laubfrösche noch mit den froschau- gen des miterlebens zu schaffen haben will. er aber hört manche, die da schreien bis ihnen die gehirne zerspringen wie lichtjahre, und hört andere, still vor sich hinweinende, deren tropfende tränen eines noch-hoffens mit dem abscheulichen eisskalpell der hoffnungslosigkeit seziert werden.

schreien – was ist menschlich daran? was bleibt an ihm menschlich? der kopf ist noch nicht vom rumpf geschnitten, liegt aber bereits auf dem glatten flachen porzellan des behenden chirurgen. eine plastische operation? eine drastische transplantation? a surgical trick? or a trickster disguised as a surgeon? wer viel fragt, endet langsam. solange man nicht eines lebe- wesens schädel mit kalten feuerzangen schlägt bis dieser die anfangsgründe des platzens erlernt, mag praktisch angewandte humanität halten – vielleicht bis mitte winter.

nachdem die schreie fertiggeschrieen sind, ringelt sich die tüllweiße natter des verbands um betroffene glieder, eine gipsfarbene hülle über einen stadtplan voller unfälle oder, kleiner noch, über die genauere karte eines viertels der verletzungen, inneren, äußeren, über adern, die sich zu schmerzblauen seen ausweiten.

los angeles, manhattan, oder das suburbe wien durch ein klinisch einwandfreies sieb auf die melancholischen reste eines infantilen nässers gerüttelt erscheinen am horizont, ein fröstelnder stich durch die männliche psyché, ein fiebriger durch die weibliche. oder ist es der pistolen- schuß durch ein blutgefülltes reagenzglas, das man wieder hinzukriegen sucht mittels saftigem leukoplast?

immer heißt es recht haben und die schatten des unrechts verteidigen, schatten die wie mene- tekel an knallharten wänden sozialer anstalten aufkommen, taugiftig, wundrosig, geschwollen, benarbt, auf prothesen laufend, mit armstümpfen flehend...

um diese zeit klagen viele, es ist februar.

inzwischen ist es mai bis juni geworden, eine schreckliche gasse vorbei an schillernden rissen und rinnsalen verschiedener abgänge, durch seitenwege, die verstopften stirnhöhlen oder nasen ähnelten, durch die engen kanäle blutverlassener venen. einer notiert den neurotischen

²²³ H. C. Artmann [in einem Brief vom 19. Mai 1981 an Renate Helnwein]. Abgedruckt in: Helnwein 1981: 98.

austritt durch das antiseptische fenster des animalischen ablebens – kein noch so sauberer mantel, der das verdecken kann.²²⁴

Auf einer biografisch geprägten Ebene ist in einem, zur späten Schaffensphase gehörenden Selbstporträt Willi Sittes, das Motiv des Schreis als Mittel der Gesellschaftskritik vom Künstler verwendet worden. Das nach dem Mauerfall entstandene Spätwerk Sittes setzt sich zum großen Teil aus Aktbildern, Szenen mit Liebenden oder Spielenden und aus Selbstbildnissen zusammen.²²⁵ Letzteren ist gemeinsam, dass sie von Resignation, Nachdenklichkeit und Enttäuschung gekennzeichnet sind, resultierend aus der umfassenden Infragestellung der Werte des eigenen Lebens in Anbetracht des Zerfalls eines Systems, an das Sitte fünfundvierzig Jahre lang glaubte. Welchen Rang Willi Sitte in der DDR hatte, belegt eindrücklich Martin Damus' Beschreibung der 10. Kunstausstellung 1987/88 in Ost-Berlin: „Farbabbildungen programmatischer Gemälde des Präsidenten des Verbandes Bildender Künstler der DDR Willi Sitte hatten den Auftakt des Abbildungsteils der großformatigen Kataloge zu den Kunstausstellungen der DDR 1977/78 und 1982/83 gebildet. An dem Brauch wurde beim Katalog zur 10. und letzten Kunstausstellung der DDR festgehalten. Als Willi Sitte 1988 nach drei Amtsperioden bzw. 15 Jahren als Präsident des Künstlerverbandes zurücktrat, wurde er zum Ehrenpräsident auf Lebenszeit ernannt. Er war unermüdlich in Bild und Wort kulturpolitisch tätig. Seine Reden auf den Kongressen und den häufigen Tagungen des Zentralvorstandes des VBK-DDR galten als richtungsweisend und wurden in der ‚Bildenden Kunst‘ abgedruckt. Als treuer Parteigenosse und wichtiger Kulturpolitiker schrieb er auch in der ‚Zeitschrift für Theorie und Praxis des wissenschaftlichen Sozialismus‘, der ‚Einheit‘, herausgegeben vom ZK der SED. Was Sitte sagte und schrieb, war programmatisch.“²²⁶

Entstanden aus der Irritation, die das veränderte Weltbild mit sich brachte, schuf Sitte 1991 das symptomatische Selbstporträt *Mann, auf seiner Vergangenheit sitzend*: Auf einem am Boden liegenden Skelett sitzt ein nackter Mann mit einem ausgelöschten Gesicht, hinter ihm ein dunkler Schatten. Wolfgang Hütt erklärt zu diesem Bild: „Es gibt viele Selbstbildnisse Sittes. Auch dieses Gemälde ist eines. Es hat nichts mit dem bloßen Konterfei seines Äußeren gemein. Es ist das Bild eines Zustandes, in den sich der Maler gestoßen fühlte, als er unter den Trümmern des zusammengebrochenen Staates, dem er diente, die eigenen Ideale verschüttet sah. [...] Ein Mann sitzt auf seiner Vergangenheit. Ihm ist, als existiere er für den Teil Deutschlands nicht mehr, in dem er mehr als vierzig Jahre lang lebte und namhaft war.“²²⁷ Willi Sitte stellte retrospektiv zu seiner politischen Vergangenheit fest: „Zwanzig Jahre hab ich unter dem Stalinismus wirklich gelitten. Ich hätte Gründe gehabt, dieses Land zu verlassen. Aber ich hatte eine politische Heimat“.²²⁸ Aus dieser persönlichen Konstellation heraus kann die Grundverfassung Sittes abgelesen werden, die

²²⁴ H. C. Artmann: [Gedanken über das Werk Gottfried Helnweins]. In: Helnwein 1981: 97.

²²⁵ Die biografischen Angaben zu Willi Sitte sind der Seite 160 zu entnehmen.

²²⁶ Martin Damus: Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus. Reinbek bei Hamburg 1991: 321.

²²⁷ Wolfgang Hütt: Willi Sitte. Gemälde. Bönen 1994: 82.

²²⁸ Willi Sitte in: Der geladene Mann. Der ostdeutsche Maler Willi Sitte hat Erfolge im Westen und Feinde im Osten. Interview mit Fritz Jochen Kopka. In: Willi Sitte. Herr Mittelmaß 1949-1995 (Ausstellungskatalog). Querfurt 1995: 12.

für das in diesem Zusammenhang entstandene Bild *Selbst mit Schrei* verantwortlich gewesen ist (Abb. 44).²²⁹ Die Bildfläche wird zu Dreiviertel von dem leicht zur Seite gewendeten Kopf des Künstlers ausgefüllt, der nachdenklich ins Leere schaut. Seine rechte Hand ist in Denkerpose zur Betonung dieser Attitüde an die rechte Gesichtshälfte gelegt, die Brille unterstreicht noch einmal die ruhige, intellektuelle Reflexion. Der erdfarbene Hintergrund wird von zwei Farbbahnen dominiert, auf der linken Seite eine weiße, hinter dem Künstler eine türkisfarbene. Ganz rechts, vom Bildrand stark überschritten, ist das Halbprofil eines Schreienden zu sehen. Während die Gesichtskontur durch einen schmalen weißen Streifen vom Hintergrund abgehoben ist, verliert sich die Hals- und Brustpartie skizzenhaft im gleichfarbigen Hintergrund. Die als alter ego anzusehende Figur des Schreienden kann innerhalb der Bildfindung als die emotionale Seite Sittes interpretiert werden. Während die rationale, in Denkerpose befindliche Seite resignierend aus dem Bild heraus schaut, schreit der Gefühlsmensch Sitte seine Enttäuschung über den politischen und gesellschaftlichen Wandel frei heraus: Das Experiment vom real existierenden Sozialismus ist gescheitert. Innerhalb der Gruppe der schreienden Selbstbildnisse nimmt dieses Bild insofern eine Sonderstellung ein, weil der Maler durch den Titel sich selbst schreiend meint, sich aber nicht selbst schreiend darstellt, sondern sozusagen die im Profil gezeigte Assistenzfigur schreien lässt, sein eigenes Gesicht bleibt auf formal-ästhetischer Ebene wie auf metaphorischer gewahrt.

I.5 Künstler in der Opferrolle – das schreiende Selbstbildnis in einer Gruppe

Das Künstlerselbstporträt innerhalb einer Gruppen-Darstellung ist als Sujet der Malerei nicht neu. Vor allem die französische Malerei des 19. Jahrhunderts hat einige bekannte Gruppenbildnisse mit integrierten Selbstporträts des Künstlers hervorgebracht, man denke an Gustave Courbets *Bonjour Monsieur Courbet* (1854) und Henri Fantin-Latours *Hommage à Delacroix* (1863/64) oder *Un Atelier aux Batignolles* (1870). Auch dem 20. Jahrhundert ist diese Form des Gruppenporträts nicht fremd. Als Beispiel hierfür sei Max Ernsts *Le rendez-vous des amis* aus dem Jahr 1922 angeführt, das den Künstler im Kreis seiner surrealistischen Freunde zeigt. In allen erwähnten Bildnissen schauen die Künstler selbst, sowie auch die anderen Dargestellten, ruhig und beherrscht aus dem Gemälde. Dies ist bei den älteren Gemälden zunächst dem Zeitempfinden und dem individuellen künstlerischen Stil geschuldet, darüber hinaus auch der Unmöglichkeit eines expressiven Ausdrucks, da sich die selbst dargestellten Künstler innerhalb einer Gemeinschaft, eines Freundeskreises zeigen, der soziale Sicherheit und Vertrauen bedeutete. In den folgenden zu untersuchenden Bildern mit Schrei-Motivik innerhalb einer Gruppe stellt sich die Zeitbefindlichkeit sowie auch das soziale Umfeld differenziert dar.

Bis hierher sind nur Bilder untersucht worden, in denen sich die Künstler selber zeigen, den Bildgegenstand auf sich reduziert haben, sich allein und schreiend darstellen, als Ausdruck von Angst, Schmerz, Verzweiflung, Anklage oder Resignation. Im Folgenden wird das schreiende Selbstbildnis innerhalb des sozialen Systems einer Gruppe untersucht. ‚Gruppe‘ wird dabei ab ihrer kleinsten Form definiert, der Zweiergruppe. Im Gegensatz zu den unterschiedlichen Be-

²²⁹ Willi Sitte: *Selbst mit Schrei* (1992). Öl auf Karton; 61 x 54 cm.

weggründen der Einzeldarstellungen, ist hier allen Selbstbildnissen gemein, dass sie den Künstler in einer Opferrolle zeigen, direkt oder indirekt. War bezüglich des quantitativen Vorkommens bei den schreienden Selbstbildnissen auffällig, dass sie zwischen 1947 und 1975 gar nicht auftreten, so kann auch für die autoporträtativen Schrei-Darstellungen innerhalb einer Gruppe eine Besonderheit festgestellt werden: Sie sind im 20. Jahrhundert im Wesentlichen auf die erste Jahrhunderthälfte beschränkt und kommen nach 1958 gar nicht mehr vor.

Zu Beginn des Expressionismus schuf Ludwig Meidner ein Bild von apokalyptischer Tragweite, das geradezu prophetisch unter Verwendung einiger Schreie in die Zukunft weist. Der Maler, Grafiker und Literat Ludwig Meidner wurde 1884 in Bernstadt in Schlesien geboren.²³⁰ Nach einem zweijährigen Aufenthalt an der Königlichen Kunstschule in Breslau hat er von 1905 bis 1906 als Modezeichner in Berlin gearbeitet, bevor er in den beiden Folgejahren in Paris die privaten Akademien von Julian und Cormon besuchte. Aufgrund einer militärischen Musterung nach Berlin zurückbeordert, haben für Meidner bis 1912 Jahre der Armut und des Elends begonnen. In diese Zeit fallen seine ersten expressionistisch-futuristischen Stadtansichten aber auch eines seiner bekanntesten Bilder: *Revolution (Barrikadenkampf)* (Abb. 45).²³¹ Im gleichen Jahr wie seine erste *Apokalyptische Landschaft* entstand *Revolution* als visionäres Zeichen des noch einige Jahre auf sich warten lassenden gesellschaftlichen Umbruchs. In einer von Tod und Verwüstung gezeichneten Stadt, die überall Brände, Explosionen und verletzte Menschen aufweist, schreitet im Bildvordergrund ein Bannerträger schreiend auf den Betrachter zu; ein roter Fahnenzipfel weht ins obere Bildfeld. Grochowiak stellt zum Motiv des Schreis in dem Gemälde fest: „Was man in diesem unruhigen Bild – 1913 visionär gesehen und gemalt, 1918 geschehen – nicht vergessen wird, das ist nicht der Schrei des Bannerträgers [...], sondern das sind die beiden ‚Angst‘ gewordenen Schädel am Bildrand unten, in denen auf knappste Art das Signum einer verlorenen Generation Ausdruck gefunden hat. Der da fragend und schlotternd hinausschaut, ist Meidner selbst, so wie wir ihn auch in dem Antlitz des mutvoll die Fahne umklammernenden Barrikadenkämpfers zu erkennen glauben“.²³² Carol S. Eliel weist auf ein kunsthistorisches Vorbild hin und meint, dass *Revolution* unübersehbar von Eugène Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk an* (1830) beeinflusst wurde.²³³ Gerade anhand dieses Vergleichs zeigt sich am Beispiel des Schreis auf paradigmatische Weise, wie sich in der dazwischen liegenden Zeit, durch die beginnende Fokussierung auf das Individuum und seiner psychischen Befindlichkeit, in der bildenden Kunst die Darstellungsmodi für ein so expressives Motiv wie den Schrei geändert haben: Während die Hauptfigur, die allegorisierte Freiheit, in Delacroix' Bild entschlossen, aber ruhigen Mutes das Volk anführt und das Rufen beziehungsweise Schreien einer Nebenfigur im Hintergrund überlassen wird, schreit in Meidners *Revolution* die Hauptfigur selber, was durch das Wissen um den autoporträtativen Charakter der Figur noch eine besondere Rele-

²³⁰ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Grochowiak 1966.

²³¹ Ludwig Meidner: *Revolution (Barrikadenkampf)* (1912/13). Öl auf Leinwand; 80 x 116 cm. Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.

²³² Grochowiak 1966: 72-73.

²³³ Carol S. Eliel: Die ‚Apokalyptischen Landschaften‘ Ludwig Meidners. In: Kat. Los Angeles, Berlin 1989/90: 27.

vanz erhält. Meidner nimmt in dem Bild im übertragenen Sinn selbst die Fahne in die Hand, um für eine bessere Zukunft schreiend die Initiative zu ergreifen.

Am Ende des Ersten Weltkrieges hat Max Beckmann begonnen ein Bild zu malen, das die Schrecken seiner allgegenwärtigen Erfahrungswelt widerspiegelt und eines seiner wichtigsten Werke geworden ist: *Die Nacht* (Abb. 46).²³⁴ In einer Dachkammer spielt sich eine albtraumhafte Szene ab: Auf einem Tisch befindet sich auf der linken Seite des Bildes halb liegend, halb sitzend ein schreiender Mann, ein ärmlich gekleideter Peiniger stranguliert ihn von hinten, ein anderer verdreht ihm den linken Arm. Sein lang ausgestreckter rechter Fuß könnte bereits auf der Folter verkoht worden sein. Auf der rechten Bildseite ist eine halb entblößte, von hinten gezeigte Frau zu sehen, die mit den Händen an einen Fensterrahmen gefesselt ist. Die weit gespreizten Beine und das aufgerissene Mieder geben sie als Opfer einer Vergewaltigung zu erkennen. Unabhängig von einigen weiteren Figuren, die hier nicht näher untersucht werden sollen, ist der Blick auf den gemarterten Mann zu fokussieren. Nicht nur seine sonderbare Haltung, auch die Tatsache, dass es sich hier um ein Selbstbildnis Beckmanns handelt, begründen dies.²³⁵ Der geschundene Mann mit seinem vor Schmerz verzerrten Gesicht gibt mit der ihm verbleibenden Atemluft einen letzten Schrei von sich.

Möglicherweise stand Beckmann unter dem Einfluss der theoretischen Manifestationen der Futuristen, als er 1914 aus dem Krieg geschrieben hat: „Ich möchte, ich könnte dieses Geräusch malen“, wobei er vier Jahre vor der Entstehung von *Die Nacht* das „großartige Geräusch der Schlacht“²³⁶ meinte, wodurch er seinen Wunsch nach einer synästhetischen Darstellungsweise artikulierte. Die Zeitgenossen Beckmanns hörten vieles aus dem Bild heraus, nur nicht den Schrei des Mannes, den Schrei Beckmanns, obwohl sie selbst Zeugen des Krieges und seiner Auswirkungen waren. So schrieb Benno Reifenberg 1921 über *Die Nacht*: „Er malte, bei Gaslicht, fast ein Jahr lang ‚die Nacht‘. Schaute aufmerksam hin und immer wieder hin, wie der Mensch den Menschen quälte. Vergaß nichts [...] Nichts ist erspart, selbst, daß es still ist, schweigend wie ein Leichnam, in dem Maden wimmeln. Nur der Hund heult auf; unsinnig heult er.“²³⁷ Und Siegfried Kracauer stellte im gleichen Jahr fest: „Das Schmerzgewimmer der Opfer wird übertönt durch den Höllenlärm, der sich dem blutigroten Trichter des Grammophons entringt. Ach, dieser Lärm überhaupt, der alle Bilder des Künstlers durchtobt, der beinahe noch schlimmer ist als das Schweigen [!] der Verzweifelten [...] Was hilft es da den Menschen, wenn sie ihren Leiden Ausdruck verleihen wollen und inbrünstig nach Mitteilung begehren? Niemand hört sie, sie selber hören sich nicht, ihre Klagen ersticken in dem

²³⁴ Max Beckmann: *Die Nacht* (1918/19). Öl auf Leinwand; 133 x 154 cm (bezeichnet unten: August 18-März 19). Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

²³⁵ Neben Alexander Dückers (*Die Hölle*, 1919. In: Max Beckmann. *Die Hölle*, 1919 (Ausstellungskatalog). Berlin-West 1983: 94), weisen auch Matthias Eberle (*Max Beckmann. Die Nacht. Passion ohne Erlösung*. Frankfurt am Main 1984: 48) und Anette Kruszynski („...den Menschen ein Bild ihres Schicksals geben...“. *Die Nacht* von Max Beckmann. In: Max Beckmann. *Die Nacht* (Ausstellungskatalog). Düsseldorf 1997: 16) darauf hin, dass es sich hier um ein Selbstbildnis Beckmanns handelt.

²³⁶ Max Beckmann: *Briefe im Kriege [1914-15]*. München 1955: 16 [11.10.1914].

²³⁷ Benno Reifenberg: Max Beckmann. In: *Ganymed. Jahrbuch für die Kunst* 3 (1921): 44-45. Zitiert in: Kat. Düsseldorf 1997: 161.

ungebändigten Chaos der grellen, seelenlosen Geräusche, die von überallher aufsteigen und den Triumph der Hölle verkünden.“²³⁸

In Bezug auf die Ikonografie des Bildes ist festzuhalten, dass der linke Arm des Geschundenen von dem skeptisch wirkenden Mann mit einem Kopfverband verdreht wird – ist auch er schon zuvor Opfer einer Gewalttat geworden? Oder ist der Verband nur im übertragenen Sinn zu verstehen als Zeichen für die lädierte Geisteshaltung des deutschen Bürgertums, das durch diesen Pfeife rauchenden Spießler in der grünen Weste repräsentiert wird? Die eindeutige Zuweisung von Täter und Opfer wird irritiert. Der rechte Arm des Drangsalierten hängt wie leblos vor seinem Rumpf; die Handfläche ist als Zeichen seiner Unschuldigkeit nach außen gedreht. Hierin sei Anette Kruszynski zufolge nicht nur ein Hinweis auf die christliche Passion zu sehen, weil die „Darbietung der offene[n] Handfläche für Opfertod und Erlösung“ stehe, sondern darüber hinaus reklamiere Beckmann für sich auch ein „christliches Sendungsbewußtsein“²³⁹, womit er in einer langen Tradition steht, man denke zum Beispiel an Albrecht Dürer. Und auch Matthias Eberle sieht *Die Nacht* in einem christologischen Kontext, da das Bild zu seinem „Golgatha“ geworden sei, was nicht zuletzt an dem Gewand des Mannes deutlich werde, das an dasjenige Christi erinnere.²⁴⁰

In der Literatur besteht ein Konsens darüber, dass Beckmann in dieser „himmelschreiende[n] Anklage“²⁴¹ konkret auf das politische und gesellschaftliche Geschehen in Deutschland Bezug genommen hat, wobei er die „menschliche Natur als solche an[klage], und kein Ausweg aus dieser überwältigenden Selbstanklage“ aufweise, meint Stephan Lackner.²⁴² Max Beckmann hat selbst als Sanitäter am Krieg teilgenommen und erfahren, wie viel Leid und Elend es durch ihn gegeben hat. Aber auch schon vor *Die Nacht* hat Beckmann menschliche – zivile wie militärische – Katastrophen im Bild festgehalten, wie beispielsweise in *Die Schlacht* (1907) oder *Untergang der Titanic* (1912/13).

„Ich habe eben nach _ Jahren schwerer Arbeit ein neues Bild ‚Die Nacht‘ fertig gemacht“ schrieb Max Beckmann an Julius Meier Graefe Mitte März 1919.²⁴³

Die Dauer der Arbeit, die die letzten Monate des Ersten Weltkrieges und die Anfangszeit der neuen Weimarer Republik umfasste, hat Beckmann durch die Inschrift auf der Leinwand betont, wodurch das Bild dezidiert auf seinen Zeitbezug hinweist: Im Herbst 1918 brach die deutsche Westfront zusammen, den alliierten Truppen gelang der Durchbruch. Der November ist in die Geschichte durch die Abdankung Kaiser Wilhelms II. eingegangen, wodurch das deutsche Kaiserreich sein Ende erfahren hat. In Kiel meuterten die Matrosen und ihre revolutionäre Bewegung sprang auf die großen Städte Deutschlands über. Am 9. November 1918 wurde die Republik ausgerufen und zwei Tage später wurde im Wald von Compiègne das Waffenstillstandsabkommen mit den Alliierten unterzeichnet. Das neue Jahr begann mit Straßenkämpfen und der Ermordung Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts. Man könnte meinen, Beckmann habe alle Eindrücke der Ereignisse dieser Monate in einem Bild zusammenfassen wollen. Und dennoch geht dieses Bild in seiner Bedeutung weit über die Zeit

²³⁸ Siegfried Kracauer: Max Beckmann. In: *Die Rheinlande* 21 (1921): 95-96. Zitiert in: Kat. Düsseldorf 1997: 160-161.

²³⁹ Kruszynski 1997: 15.

²⁴⁰ Eberle 1984: 48.

²⁴¹ Reimertz 1995: 63.

²⁴² Lackner 1979: 66.

²⁴³ Max Beckmann: Briefe (Hg.: Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede, Stephan von Wiese). Bd. 1: 1899-1925. München, Zürich 1993: 177 [Mitte März 1919].

hinaus: „Dieses Nacht-Bild ist kein Traum-Bild, keine Traumgroteske einer überreizten Künstlerseele. Wir alle stehen noch mitten in der Nacht. Nichts darin ist erfunden.“²⁴⁴

Noch einmal ist auf das schreiende Selbstbildnis Beckmanns in *Die Nacht* zurück zu kommen. Mit Sicherheit geht die Symbolik des Schreis hier über die Dimension seiner primären Ursache – der lebensbedrohlichen Strangulation – hinaus und ist vielmehr Ausdruck von Beckmanns Empfindung zur Lage der Nation und der Gesellschaft einerseits, zum anderen aber auch Zeichen seiner inneren Verfassung in Anbetracht seiner persönlichen Lage. Zwei Aspekte sprechen dafür: Erstens das im Privaten einer bescheidenden Dachkammer stattfindende Horrorszenarium und zweitens die Darstellung seiner Frau Minna und ihres gemeinsamen Sohnes Peter, mit anderen Worten: der familiäre Kontext. So markiere *Die Nacht* einen „absoluten Tiefpunkt“ in Beckmanns Einstellung zur Beziehung zwischen Mann und Frau, da Beckmanns Ehe mit Minna Tube in der Entstehungszeit des Bildes endgültig gescheitert ist, meint Anette Kruszynski.²⁴⁵ Matthias Eberle geht in seiner Einschätzung über das Zwischenmenschliche hinaus und interpretiert das Bild als Beckmanns „persönliche[s], künstlerische[s] und philosophische[s] Golgatha“ in dem „der alte Beckmann [...] symbolisch getötet“ worden ist.²⁴⁶ Waren die Bilder des Frühwerks in ihrer räumlichen Dimension weit und großzügig angelegt, verdichtet sich nun der Bildraum, die Figuren werden zusammengedrängt. Die Bilder werden zu einer dichten Beschreibung der Wirklichkeit. Der Schrei als solcher fungiert in *Die Nacht* als komprimiertes Symbol einer mehrdimensionalen Bedeutung innerhalb eines vielschichtigen Bildorganismus. Gerade durch den autoporträtativen Aspekt innerhalb des Bildes gewinnt der Schrei des erwürgten Mannes hier eine umfassende Bedeutung, die von einer allgemeinen politisch-sozialen bis zu einer persönlichen Aussage reicht und in dieser dichten Form in Beckmanns Werk singulär bleibt.

Während der Zeit im Amsterdamer Exil hat Max Beckmann sich noch einmal als Schreiender dargestellt: *Der Gefesselte* (Abb. 47).²⁴⁷ Die Zeichnung zeigt an einem Gestade die Rückenfigur eines nackten muskulösen Mannes. Er rauft sich mit der linken Hand die Haare und reckt seinen Kopf mit einem gewaltigen Schrei zum Himmel, wobei die wilde Mähne vor seinem weit geöffneten Mund derartig herumfliegt, dass es zur Unterstützung des auditiven Charakters des Schreis beiträgt. Während der Mann mit dem rechten Fuß durch eine schwere Kette an einen Fels gefesselt ist, versucht er mit dem hoch erhobenen linken einen Schritt zu tun, der allerdings zum Scheitern verurteilt ist. Vor ihm liegt, an einen weiteren Fels angelehnt, eine schlafende Frau in einem antiken Gewand. Auf dem Meer im Hintergrund sind die Segel dreier Schiffe zu erkennen.

Auch wenn Max Beckmann am 17. Mai 1944 als einzigen Eintrag nur lapidar in seinem Tagebuch vermerkte „Den Gefesselten‘ gezeichnet.“²⁴⁸, so ist doch das Gemeinte der Zeichnung und mithin des Schreis deutlich, was nicht zuletzt auch aus den Tagebuchaufzeichnungen in den Wochen vor der Entstehung der

²⁴⁴ Walther Menne: Gedanken zu Max Beckmann *Die Hölle*. Frankfurt am Main 1960: nicht paginiert.

²⁴⁵ Kruszynski 1997: 17.

²⁴⁶ Eberle 1989: 96, 94.

²⁴⁷ Max Beckmann: *Der Gefesselte* (1944). Feder; 40,6 x 25,1 cm. New York, Museum of Modern Art.

²⁴⁸ Max Beckmann: Tagebücher 1940-1950. Zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann (Hg.: Erhard Göpel). München, Wien 1979: 89 [17.5.1944].

Zeichnung hervorgeht, in denen sich seine niedergeschlagene Stimmung zeigt: Beckmann fühlte sich – hier dargestellt in der nackten Figur des Titanen – im alten Europa gefesselt, seine schlafende und ihn somit nicht mehr inspirierende Muse erfüllt hier nicht mehr ihre Aufgabe. Das zum Übersetzen in die Neue Welt bereite Bein zeigt den Weg in die Freiheit. So hat Erhard Göpel 1958 erkannt: „Das Gefühl Beckmanns während der Kriegsjahre in Holland angeketten zu sein, drückt sich in dieser Zeichnung aus. Im Hintergrund das freie Meer und Segel am Horizont.“²⁴⁹ Trotz der Nacktheit der Hauptfigur und der entblößten Brust der Schlafenden, ist in diesem Zusammenhang aber nicht die „Sehnsucht nach der Freiheit von den Fesseln körperlicher Begierde“ zu sehen, wie es auch vorgeschlagen wurde.²⁵⁰ Dennoch sollte man sich nicht darüber täuschen lassen, dass hier de facto ein Entkommen unmöglich ist, denn durch den konisch zulaufenden Felsen könnte der Kettenring problemlos abgenommen werden, der Weg in die Freiheit wäre möglich und ist nur vom Willen des Gefesselten abhängig, der sich offenbar noch mental an das alte Europa, an seine Heimat gefesselt fühlt.

Ebenso wie Max Beckmann hat sich auch Käthe Kollwitz in einer Grafik als Opfer der Zeit dargestellt. Nachdem die erste Werkphase Käthe Kollwitz' im Verlauf der zehner Jahre des 20. Jahrhunderts ausklang – sie war dadurch gekennzeichnet, dass Kollwitz gemäß ihrer politischen Einstellung mit ihrer Kunst etwas in der Gesellschaft bewirken und Sympathie und Verständnis für die verzweifelte Lage der Arbeiterschichten wecken wollte –, stellte der Erste Weltkrieg einen traumatischen Wendepunkt im Leben von Käthe Kollwitz dar: Kurz nach dessen Ausbruch fiel ihr Sohn Peter nach nur wenigen Tagen an der Front in Belgien. Euphorisch wie viele, war er freiwillig in den Krieg gezogen, zunächst sogar unterstützt von seiner Mutter, die nach seinem Tod Schuldgefühle verspürt hat.²⁵¹ War schon bis dahin das selbstbildnerische Werk von Melancholie und innerer Zurückgezogenheit geprägt, so kommen nach einer Zeit der Verarbeitung des Verlustes, stärker die Aspekte von Trauer, Verzweiflung und Tod in den Bildern Käthe Kollwitz' zum Tragen. Zwar ist Uwe M. Schneede zuzustimmen, dass eine „radikale Subjektivierung (etwa eines Edvard Munch) [...] nicht ihre Sache“ ist,²⁵² dennoch rückt die Darstellung ihrer Gefühlswelt, ihrer Verarbeitung von Trauer und Beschäftigung mit dem Tod, stärker in den Mittelpunkt ihres Schaffens. Im Zusammenhang mit dem Tod ihres Sohnes und dem weiteren Verlust von Menschen aus dem Umkreis der Künstlerin, die im Verlauf des Ersten Weltkrieges ums Leben gekommen sind, ist die Lithografie *Gefallen* zu sehen (Abb. 48).²⁵³ Umringt von drei kleinen verängstigten Kindern schlägt sich eine vor Schmerz schreiende Frau – vermutlich die Mutter der Kinder – die Hände vor das Gesicht. Trotzdem Käthe Kollwitz keine eigenen Kinder beziehungsweise Enkelkinder in dem Alter hatte, scheint es offensichtlich, dass sie hier ihre eigene, höchst schmerzhafteste Erfahrung verarbeitet hat. Die zu der Zeit noch umfangreichen Tagebucheintragen

²⁴⁹ Erhard Göpel: Max Beckmann der Zeichner. München 1958: nicht paginiert.

²⁵⁰ Max Beckmann. Aquarelle und Zeichnungen 1903-1950 (Ausstellungskatalog). Bielefeld, Tübingen, Frankfurt/M. 1977/78: Nr. 166.

²⁵¹ Schon als Kind fühlte sich Käthe Kollwitz schuldig am Tod ihres Bruders, ein Gefühl, das nun in Anbetracht des Todes von Peter wieder aufkam (s. S. 124).

²⁵² Uwe M. Schneede: Käthe Kollwitz. Das zeichnerische Werk. München 1981: 6.

²⁵³ Käthe Kollwitz: *Gefallen* (1921). Lithografie (1. Fassung); 36 x 29,5 cm. Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut.

geben darüber Aufschluss, wie oft Käthe Kollwitz an ihren gefallenen Sohn dachte. Die nicht abgeschlossene Verarbeitung dieses Traumas wird unter anderem durch den Eintrag vom 6. Februar – es wäre Peters 25. Geburtstag gewesen – indiziert, in dem sie von einem Gespräch mit ihrem Sohn Hans berichtet. Sie fragte ihn wiederholt danach, ob das von ihm und seiner Frau erwartete Kind, wenn es ein Junge würde, den Namen seines toten Bruders, Peter, bekommen sollte. Die gegenüber seiner Mutter geäußerten Bedenken von Hans Kollwitz konnte sie offensichtlich in den nächsten Monaten zerstreuen, denn am 10. Juli 1921 verzeichnete Käthe Kollwitz: „Das Peterchen ist da.“²⁵⁴ Es offenbart sich der Wunsch, Verlorenes wieder zu erlangen, um begangene Fehler zu kompensieren. Im Herbst des gleichen Jahres – wahrscheinlich zur Zeit der Entstehung der Lithografie – jähren sich Peters Auszug in den Krieg und sein Todestag zu dem Käthe Kollwitz in ihrem Tagebuch schreibt:

„Zum 7. Mal Peters Todestag. [...] Vorgestern las ich im Tagebuch von 1916. Schon da die Klage, daß ich nicht mehr bei Peter bin. Jetzt sind sieben Jahre um. Wie sein Leib ganz zu Erde geworden ist, so ist sein Bild ganz aufgelöst. Der Schmerz ist verschwunden. Ich lebe gern, intensiv gern wenn ich arbeiten kann. Aber wenn ich diese Zeit vergleiche mit der damaligen, dann kommt sie mir nicht so gehaltvoll vor. Damals lebte ich in mich hinein, jetzt allzu sehr nach außen.“²⁵⁵

Aussage und Verhalten scheinen in einem Widerspruch zueinander zu stehen. Gesteht Käthe Kollwitz sich selbst in ihren Tagebüchern den noch andauernden, nicht bewältigten Schmerz über den Verlust ihres Sohnes nicht ein, oder ist die Grafik *Gefallen* tatsächlich ‚nur‘ Ausdruck für die kollektiv erlebten Verluste des Ersten Weltkrieges? Tragisch war es auf einer persönlichen Ebene, dass Käthe Kollwitz einundzwanzig Jahre später auch den Kriegstod ihres Enkels Peter noch erleben musste. In diesem Sinn hat der Schrei in *Gefallen* unwissend einen apokalyptischen Charakter.

Hing in der Aussage der Lithografie Käthe Kollwitz' die Opferrolle eng mit dem Tod, mit dem Opfer ihres Sohnes zusammen, so ist mit der folgenden Arbeit von Elfriede Lohse-Wächtler neben der intendierten Behandlung ihrer eigenen Opferrolle, auch die Darstellung eines kollektiven Opfers, das der Frau schlechthin, verbunden.

Die Künstlerin wurde als Anna Frieda Wächtler 1899 in Dresden-Löbtau als erstes Kind von Gustav Adolf und Sidonie Wächtler geboren.²⁵⁶ Trotz des Widerstandes der Eltern besuchte die junge Frau ab 1915 die Königliche Kunstgewerbeschule in Dresden. Zunächst ging sie in die Klasse für Mode und weibliche Handarbeiten, später wechselte Elfriede Wächtler in den Unterricht der angewandten Grafik. Um am Kunstmarkt reüssieren zu können, legte sich die Künstlerin, die seit dem Auszug aus dem Elternhaus ein unkonventionelles Leben führte, vorübergehend das Pseudonym Nikolaus Wächtler zu. 1921 heiratete sie den Chorsänger und Maler Kurt Lohse. Trotz einiger kleiner Ausstellungserfolge in Hamburg, wohin Elfriede Lohse-Wächtler mit ihrem Mann gezogen war, stellte sich die materielle Situation sehr bescheiden dar; so blie-

²⁵⁴ Kollwitz, Käthe 1908-43: 494 [6. Februar 1921], 504 [10. Juli 1921].

²⁵⁵ Kollwitz, Käthe 1908-43: 511 [23. Oktober 1921].

²⁵⁶ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Im Malstrom des Lebens versunken... Elfriede Lohse-Wächtler 1899-1940. Leben und Werk (Hg.: Georg Reinhardt). Köln 1996.

ben Gänge zum Hamburger Wohlfahrtsamt nicht aus. Ende der zwanziger Jahre verschlechterte sich der psychische Zustand der Künstlerin zunehmend, so dass es erforderlich wurde, sie in die Staatskrankenanstalt Friedrichsberg in Hamburg einzuliefern. Ab Mai 1931 blieb Elfriede Lohse-Wächtler aufgrund ihrer persönlichen Situation nichts anderes übrig – die Ehe mit Kurt Lohse war seit Jahren zerbrochen, sie selbst war zum Teil obdachlos –, als wieder bei ihren Eltern zu wohnen, was mit erheblichen Spannungen verbunden war: „Es ist davon auszugehen, dass es zwischen Vater und Tochter – wie schon in früheren Jahren – zu heftigen Auseinandersetzungen, ja Handgreiflichkeiten kam“.²⁵⁷ Durch die weitere Verschlechterung ihres psychischen Zustandes, wurde Elfriede Lohse-Wächtler 1932 erneut zur stationären Behandlung in die Landes-Heil- und Pflegeanstalt Arnsdorf bei Dresden eingewiesen, wo man bei ihr Schizophrenie diagnostizierte.²⁵⁸ Diese Diagnose hat genügt, um gemäß des am 1. Januar 1934 in Kraft getretenen Gesetzes zur Verhütung erbkranken Nachwuchses, Elfriede Lohse-Wächtler zwangsweise zu sterilisieren. Am 31. Juli 1940 wurde die Künstlerin schließlich im Rahmen der Krankenmordaktion T4 von den Nationalsozialisten in der Landes-Heil- und Pflegeanstalt Pirna-Sonnenstein mit Giftgas ermordet.

Das Werk Lohse-Wächtlers ist gekennzeichnet von der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit ihrer Lebensumwelt, die sich in den Darstellungen von Familienmitgliedern, vor allem ihres Bruders, von Freunden und sie begleitenden Menschen oder sich in Dresdner und Hamburger Stadtlandschaften widerspiegelt. „In einer Lebensphase, die überschattet war von partnerschaftlicher und beruflicher Perspektivlosigkeit, ja sozialem Abstieg, entstand von 1929 bis 1931 ihr Hauptwerk“, stellt Hildegard Reinhardt fest.²⁵⁹ An dessen Ende schuf Lohse-Wächtler das Bild *Aufschreiende Gruppe* (Abb. 49).²⁶⁰ Drei eng beieinander stehende nackte Frauen reißen schreiend ihre Arme in die Höhe, ihre Hände lodern wie Flammen gen Himmel; die rot-blaue Farbigkeit unterstützt die Feuer assoziierende Wirkung. Unwillkürlich kommen Bilder mittelalterlicher Hexenverbrennungen in den Sinn. Diese aus dem Rahmen der üblichen Ikonografie Lohse-Wächtlers heraus fallende Zeichnung greift inhaltlich eine Thematik auf, die in dieser Form nicht unmittelbar autobiografische Rückschlüsse zulässt – im Gegensatz zu vielen anderen, schnell aufzuschlüsselnden Bildern. Wenn man die Gruppe der drei Frauen autobiografisch deuten will, so könnte sie neben der Künstlerin selber noch ihre Mutter, sowie die neue Frau des von ihr getrennt lebenden Mannes darstellen, die, im Gegensatz zu Elfriede Lohse-Wächtler, Kurt Lohse mehrere Kinder schenkte. Konkrete autobiografische Hinweise lassen sich hierzu allerdings nicht nachweisen.

²⁵⁷ Hildegard Reinhardt: Die Dresdner und Arnsdorfer Jahre – 1931 bis 1940. In: Lohse-Wächtler 1996: 113.

²⁵⁸ Boris Böhm weist darauf hin, dass der behandelnde Arzt in der Staatsklinik Friedrichsberg, Professor Weygandt, 1929 bei Elfriede Lohse-Wächtler auch „reaktive seelische Ausnahmezustände“ für möglich gehalten habe (Boris Böhm: Elfriede Lohse-Wächtler in Arnsdorf und Pirna – 1932 bis 1940. In: Lohse-Wächtler 1996: 131).

²⁵⁹ Hildegard Reinhardt: Elfriede Lohse-Wächtler (1899-1940). In: Paula Lauenstein, Elfriede Lohse-Wächtler, Alice Sommer – drei Dresdener Künstlerinnen in den zwanziger Jahren (Ausstellungskatalog). Albstadt 1996/97: 31.

²⁶⁰ Elfriede Lohse-Wächtler: *Aufschreiende Gruppe* (1931). Pastellkreiden über Aquarell; 69,4 x 53,4 cm. Bezeichnet unten links: Ideenentw. / f. eine plastische / Gruppe. Berlin, Galerie Fischer.

Verfolgt man die Sensibilität im Umgang mit dem Farben- und Formenvokabular, mit der die Künstlerin vor allem in ihrem zeichnerischen Werk Menschen einfühlsam zu gestalten vermochte, so ist mit Ingrid von der Dollen festzustellen, dass Elfriede Lohse-Wächtler „nichts ferner [lag] als die kalt interessierte Beschreibung von leidenden Menschen.“²⁶¹ Auch vor dem Hintergrund, dass die Künstlerin offensichtlich plante, diese Figurengruppe plastisch zu gestalten, wird die Relevanz dieser für Lohse-Wächtler wichtigen Bildschöpfung deutlich. Ein möglicher Interpretationsansatz ist es, in dem Aufschrei der Frauengruppe den symbolischen Schrei der verletzten und unterdrückten Frau zu sehen. So hatte Elfriede Lohse-Wächtler aufgrund der diametralen Charaktereigenschaften zu ihrem Vater seit ihrer Kindheit unter diesem zu leiden. Auch ist in ihrer zerbrochenen Ehe, mehr aber noch durch die neue Beziehung Lohses ein Grund zu sehen, dass sich Lohse-Wächtler in den Jahren vor der Entstehung des Blattes verletzt und gedemütigt fühlen konnte. Die Frau als solches wäre in diesem Sinn aus der Sicht der Künstlerin als Opfer von Emotionen, Leidenschaft und Schmerz zu verstehen, und darüber hinaus als Opfer von Unterdrückung und mangelnder Gleichberechtigung. Gerade aufgrund der intendierten plastischen Gestaltung, die eine Aufstellung im öffentlichen Raum nahe gelegt hätte und somit im Hinblick auf die Aussage von allgemeinem Belang gewesen wäre, scheint die über den autobiografischen Gehalt hinausgehende Bedeutung dieser Figurengruppe evident.

Hildegard Reinhardt schreibt der Zeichnung hingegen einen apokalyptischen Charakter zu: „Die Pastellskizze *Aufschreiende Gruppe* [...] dem Kontext der ‚Anfallsbilder‘ zugehörig und deren Schlusspunkt markierend, verbildlicht den Verzweiflungsschrei dreier Frauen. Die in verschiedenen Rottönen angelegte, von der Künstlerin als ‚Ideenentwicklung für eine plastische Gruppe‘ präzierte Zeichnung, nimmt in einer seherischen Vision die Todesqualen Elfriede Lohse-Wächtlers vorweg, deren Sterben in der Gaskammer der Tötungsanstalt Pirna-Sonnenstein sich am 31. Juli 1940 ganz ähnlich vollzogen haben muß: Beim Ausströmen des Giftgases zertrampelten die Robusteren die unter ihnen liegenden Sterbenden, in ihrer Todesangst verzweifelt nach Atem ringend und die Arme ausstreckend.“²⁶² Unabgänglich davon, welcher Interpretationsansatz zutrifft, ist es aufgrund der Indizienlage nahe liegend, das Bild als schreiendes Selbstporträt innerhalb einer Gruppe einzuschätzen.

Viele Künstler, die zur Zeit der Weimarer Republik angesehene und ausgezeichnete Künstler waren, mussten nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten erkennen, dass sich mit dem Wechsel der politischen Verhältnisse auch die Kulturpolitik änderte und sich oftmals gegen sie gestellt hat. Die Ausstellungen *Entartete Kunst* sind da nur die prominentesten Beispiele für die repressive Kunstpolitik unter Adolf Hitler. Manche Künstler emigrierten, zogen sich ins Private zurück – solange sie nicht Pogromen zum Opfer fielen – oder hörten auf, künstlerisch tätig zu sein. Als Ausdruck seiner Resignation gegenüber den politischen Umständen ist ein Bild Josef Scharls anzusprechen.

Josef Scharl wurde als zweites von insgesamt vierzehn Kindern 1896 in München geboren; der gleichnamige Vater war Gärtner in Schloss Nymphenburg, die Mutter verdiente sich neben der Erziehung der Kinder mit der Herstellung

²⁶¹ Ingrid von der Dollen: *Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der ‚verschollenen Generation‘. Geburtsjahrgänge 1890-1910.* München 2000: 140.

²⁶² Reinhardt 1996: 117.

von Kunstblumen Geld.²⁶³ 1910 trat der Vierzehnjährige in die Münchner Malerschule ein, wo ihm neben der Dekorationsmalerei auch Zeichnen beigebracht wurde. Nach Beendigung der Lehrzeit und begonnenen Gehilfenjahren ist Scharl 1915 zum Kriegsdienst eingezogen worden. Ein Jahr später wurde er in der Nähe von Verdun während eines Angriffs im Schützengraben verschüttet. Nach seiner Bergung war er zunächst unfähig zu gehen und seinen rechten Arm zu bewegen. Bis zum Kriegsende wurde er in verschiedenen Lazaretten behandelt, aber erst 1918 brachte eine Operation der Nerven Heilung. 1919 hat Josef Scharl sein Studium an der Kunstakademie in München begonnen, das er vor dem eigentlichem Abschluss 1921 vorzeitig abbrach, da ihm der konventionelle Unterricht nichts mehr zu geben vermochte; seitdem hat er autodidaktisch weitergearbeitet. In den Jahren der Weimarer Republik wurden zahlreiche Ausstellungen mit Werken Scharls veranstaltet, die Verleihung mehrerer Preise ging damit einher. Erst die Machtergreifung der Nationalsozialisten bereitete dem bescheidenen Erfolg ein Ende, da Scharl, wie viele andere Künstler seiner Generation, als entartet diffamiert wurde, wodurch sich die finanzielle Situation bis zu Scharls Emigration 1938 zunehmend verschlechterte.

Im Mittelpunkt des gesamten Werkes Josef Scharls, das viele sozialkritische Sujets aufweist, steht der Mensch: Neben einigen Selbstporträts sind es vor allem Bilder von Menschen der Arbeiterschichten, der Unterprivilegierten und Armen. Inhaltlich sowie auch technisch hebt sich Scharl jedoch von den gängigen Kunstströmungen ab. Im Gegensatz zu den Werken Dix' und Grosz' einerseits, in denen teilweise beißende Kommentare zur gesellschaftlichen Situation der Zeit zu finden sind, und den Vertretern der Neuen Sachlichkeit andererseits, die in einer glatten, jegliche Technik negierenden Art malten, sind die Bilder Scharls in ihrer Kritik eher verhalten und hinsichtlich des Pinselduktus von den Bildern van Goghs beeinflusst. Scharl habe aber Armin Zweite zufolge van Gogh nicht kopiert, sondern ihn „im Sinne seiner eigenen Intention“ verändert, so „dass Ähnlichkeiten sich im Äußerlichen erschöpfen“.²⁶⁴

Unter dem Aspekt der Farbgestaltung betrachtet sind die Bilder Josef Scharls der zwanziger Jahre eher zurückhaltend und oft in erdigen Tönen gestaltet. Dies änderte sich zu Beginn der dreißiger Jahre, wo sich bei ihm ein zunehmend ornamentaler Malstil durchgesetzt hat, der mit einer farblich kontrastreichen Stilisierung einhergeht und dem ganzen Bildgefüge eine gewisse Naivität verleiht. In diesem Stil ist auch das Bild *Verspottung* gehalten (Abb. 50).²⁶⁵ Vor einem schwarzen Hintergrund staffeln sich übereinander neun Männer auf, drei von ihnen schauen ruhig, fast starr aus dem Bild heraus, die übrigen schreien, teilweise wild gestikulierend; trotzdem wirken die Gesichter geradezu maskenhaft. Die drei Männer in der vorderen Mitte schreien von allen besonders wild: Mit in den Nacken geworfenen Köpfen reißen sie starren Auges ihre Münder weit auf, die vorstehenden Zähne verleihen ihrem Ausdruck eine gewisse Lä-

²⁶³ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Andrea Lukas: Josef Scharl (1896-1954). Eine Biographie. In: Josef Scharl. Monografie und Werkverzeichnis. (Hg.: Andrea Firmenich). Köln 1999.

²⁶⁴ Armin Zweite: „Das Volk ist nicht tümlisch“. Beobachtungen zu Gemälden Josef Scharls. In: Josef Scharl 1896-1954 (Ausstellungskatalog). München 1982/83: 19

²⁶⁵ Josef Scharl: *Verspottung* (1933). Öl auf Leinwand; 164 x 74 cm. Privatbesitz. Ungeachtet der Tatsache, dass Scharl sich inmitten der Gruppe von Schreienden selbst nicht schreiend zeigt, soll *Verspottung* dennoch in diesem Kapitel behandelt werden, da zum einen das schon durch den Titel angedeutete Opfermotiv evident ist, zum anderen ein stummer Schrei unterstellt werden darf.

cherlichkeit. Der obere Mann innerhalb dieser Untergruppe, dessen Gesicht nur durch weiße Umrisslinien konturiert ist, züngelt den starr blickenden Uniformierten an, zudem hält er ein Stück Papier, vielleicht einen Brief, in der linken Hand. Die drei Figuren im unmittelbaren Vordergrund sind durch folkloristische Gewänder gekennzeichnet, die wie Frauenkleider aussehen. Die in Linien pastos aufgetragenen, ornamentalisierenden Farben der Gewänder setzen sich dabei in ihrem Kolorit stark von dem dunklen Hintergrund ab.

Im Gegensatz zu Scharls figurativen Bildern der zwanziger Jahre, die die Gesichter identifizierbarer Individuen zeigen, von Arbeitern, deren Physiognomien durch harte Arbeit und Entbehrungen geprägt wurden, stellt sich hier ein neuer Typ der Figurendarstellung vor, der trotz der expressiven Gestik jegliche psychologisierende Momente zurückdrängt. Auch Matthias Arnold urteilt: „so ist in der ‚Verspottung‘ bereits jener schematisierte Stil der Spätzeit vorgezeichnet, der in seiner Vereinfachung schließlich zur leeren Hülle gerät.“²⁶⁶

Betrachtet man das Motiv des Schreis, so gelingt erst in Verbindung mit dem Titel eine mögliche Interpretation des Bildes, lässt sich dieser doch unmittelbar mit der Verspottung Christi assoziieren. So wie Christus sich von der pöbelnden Menge in Anbetracht seiner nahen Verurteilung und Hinrichtung verspotten lassen musste, so steht bei Scharl im Zentrum des Bildes der gefasst blickende Mann, der sich von der bunt kostümierten Menge anschreien lassen muss. Der semantische Gegensatz, der durch die rot-weiß dominierte Farbigkeit der Kleidung vor dem schwarzen Hintergrund eine Verbindung zu den farblich entsprechend gestalteten Emblemen der Nationalsozialisten auf der Hand liegt, löst sich auf, wenn man das Bild autobiografisch deutet. Es scheint daher nicht zu viel hineininterpretiert, wenn die Figur des Mannes – die Ähnlichkeiten mit der Physiognomie Scharls aufweist – als Sinnbild für das persönliche Opfer des Künstlers anzusehen ist, da Scharl selbst künstlerisch wie finanziell unter der Diktatur zu leiden hatte. Und noch ein weiteres Indiz spricht für die Vermutung, dass es sich in *Verspottung* um ein Selbstporträt Scharls handelt, denn formal betrachtet dürfte das Bild von James Ensors Gemälde *Selbstbildnis mit Masken* (1899) beeinflusst worden sein. Auch Ensor ist in der oberen Hälfte seines hochformatigen Bildes in einem Dreiviertelprofil zu sehen, umgeben von einer Vielzahl an Masken, die ihn zu bedrängen scheinen und stellvertretend für Ensors Unbehagen gegenüber der Gesellschaft interpretiert werden können. Bunte Farbigkeit und starke Kontraste bestimmen auch hier das Bild.

Neben dem persönlichen Gehalt, nimmt Scharl mit diesem Bild in kodierter Form Bezug zum aktuellen politischen Geschehen in Deutschland, dem Land, für das er im Ersten Weltkrieg sein Leben riskierte und das ihn nach offizieller Anerkennung als entartet bezeichnete. So setzte sich „Josef Scharl wie zahlreiche andere Künstler seiner Zeit in den dreißiger Jahren kritisch mit den neuen politischen Umständen auseinander: Er entwickelt eine in seinem Werk bis dahin unbekannte Form der allegorisch-symbolhaften Verschlüsselungen, von denen Arbeiten wie [...] ‚Verspottung‘ [...] zeugen“.²⁶⁷ Dass ihm die Arbeit unter den politischen Umständen nicht leicht gefallen ist, indiziert ein Brief aus dem Jahr der Machtergreifung: „Ich selbst arbeite auch unbeirrbar weiter, aber glauben Sie mir, [...] es ist hart und leidvoll, ein denkender und fühlender Mensch zu sein.“²⁶⁸

²⁶⁶ Matthias Arnold: Josef Scharl. In: *Weltkunst* 56, 21 (1986): 3333.

²⁶⁷ Andrea Firmenich: Menschenbilder – Zur Ikonographie Josef Scharls. In: Scharl 1999: 44.

²⁶⁸ Josef Scharl [in einem Brief an Otto Schmidt vom 26. Juli 1933], zitiert in: Lukas 1999: 16.

Bereits ein Jahr zuvor hatte Josef Scharl in einer Radierung die schreienden Köpfe geschaffen, die er in dem Gemälde in ganz ähnlicher Form verwendet hat (Abb. 51).²⁶⁹ An die physiognomischen Studien Jusepe de Riberas erinnernd, hat Scharl, über das Blatt verteilt, eng aneinander verschiedene Köpfe im Profil gezeichnet – bis auf den frontal dargestellten Kopf in der Mitte oben. Im darauf folgenden Jahr wurden sie im Gemälde verwendet: Köpfe mit den gleichen hervorstehenden Zahnreihen und den ausgestreckten Zungen. Die vom Regime nicht gewünschte freie Meinungsäußerung wird durch den geknebelten Kopf in der Mitte unten vorweg genommen, der militärische Aspekt des Regimes spiegelt sich in der Uniform wider. Peter Bronner stellt zu diesem Blatt fest: „Scharl reagiert auf diese gesellschaftlichen Geschehnisse mit drei thematisch zusammenhängenden Radierungen, die, wenn man seine Druckgraphik isoliert betrachtet, außergewöhnlich politischen Inhalts sind. Das Übel beginnt mit dem Blatt ‚Die Schreier‘ [...] Maskenhaft verzerrte Physiognomien, die leicht als Vertreter der herrschenden (Groß-) Bürgerschicht und des Militärs identifiziert werden können, füllen den Bildausschnitt. Die Mäuler sind weit aufgerissen und brüllen die einschlägigen Parolen heraus. Die ‚kleinen Leute‘, ganz in mittelalterlicher Tradition auch klein dargestellt, haben nichts zu sagen. Entweder ist ihr Mund zugebunden, sie sind gesichtslos und ohne Mund gezeichnet oder unidentifizierbar von hinten gezeigt. Eine Kleiderpuppe in schmucker Uniform vervollständigt das makabre Geschehen.“²⁷⁰

Das Unterkapitel zum schreienden Selbstbildnis innerhalb einer Gruppe wird mit einem Bild beendet, das die Vorstellung einer linearen Kunstentwicklung als Klischee entlarvt: Werner Tübkes *Spanien 1936* (Abb. 52).²⁷¹ Mit Tübke ist ein weiterer ostdeutscher ‚Historienmaler‘ anzusprechen, der wie Willi Sitte in der DDR große Erfolge feierte.

Tübke wurde 1929 in Schönebeck an der Elbe geboren, wo er von 1946 bis 1947 eine Lehre als Dekorationsmaler absolvierte.²⁷² Es schloss sich ein Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig an; danach studierte Tübke Kunsterziehung und Psychologie in Greifswald. Tübke verhalf der Aussage seiner Gemälde, die von den Bildwelten der Renaissance und des Manierismus geprägt sind, zu einer auch im sozialistischen Realismus möglichen Gültigkeit, indem er die Rolle des Einzelnen in den historischen Klassenkämpfen mit veränderten formalen Mitteln betont. In den an Bosch und Brueghel erinnernden Bildkompositionen ging Tübke auf Probleme der Gegenwart ein und versuchte, sie durch eben diese verfremdende Darstellung besser veranschaulichen zu können. „Mit seinen geschichtszitierenden Bildfindungen und mit der virtuellen Vielseitigkeit seines handwerklichen Könnens wird dieser Leipziger Maler zum bedeutendsten Repräsentanten einer malerischen ‚Erberezeption‘ in der DDR, die sich des gesamten von der Kunstgeschichte bereitgestellten Ideen- und Stilpotentials bedient, um den ‚neuen Menschen‘ des Sozialismus als den ‚sozialistischen Humanisten‘ zu zeichnen“, schreibt Karin Thomas.²⁷³

²⁶⁹ Josef Scharl: *Die Schreier* (1932). Kaltadelradierung; 35 x 26,7 cm.

²⁷⁰ Peter Bronner: Distelstrauß und Sonnenblumen – Betrachtungen zum graphischen Werk. In: Scharl 1999: 208.

²⁷¹ Werner Tübke: *Spanien 1936* (1958). Öl auf Hartfaserplatte; 35 x 42 cm.

²⁷² Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Werner Tübke. Das malerische Werk. Verzeichnis der Gemälde 1976 bis 1999 (Hg.: Brigitte Tübke-Schellenberger / Gerd Lindner). Dresden 1999.

²⁷³ Karin Thomas: Die Malerei in der DDR 1949-1979. Köln 1980: 81.

1958 verarbeitete Werner Tübke in diesem Sinn in *Spanien 1936* den „aufopferungsvollen Kampf“²⁷⁴ der Thälmann-Brigade im spanischen Bürgerkrieg.²⁷⁵ In diesem ersten Historienbild Tübkes, das im Gewand eines Brueghel-Gemäldes erscheint, türmen sich in einer felsigen Gebirgslandschaft zum Mittelgrund des Bildes hin mehrere mit Bajonetten bewaffnete Kämpfer; einige Tote liegen bereits am Boden. Im Kontext dieser Studie interessiert hier das schreiende Selbstbildnis Tübkes, das am äußersten linken Bildrand zu sehen ist (Abb. 52 a). In der Pose einer klassischen Repoussoir-Figur sieht der Künstler mit weit aufgerissenem Mund und in höchstem Entsetzen aus dem Bild heraus und den Betrachter an. In seiner Hand hält er fest umschlossen ein Gewehr, dessen Spitze auf eine Siedlung weißer Häuser im linken Hintergrund des Bildes zeigt. Günter Meißner stellt zu *Spanien 1936* fest: „Das 1958 im Selbstauftrag entstandene Gemälde Werner Tübkes ist in mehrfacher Hinsicht ein Bekenntnisbild. Denn der rufende Mann am linken Bildrand stellt den Künstler selber dar, versinnbildlicht die auch im Bildelement des Hubschraubers angedeutete zeitüberspringende Identifikation mit den Freiheitskämpfern. Außerdem ist es die erste Historiendarstellung Tübkes, die von den vorangegangenen Katastrophenmotiven zu solchen des Widerstandes gegen die Reaktion überleitet. Nicht zuletzt offenbart das Gemälde deutlicher als die vorangegangenen Werke den Willen, die mächtige Bildsprache der Alten – hier ist es vor allem Pieter Brueghel – für sich und den Realismus seiner Epoche zu nutzen, der seit dem V. Parteitag der SED 1958 in die große Aufgabe der Schaffung einer eigenen sozialistischen Nationalkultur eingebunden worden war.“²⁷⁶ Volker Adolphs ist der Ansicht, dass Tübke mit dem Selbstbildnis in *Spanien 1936* zeigen wollte, dass er sich mit der Haltung der Kämpfer gegen die Franco-Faschisten solidarisch erklärt: „Mit aufgerissenen Augen, schreiend, ein Gewehr in der Hand malt er sich am linken Bildrand, tritt aus der Position eines bloßen Zeugen, einer Assistenzfigur heraus.“²⁷⁷ Wichtig ist es, bei diesem schreienden Selbstbildnis Werner Tübkes festzuhalten, dass in ihm sein offenbar ambivalentes Verhältnis zu Krieg und Widerstand erkennbar wird. Einerseits ist dem identifikatorischen und solidarischen Aspekt des Selbstporträts, wie es Adolphs festgestellt hat, zuzustimmen, andererseits kommt durch die entsetzte und verzerrte Physiognomie auch der Schrecken und die Angst vor den kriegerischen Auseinandersetzungen zum Tragen. Tübke hat selbst weder am antifaschistischen Kampf teilgenommen, noch war er aufgrund seines Alters Opfer des Nationalsozialismus. Dennoch spielt mit dem Wissen um das Schicksal Ernst Thälmanns hier indirekt eine Opferthematik eine Rolle. Das Bild hat zwar nicht dem entsprochen, was die SED unter sozialistischem Realismus verstand, aber durch den

²⁷⁴ Günter Meißner: Werner Tübke. Leben und Werk. Leipzig 1989: 65.

²⁷⁵ Der 1944 von den Nationalsozialisten im Konzentrationslager Buchenwald ermordete Ernst Thälmann übernahm 1924 die Führung des Roten Frontkämpferbunde, 1925 zugleich der KPD. Unter seiner Führung wurde die KPD mit der KpdSU gleichgeschaltet und dem stalinistischen System der UdSSR untergeordnet. Von 1924 bis 1933 war Thälmann Mitglied des Reichstages, zweimal kandidierte er für das Amt des Reichpräsidenten, wobei er 1932 3,7 Millionen Stimmen im 2. Wahlgang auf sich versammeln konnte. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde Thälmann umgehend verhaftet und saß mit Unterbrechungen bis 1944 in verschiedenen Gefängnissen ein. Im Laufe des spanischen Bürgerkrieges schlossen sich viele Freiwillige zur Thälmann-Brigade zusammen, um auf Seiten der Kommunisten gegen das Franco-Regime zu kämpfen. In der DDR galt Thälmann als Inkarnation des kommunistischen Widerstandskämpfers.

²⁷⁶ Meißner 1989: 65.

²⁷⁷ Adolphs 1993: 235.

hohen Identifikationswert mit den antifaschistischen Brigadisten und die Übertragbarkeit in die von Kaltem Krieg bereits geprägte Gegenwart am Ende der fünfziger Jahre – man denke an den Hinweis auf die Zeitgenossenschaft durch den Helikopter – hat es die Zustimmung der Partei gefunden.

Zusammenfassung Kapitel B.I

Trotz der mehrfachen formalen Einschränkungen hinsichtlich des Darstellungsgegenstandes – Porträt, Selbstporträt, Schrei – stellt sich die Menge der analysierten Bilder recht heterogen dar. Bis auf die Unterbrechung von 1947 bis 1975 kann jedoch für das 20. Jahrhundert ein kontinuierliches Vorkommen von expressiven Künstlerselbst-Darstellungen mit Schrei-Motivik konstatiert werden, angefangen beim frühen Selbstporträt Beckmanns bis zu denjenigen von Sitte, Heisig und Helnwein. Der Begriff des Schreis als solches ist allerdings nur bei vier Bildern Teil des Titels und bei nur zwei Künstlern explizit als schreiendes Selbstbildnis ausgewiesen (Hoflehner und Sitte). Dennoch konnte unter Berücksichtigung des biografischen Hintergrundes zum überwiegenden Teil ein individuell bedingter Auslöser für die jeweiligen Schrei-Darstellungen ausgemacht werden.

Unterteilt man die schreienden Selbstbildnisse dahingehend, ob ihnen unmittelbare oder mittelbare Ursachen zugrunde liegen, so ist festzustellen, dass etwa die Hälfte der Bilder einen konkreten oder aktuellen und auf die Person des Künstlers bezogenen Auslöser hatten. Die andere Hälfte der Schrei-Darstellungen drückt eher eine mittelbare, allgemeine Zeitbefindlichkeit durch diese spezielle Porträtform aus.²⁷⁸ Hinsichtlich des einleitend thematisierten Aspektes der Wiedererkennung des Künstlers im Selbstbildnis ist festzustellen, dass etwa die Hälfte der behandelten Bilder den Künstler in einer relativ identifizierbaren Form zeigen, wobei eine annähernde Kongruenz mit denjenigen Bildern auszumachen ist, die einen aktuellen oder persönlichen Bezug haben. Welche thematischen Schwerpunkte sind bei den schreienden Selbstbildnissen auszumachen? Trotz der semantischen Vielschichtigkeit des vorliegenden Materials und der häufig anzutreffenden Unmöglichkeit der thematischen Reduktion lässt sich bei etwa der Hälfte der Bilder ein grundsätzliches Leiden an der Zeit, an den allgemeinen (Lebens-) Umständen, politischer oder gesellschaftlicher Natur, erkennen; Verzweiflung, Resignation und Anklage sind als Stichworte anzuführen.

²⁷⁸ Wenn hier zusammenfassend nur ungefähre Angaben festzustellen sind, so liegt das an der Unmöglichkeit, manche Bilder nur einem Bereich zuzuordnen, da einige Werke (z.B. von Beckmann, Schiele, Nussbaum) hinsichtlich ihrer auslösenden Motivationen im Persönlichen sowie auch im Politischen bzw. Gesellschaftlichen angesiedelt werden können. Auch die einer eindeutigen Identifikation dienende Wiedererkennbarkeit eines Künstlers ist nur in den wenigsten Bildern gegeben.

II

Der Schrei im sozialen System

Im ersten Kapitel des Hauptteils wurde der Schrei im Selbstporträt als künstlerische Ausdrucksform menschlicher Befindlichkeit untersucht. Im Zusammenhang von Erstem Weltkrieg, Nationalsozialismus / Zweitem Weltkrieg sowie der als Postmoderne aufzufassenden Zeit ist unter diesem Aspekt eine Vielzahl expressiver Offenbarungsbilder entstanden. In ihnen haben Künstler ihre Introspektionen malerisch oder grafisch umgesetzt und haben auf Ereignisse der unmittelbaren Erfahrungswelt oder auf erlebte Grenzsituationen rekurriert. Im Kapitel zu den schreienden Selbstbildnissen haben sich die Unterkapitel überwiegend an den erwähnten Zeitabschnitten orientiert, waren aber zum Teil auch inhaltlich bezogen – wie bei den Bildern zur Gesellschaftskritik und zur Opferrolle des Künstlers. Im Kapitel zum Schrei im sozialen System findet im Hinblick auf die Gliederung eine weitere Lockerung von den einleitend festgestellten Kumulationszeiten statt. Unabhängig von den Bildern, die mit den beiden Weltkriegen kontextualisiert werden können, ist anhand des Motivs des Schreis vor allem für die in der Postmoderne entstandenen Werke eine breite thematische Auffächerung figurativer Bildinhalte festzustellen. In ihnen spiegelt sich auf künstlerischer Ebene die zunehmende gesellschaftliche Individualisierung wider, die zum Ende des 20. Jahrhunderts kontinuierlich zugenommen hat. Die Übertragung der eigenen Befindlichkeit und mithin die Darstellung eines Schreis als komplexer Ausdruck eben dieser auf andere Individuen ermöglicht dem Künstler sein Empfinden expressiv äußern zu können, ohne dabei die eigene Person abbilden zu müssen. Hierdurch ist eine von Alter, Geschlecht und realem Gehalt unabhängige Gestaltung möglich, die das Spektrum der Darstellungsmodi und Aussagemöglichkeiten erweitert. Dies schließt nicht aus, dass sich in diesen Bildern die Künstler gelegentlich auch selbst dargestellt haben, jedoch nur Sinne von Assistenzfiguren, sich unterordnend unter das jeweilige Hauptthema des Bildes.

II. 1

Der Schrei und die soziale Frage

Um eine chronologische Abfolge und somit einen Überblick über die motivgeschichtliche Entwicklung des Schreis in dieser umfangreichsten sowie heterogensten Gruppe der Schrei-Darstellungen im 20. Jahrhundert zu ermöglichen, wird mit einem Themenkomplex begonnen, der am Ende des 19. Jahrhunderts für die bildende Kunst insgesamt nur von geringer Bedeutung war: der sozialen Frage.

Nach der Gründung des Deutschen Reiches 1871 avancierte die alte preußische und neue Reichshauptstadt Berlin nicht nur zum politisch-ökonomischen und kulturellen Zentrum des Reiches, sondern auch, als Stadt mit den meisten Einwohnern Deutschlands, zum nationalen Kumulationspunkt der sozialen Missstände und gesellschaftlichen Konflikte. Während in anderen europäischen Ländern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vereinzelt Künstler gesellschaftliche Defizite und soziale Fehlentwicklung in ihren Arbeiten anklagten und für die Lebens- und Arbeitssituation der untersten Schichten, des Proletariats, kritisch Stellung in ihren Kunstwerken bezogen – man denke an Gustave Courbet in Frankreich und Constantin Meunier in Belgien – so sind in dieser Form für das Deutsche Reich keine derartigen, in ihrer Aussage eindeutigen Artefakte

festzustellen. Auch das in diesem Zusammenhang oft zitierte Bild *Das Eisenwalzwerk* (1872-75) von Adolph von Menzel erreicht in dieser Hinsicht nicht die pointierte Aussage. Dieses erste große deutsche Industriegemälde, das zudem ein Auftragswerk war¹, weist zwar einen enormen Detailreichtum auf, aber keine ausdrückliche Kritik an den Arbeitsbedingungen des Industrieproletariats. War die Mehrzahl der Bilder, die mehr oder weniger unkritisch die Arbeitsabläufe in den Unternehmen darstellten, zunächst in Form von Gemälden gestaltet worden, so kam es im Verlauf der neunziger Jahre zu einer Schwerpunktverlagerung „potentiell sozialkritischer Sujets“ auf den grafischen Bereich. Hinsichtlich des Aktualitätsbezuges und der zeitnahen Herstellung und Verbreitung erwies sich dieses Medium als günstiger.²

Am Anfang des 20. Jahrhunderts nahmen in der von Männern dominierten Welt der bildenden Kunst Frauen nur vereinzelt prominente Rollen ein. Neben Paula Modersohn-Becker, Marianne Werefkin und Gabriele Münter ist Käthe Kollwitz eine der wenigen Künstlerinnen, die im kollektiven Gedächtnis präsent geblieben ist, obwohl ihr hauptsächlich zeichnerisches und druckgraphisches Werk oft von Melancholie, Trauer, Verzweiflung und Tod bestimmt ist. Expressive Äußerungen sind in Kollwitz' Werk nur in verhaltener Form auszumachen, vorwiegend im Frühwerk.

Käthe Kollwitz wurde 1867 in einer zum großbürgerlichen Bildungsbürgertum christlicher Prägung gehörenden Königsberger Familie als Tochter von Karl und Katharina Schmidt geboren.³ Während ihr Großvater Geistlicher und Prediger in der Freien Gemeinde zu Königsberg war, übte ihr Vater zunächst den Beruf des Maurers aus, bevor er sich später selbständig machte und schließlich von seinem erarbeiteten Vermögen leben konnte. Trotz des bourgeoisen Hintergrundes war Karl Schmidt überzeugter Republikaner und schloss sich 1887 der SPD an, was mit dazu beigetragen hat, dass Käthe „in der Tradition der 48er Revolution erzogen“.⁴ Während ihr Bruder Conrad in London einen engen Kontakt mit Friedrich Engels pflegte, lernte Käthe Schmidt ihren späteren Ehemann Karl Kollwitz kennen, der es ihr auch in der Ehe weiterhin ermöglichte, ihre zeichnerischen Studien fortzuführen. Durch ihn und ihren Vater wurde Käthe Kollwitz' Interesse für die Sozialdemokratie geweckt. 1886 kam Kollwitz in Berlin auf der Künstlerinnenschule in die Klasse von Karl Stauffer-Bern, der zwar ihr wichtigster Lehrer gewesen ist, inspiriert fühlte sie sich die Grafikerin aber von einem anderen:

„[Stauffer,] dem ich vielleicht alles verdanke. Nur einen Winter habe ich bei ihm in Berlin gelernt, aber diese Monate haben den Grund gelegt. Ich dank es ihm noch, daß wenn ich malen wollte, er mich immer und immer wieder auf das Zeichnen zurückführte. Stauffer legte den Grund aber die eigentliche Befruchtung ging von Klinger aus. Klinger ist mir wirklich unendlich viel gewesen.“⁵

¹ Karin Gafert: Die Soziale Frage in Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts. Ästhetische Politisierung des Weberstoffes. (Diss.) Kronberg 1973: 120.

² Gafert 1973: 143.

³ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Alexandra von dem Knesebeck: Käthe Kollwitz. Die prägenden Jahre. Petersberg 1998.

⁴ Knesebeck 1998: 27.

⁵ Käthe Kollwitz [in einem unveröffentlichten Brief vom 28. Juli 1927 an den Grafiker Peter Halm, der ein enger Freund von Karl Stauffer-Bern war] zitiert in: Knesebeck 1998: 42.

Im Anschluss an die Berliner Ausbildung und einem Jahr bei einem Königsberger Grafiker, ging Käthe Kollwitz von 1888-1890 an die Münchner Künstlerinenschule zu Ludwig Herterich, der sie hauptsächlich auf dem Gebiet der Figurenmalerei weiter ausbildete.

Betrachtet man das Werk von Käthe Kollwitz, besonders die Handzeichnungen und Selbstporträts, so fällt auf, dass sie sich von Anbeginn mit Themen wie Verzweiflung, Hunger, Armut, Trauer, Arbeit und dem Tod auseinander gesetzt hat. Lediglich das früheste Selbstbildnis der Künstlerin von 1885 zeigt sie lachend. Danach entstanden nur noch die vielen ernsten, melancholischen Selbstporträts, wobei die für ihre autoporträtativen Bilder typische Pose der in die Hand gestützten Stirn seit Anfang der neunziger Jahre auftritt. Bereits 1910 entstand ein *Selbstbildnis mit Tod*.

In ihren Erinnerungen schrieb Käthe Kollwitz, dass sie schon als Kind unter Verlust- und Todesängsten gelitten hat, die sie auf die Eltern und Geschwister projizierte und die möglicherweise durch den frühen Tod ihres Bruders Benjamin, an dem sie sich als Kind schuldig fühlte, ausgelöst wurden: „aber Welch ein Bruch war in meiner Seele, daß ich an des Bruders Tod schuldig sei. [...] Zustände gegenstandsloser Angst habe ich durch viele Jahre noch gekannt [...] Ich hatte dauernd ein Gefühl, etwa als ob ich im luftleeren Raum wäre, oder als sänke ich oder schwinde hin.“⁶

Trotz der enormen Menge ernster Bilder sollte aber der Blick auf den Menschen Käthe Kollwitz nicht verzerrt dargestellt werden. Ihr Sohn Hans berichtet in der Einführung zu den von ihm herausgegebenen Tagebuchblättern und Briefen, dass seine Mutter gerne gelacht habe, sich sogar danach sehnte, zu lachen, allerdings selbst gegenüber den Kindern sehr verschlossen gewesen sei: „Über andere Menschen und ihre Schicksale, über Bücher, die sie gelesen hatte, über Probleme konnte sie sprechen, ja, auch über ihre Arbeiten konnte sie sprechen, über sich selbst eigentlich nie.“⁷ Diese psychologische Disposition mag dazu beigetragen haben, dass bei Käthe Kollwitz selbst zur Zeit des Expressionismus ausdrucksstarke, expressive Werke nicht zu finden sind. Aus diesem Grund sind die wenig verwendeten Schrei-Motive im Werk von Käthe Kollwitz besonders wichtig und dementsprechend sensibel zu behandeln.

Bevor die expressive Grafik *Aufruhr* (1899) aus dem Zyklus *Bauernkrieg* näher untersucht wird, erscheint es hilfreich, zunächst auf den zuvor entstandenen Zyklus *Ein Weberaufstand* einzugehen, da hier das Motiv des Schreis zum ersten Mal von Kollwitz verwendet wurde. Als ein Auslöser für die Entstehung ihres ersten erfolgreichen Grafikzyklus *Ein Weberaufstand*, an dem Käthe Kollwitz von 1893 bis 1898 gearbeitet hat, ist die von ihr besuchte Uraufführung von Gerhart Hauptmanns *Die Weber* am 26. Februar 1893⁸ anzusehen, den sie als noch unbekanntes Schriftsteller bereits mit siebzehn Jahren persönlich kennen gelernt hatte.⁹ Hauptmann behandelt in seinem Werk den historischen Aufstand der schlesischen Weber von 1844, der die erste größere proletarische Erhebung in Deutschland darstellt. Grund des Weberaufstandes war eine Folge von Lohnkürzungen bei gleichzeitiger Arbeitszeitverlängerung, wodurch sich die

⁶ Käthe Kollwitz: Erinnerungen [1922]. In: Kollwitz, Käthe 1909-45: 21, 22.

⁷ Kollwitz, Hans 1948: 8.

⁸ Alexandra von dem Knesebeck: „Der Volkskrieg dieser Zeit hatte auch seine Heldinnen.“ Zum Frauenbild der frühen Graphikfolgen. In: Käthe Kollwitz. Das Bild der Frau (Ausstellungskatalog). Bielefeld, Stiftung Museum Schloß Moyland 1999: 59.

⁹ Kollwitz, Käthe 1909-45: 37.

Unternehmer eine größere Konkurrenzfähigkeit gegenüber den englischen Waren versprochen, damit jedoch auch eine Verelendung der Arbeiter in Kauf nahmen. Hinzu kam die Angst auf Seiten der Weber vor der Einführung von Maschinen. Der Aufstand endete mit seiner blutigen Niederschlagung. Obwohl Hauptmann inhaltlich auf die fast ein halbes Jahrhundert zurück liegende Revolte einging, hatte das Thema einen höchstaktuellen Bezug, da sich zu Beginn der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts die Situation der Weber erneut dramatisch verschlechterte und eine Hungersnot in Schlesien drohte. Zur Verdeutlichung der Situation sei aus dem Spendenaufruf des Reinerzer Pastors Ernst Klein aus dem Januar 1891 zitiert:

„Die vielbesprochene, [...] stets wachsende Not der hiesigen Weberbevölkerung schreit laut um Erbarmen. Ein furchtbar strenger Winter ist früher als gewöhnlich [...] gekommen. Die Preise für alle Nahrungsmittel sind [...] rasch gestiegen [...] Ein Weber verdient [...] unter Beihilfe seiner Familie, [...] bei oft 17stündiger täglicher Arbeitszeit 4,5, höchstens 7 Mk. wöchentlich.“¹⁰

War Käthe Kollwitz zum einen durch die Aufführung von *Die Weber* stark beeindruckt, so kann zum anderen in der elterlichen und großelterlichen christlich-altruistischen Erziehung, sowie in ihrem sozialdemokratisch geprägten Gedankengut der Auslöser für die Schaffung des *Weberzyklus* gesehen werden, da sie mit ihm auf die Arbeiterkämpfe der Gegenwart hinweisen konnte, die wie früher, immer noch militärisch niedergeschlagen wurden.¹¹

Im Rahmen dieser Untersuchung ist das 4. Blatt aus dem Zyklus *Ein Weberaufstand* von Interesse, in dem Kollwitz auf den fünften Akt von Hauptmanns *Die Weber* Bezug nimmt: *Weberzug* (Abb. 53).¹² Die querformatige Radierung zeigt aus einer nahen Perspektive über die ganze Breite des Blattes einen aus dem linken Hintergrund strömenden Menschenzug, der, bis auf eine Mutter mit Kind im Vordergrund, nur aus Männern besteht, die sich mit Arbeitsgeräten wie Hacken, Beilen und Äxten bewaffnet haben. Sie alle blicken verzweifelt und düster, die Gesichter sind von harter Arbeit gezeichnet. Dieser Eindruck wird darüber hinaus durch die Technik der Radierung unterstützt, die dem Ganzen etwas Raues verleiht. Neben einigen, über die ganze Gruppe verstreuten Schreien, fällt besonders in der Bildmitte ein schreiender Arbeiter auf, der die geballte Faust zum Himmel streckt. Dadurch, dass keine gegnerische Gruppe, weder Unternehmer noch Obrigkeit erkennbar ist, der die Rufe gelten könnten, geht die Artikulation der Leute demnach über einen Kampfruf hinaus, und ist vielmehr als Schrei der Verzweiflung über ihre bedrückende Lage zu interpretieren, die besonders durch die resignierten Gesichter betont wird. Im Gegensatz zu dem Theaterstück *Die Weber*, das als Verarbeitung eines historischen Stoffes von Hauptmann angelegt worden war, hat Käthe Kollwitz mit ihrem *Weberzyklus* einen Bezug zu dem aktuellen Zeitgeschehen hergestellt, was durch die zeitgenössische Kleidung sichtbar wird, wodurch sich Kollwitz „bewußt von dem

¹⁰ Ernst Klein zitiert in: Knesebeck 1998: 196 (die Auslassungen wurden bereits von von dem Knesebeck vorgenommen).

¹¹ Im Laufe des Zweiten Weltkrieges sind alle frühen Aufzeichnungen von Käthe Kollwitz verbrannt, so dass aus der Entstehungszeit des *Weberzyklus* keine Primärquellen vorhanden sind. Käthe Kollwitz' Enkelin Jutta Bohnke-Kollwitz weist allerdings darauf hin, dass „die Ruppsche [gemeint ist Käthe Kollwitz' Großvater Rupp] Bruderschaftshoffnung [...] ihr näher [gewesen sei,] als der klassenkämpferische Aspekt, der auf gewaltsame Veränderung der gesellschaftlichen Zustände zielt.“ Jutta Bohnke-Kollwitz: Einführung. In: Kollwitz, Käthe 1908-43: 13.

¹² Käthe Kollwitz: *Weberzug* (1897?); Blatt 4 aus dem Zyklus *Ein Weberaufstand* (1893-98). Radierung (1. Zustand); 21,6 x 29,5 cm. Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.

historischen Ereignis und damit auch von Hauptmanns Drama distanzieren wollte“¹³, um dezidiert auf die gegenwärtige Situation des Proletariats aufmerksam zu machen.

Alexandra von dem Knesebeck zieht als mögliches Vorbild für die Radierung unter anderem ein Werk des französischen Malers Eugène Laermans heran, das ein ähnliches Thema zum Inhalt hat: *Am Abend des Streiks*.¹⁴ Es zeigt ebenfalls aus einer leichten Aufsicht eine in die Tiefe des Bildes strömende Menschenmenge, die zum größten Teil von hinten zu sehen ist. Nur wenige drehen sich zum Betrachter um und sind von vorne oder im Profil zu sehen. Alle machen einen verbitterten und enttäuschten Eindruck. Im Hintergrund ist eine rauchende Fabrikanlage zu sehen. Im Gegensatz zu dieser ruhig dahin ziehenden, objektiv beobachteten Menge, zeigt Kollwitz die Menschen in ihrer Verzweiflung, appelliert an das Mitgefühl des Betrachters, bezieht eindeutig Stellung zum Geschehen, verleiht, anders als es die Intention Laermans war, den Mitgliedern der Gruppe einen individuell verschiedenen, expressiven Gestus und betont die Verzweiflung der Menschen durch die Schreie.

Die sich mit *Weberzug* „bewußt in die Bildtradition von Streikszenen“ stellende Kollwitz hat sich unter kompositorischen Aspekten betrachtet „mit größter Wahrscheinlichkeit“ zudem von Gaston La Touches Bild *Im Streik* beeinflussen lassen¹⁵, dessen grafische Version im Katalog des Pariser Salons von 1889 abgedruckt war.¹⁶ Die aus dem rechten Hintergrund strömenden Streikenden bewegen sich zielgerichtet auf einen nicht sichtbaren Ort zu; sie alle blicken entschlossen und ruhig auf das Kommende. Trotz der direkt im Streik dargestellten Männer und Frauen, ist auch in diesem Bild kein Zeichen eines expressiven Ausdrucks erkennbar, keine Rufe oder gar Schreie sind zu vernehmen, die Streikenden ziehen ruhig vorbei.

Ein Jahr nachdem Käthe Kollwitz ihren ersten Zyklus beendet hatte, schuf sie das bereits erwähnte Blatt *Aufruhr*, mit dem sie sich erneut mit der sozialen Frage am Ende des 19. Jahrhunderts auseinander gesetzt hat (Abb. 54).¹⁷ Im Gegensatz zu *Weberzug* ist hier die Expressivität noch einmal gesteigert worden: Wieder strömt ein mit Sensen, Beilen, Hellebarden und Dreschflegeln bewaffneter Zug von Aufständischen, der von einem Fahnenträger angeführt wird, aus dem linken Bildhintergrund hervor. Gleich hinter dieser Figur reißt ein Mann seine Arme schreiend zum Himmel und zeigt direkt auf eine fliegende Frauengestalt über ihm, die „nach Art des Symbolismus“, in dieser weiblichen allegorischen Figur die Revolution verkörpert.¹⁸ Sie zeigt schreiend mit ihrer

¹³ Knesebeck 1998: 165. Käthe Kollwitz interessierte sich zudem um 1890 besonders für die naturalistische Literatur, durch die sie nicht nur besonders geprägt wurde, sondern sich auch „auf den Sozialismus hingewiesen“ fühlte“ (Knesebeck 1998: 28).

¹⁴ Eugène Laermans: *Le soir de grève* [Am Abend des Streiks] (1893). Öl auf Leinwand; 106 x 115 cm. Brüssel, Musée Royaux des Beaux Arts.

¹⁵ Knesebeck 1998: 162, 161.

¹⁶ Gaston La Touche: *En grève* [Im Streik] (1889). Die grafische Umsetzung seines 1888/89 entstandenen Gemäldes wurde von Sc. Michelet besorgt.

¹⁷ Käthe Kollwitz: *Aufruhr* (1899). Radierung, Aquatinta (1. Zustand), Druck von Hand mit roter Wasserfarbe und schwarzer Tusche übergangen; 29,7 x 31,8 cm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

¹⁸ Sigrid Achenbach: Käthe Kollwitz (1867-1945). Zeichnungen und seltene Graphik im Berliner Kupferstichkabinett. Berlin 1995: 48. Die Gruppe des nach oben sehenden und die Arme reckenden Mannes mit der Frauengestalt und der Sense über ihm, hat Käthe Kollwitz möglicherweise von einer Radierung Max Klingers übernommen, in der eine ähnliche Konfiguration zu

Fackel auf eine im Hintergrund brennende Burg, die offenbar durch sie entzündet wurde. Aus dem rechten Hintergrund nähert sich über die flache Landschaft ein zweiter Zug mit Bewaffneten, der sich zum Zusammenschluss einfindet. Die expressive Bedrohlichkeit des Zuges wird durch das destruktive Moment der Brandstiftung und zudem durch die Absenz von Frauen und Kindern betont, so wie sie noch im *Weberzug* zu sehen waren. Sind in dem vorigen Blatt, allein schon durch das Querformat bedingt, die Aufständischen eher gemäßigt vorbeigezogen, so stürmen sie in diesem fast quadratischen Bild tumultartig auf den Betrachter zu, erzeugen durch die hochgerissenen Waffen und Geräte einen Angst einflößenden Eindruck, der durch die Schreie noch verstärkt wird. Vermochte es Käthe Kollwitz in *Weberzug* für die Unterdrückten und Ausgebeuteten Sympathie beim Betrachter zu erwirken, so überwiegt in *Aufruhr* – das wohl expressivste Bild in Kollwitz' Werk – ein aggressives Moment als Ausdruck der höchsten Verzweiflung. Die zeitgenössische Aktualität der sozialen Frage wird zwar durch die unrealistische, fliegende Frauengestalt und die brennende Burg abgeschwächt beziehungsweise ins Symbolische verlegt, der eindeutige Bezug zur Gegenwart wird aber durch die zeitgenössische Kleidung hergestellt.

Gisela Schirmer zufolge steht der Zyklus *Bauernkrieg* stellvertretend für die „Initiative für revolutionäre Veränderungen innerhalb der Arbeiterbewegung“.¹⁹ In diesem Zusammenhang ist auch die Grafik *Aufruhr* als politische Aussage zu verstehen, die durch die brennende Burg der Unterdrücker signifikant herausgestellt wird. Im Werk der Kollwitz stellt die Radierung den gelungenen künstlerischen Versuch dar, auf dem Gebiet der expressiven Darstellung einer emotional bewegten Gruppe, was durch die vielfach ausgestoßenen Schreie dezidiert betont wird, die technischen Möglichkeiten des Mediums der Radierung auszuloten und sie mit der eigenen Empfindung in Einklang zu bringen. Hinsichtlich der differenzierten Darstellung unterschiedlicher Materialien und Inkarnate, dem Spiel von Licht und Schatten und nicht zuletzt der Körperlichkeit der nackten allegorischen Figur mit ihrer Bewegung und perfekten Verkürzung, lassen *Aufruhr* eine singuläre Position im Werk der Käthe Kollwitz einnehmen. Eine evokative Verbindung von hoher Expressivität und politischer Aussage gelang Käthe Kollwitz in einem weiteren sozialkritischen Blatt, das Sigrid Achenbach zufolge eines der Hauptwerke der Künstlerin darstellt²⁰ und nach Adolf Heilborn wahrscheinlich durch *Eine Geschichte zweier Städte* von Charles Dickens inspiriert wurde, die die Städte London und Paris zur Zeit der Französischen Revolution beschreibt²¹: *Die Carmagnole* (Abb. 55).²² Gemäß dem gleichnamigen französischen Revolutionslied von 1792, in dessen aufforderndem Kehrreim es heißt „Dansons la Carmagnole! Vive le son du canon!“, tanzt vor einer Fachwerkkulisse, die sich zu einem freien Platz hin öffnet, eine bewegte Schar zerlumpter Frauen um eine Guillotine herum. Bewegt reckt ein Teil

sehen ist: *Ins Nichts zurück* (1884); Blatt XV aus der Folge: *Ein Leben*. Radierung, Aquatinta; 29,3 x 24,8 cm.

¹⁹ Gisela Schirmer: *Geschichte in der Verantwortung der Mütter: Von der Opferideologie zum Pazifismus*. In: Kat. Bielefeld, Schloss Moyland 1999: 115.

²⁰ Achenbach 1995: 52.

²¹ Adolf Heilborn: *Käthe Kollwitz*. Berlin ⁴1949: 53. Heilborn hat bereits in der ersten Auflage seiner Monografie im Jahr 1929 auf diese mögliche Inspirationsquelle hingewiesen.

²² Käthe Kollwitz: *Die Carmagnole* (1901). Radierung, Kaltnadel, Schmirgelverfahren (2. Zustand). Druck in der Himmelzone überzeichnet mit Bleistift; 53,3 x 34,9 cm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

von ihnen die Arme in die Richtung der Tötungsmaschine. Ähnlich wie bei den anderen Grafiken, hat Käthe Kollwitz auch zu diesem Blatt einige Vorstudien geschaffen, über die Uwe M. Schneede urteilt: „Das wilde ausgelassene Tanzen der Vorstudie wird im Verlauf der Arbeit durch die Schließung der Gruppe und die emporgestreckten Arme mehr und mehr zu einem ekstatischen Schrei.“²³ Und Sigrid Achenbach stellt fest: „Die Radierung vergegenwärtigt das revolutionäre Potential sozial unterdrückter, niederer Volksschichten“, die „mit ihrem ekstatischen Tanz um die Guillotine und aggressiven, beschwörenden Gesten [...] eine gewaltsame Veränderung ihrer Situation“ herbeiführen wollen.²⁴ Auch hier setzt Kollwitz einige Schreie ein, die über ihre ursprünglich appellative Bedeutung hinausgehen und im übertragenen Sinn die Verzweiflung des zeitgenössischen Proletariats verdeutlichen.

Resümierend kann festgestellt werden, dass das Motiv des Schreis in Käthe Kollwitz' frühen Arbeiten zur sozialen Frage im deutschen Kaiserreich am Ende des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zum festen Bestandteil ihres expressiven Motivvokabulars gehört. Schreie wurden von ihr nur in dosierter Form eingesetzt, da es sicher nicht die Intention der Künstlerin gewesen wäre, das Motiv kontraproduktiv und im Sinne einer übergebürlichen Entästhetisierung der Bildgestalten einzusetzen. Darüber hinaus war die relativ dezente Verwendung aber auch durch das Naturell der Kollwitz bedingt, dem es nicht entsprochen hätte, einen Schrei weiter in den thematischen und ikonografischen Vordergrund zu setzen.

In einem Zusammenhang mit den Arbeiten zur sozialen Frage von Käthe Kollwitz ist ein Bild von Jakob Steinhardt zu sehen, das dieser nach den Erlebnissen des Ersten Weltkrieges und der anschließenden Revolution geschaffen hat. Steinhardt war während des Ersten Weltkrieges nach Litauen gelangt, wo er von der Begegnung mit den strenggläubigen Juden Ostpreußens tief beeindruckt wurde. War Steinhardts eigene Familie nicht unbedingt als orthodox zu bezeichnen, so prägte ihn die vorgefundene tiefe Religiosität und menschliche Wärme der armen jüdischen Landbevölkerung umso mehr, die ihn auf die ursprünglichen Werte des jüdischen Glaubens zurückführten. Die in der Zeit geschaffenen Grafiken seien deshalb auch als „Anklage an die ‚westliche‘ Welt“ zu verstehen.²⁵ Im Sinne dieser Einschätzung ist auch Steinhardts *Arbeiteraufstand* zu sehen, der auf die sozialen Missstände der Zeit aufmerksam macht und deutlich in der Tradition der von Käthe Kollwitz' am Ende der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts geschaffenen Druckgrafiken (z.B. *Weberzug*, *Aufuhr*) zu diesem Thema steht (Abb. 56).²⁶ Eine Gruppe von Arbeitern zieht ohne jegliche Distanz und vom Bildrand stark überschritten von links her schreiend und mit expressiver Mimik am Betrachter vorbei; woher sie kommen und wohin sie wollen, wird aus dem Bildausschnitt nicht ersichtlich, auch bleibt der Grund ihres Aufstandes im Unklaren. Lediglich eine im Hintergrund zu erkennende Architektur konstituiert die weitere Umgebung. Dominik Bartmann stellt fest, dass „der Betrachter unmittelbar mit dem Geschehen konfrontiert [werde], das freilich kein konkretes, sondern ein allgemeines“ sei: nicht „politische Propa-

²³ Schneede 1981: 58.

²⁴ Achenbach 1995: 51-52.

²⁵ Behrens 1987: 10.

²⁶ Jakob Steinhardt: *Arbeiteraufstand* (1921). Mischtechnik auf Karton; 50,4 x 70 cm. Berlin, Jüdisches Museum.

ganda ist der Bildzweck, sondern die Veranschaulichung existentieller menschlicher Not. In den trostlosen Physiognomien findet man das Bild des bedrängten Menschen“.²⁷ Auch hiermit ist eine Parallele zum Werk der Kollwitz gegeben, hat doch auch sie in ihrer sozialkritischen Grafik eine allgemeine Aussage über ihre Zeit machen wollen. Durch den universalen Mitteilungscharakter des Bildes gelangt auch das Motiv des Schreis über seine individuelle Bedeutung hinaus und kann als Aufschrei gegen die allgemeinen Lebensumstände der unteren Gesellschaftsschichten verstanden werden, der vom Künstler aufgenommen, verinnerlicht und ausgedrückt wurde. Aufgrund der unterschiedlichen Techniken von Kollwitz' und Steinhardts Bildern zur Arbeiterthematik sind die Darstellungen allerdings nur bedingt vergleichbar. Dennoch muss festgestellt werden, dass die frühexpressionistischen Grafiken Kollwitz' hinsichtlich des expressiven Motivs des Schreis mehr Gewicht enthalten und die tiefe Verzweiflung der Arbeiter deutlicher zum Ausdruck kommt, als in Steinhardts *Arbeiteraufstand*.

II.2 Schrei-Darstellungen im Kontext des Ersten Weltkrieges

In Kriegszeiten war es eine der Hauptaufgaben von Historienbildern das Geschehen entweder simultan, durch eigens das Heer begleitende Maler oder retrospektiv festzuhalten. Dass der Inhalt der Bilder dabei oft patriotisch aufgeladen wurde, zumal, wenn es sich um dynastische oder staatliche Auftragsarbeiten handelte, ist nachvollziehbar. Szenen siegreicher Kämpfe wurden im regionalen oder nationalen Sinn pointiert dargestellt, wobei die heroischen Taten einzelner besonders betont oder, im Falle ihres Todes, verklärt wurden. Mit der weiteren Entwicklung der Fotografie und dem Aufkommen des Films kam darüber hinaus ein propagandistischer Aspekt verstärkt zum Tragen, der gerade durch den gezielten Einsatz dieser Medien während des Ersten Weltkrieges einen ersten Höhepunkt erlebte. Durch die Entwicklung der Kriegstechnik, die den Kampf von Mann gegen Mann zunehmend obsolet werden ließ, wurden immer größere Entfernungen zwischen den Kriegsparteien ermöglicht. Dadurch vergrößerte sich das Areal der Schlachten und machte bei der bildlichen Darstellung von kriegerischen Auseinandersetzungen eine Konzentration auf einen kleinen Ausschnitt des Kriegsgeschehens notwendig. Aufgrund dieser Entwicklung rückte auch das Motiv des Schreis stärker in den Vordergrund. Die kreatürliche Form des Schreis, des Schreis der Furcht und des körperlichen Schmerzes, die ausschließlich exogen bedingt ist, soll jedoch nicht in den Mittelpunkt der Untersuchung gestellt werden, da sie von jeher fester Bestandteil in Historienbildern war. Hier interessieren Schrei-Darstellungen, die die psychologische Befindlichkeit der Künstler wiedergeben.

Wie bereits im Kapitel B.1.2 zum Schrei im Selbstbildnis im Ersten Weltkrieg deutlich wurde, herrschte in Deutschland vor Ausbruch des Großen Krieges eine euphorische Stimmung. Der geistesgeschichtliche Hintergrund hierzu wurde skizziert. Parallel zur politischen Seite, auf der die unterschiedlichen Parteien einen Burgfrieden ausgerufen hatten, kam es auch auf künstlerischem

²⁷ Dominik Bartmann: Steinhardt und die Stadt. In: Kat. Berlin 1995: 99, 100. Ferner weist er darauf hin, dass die Verwandtschaft von Steinhardts Bild mit Ludwig Meidners *Revolution* „unübersehbar“ sei. Fraglich ist, warum Bartmann nicht auch den auf der Hand liegenden Vergleich mit den genannten Bildern Käthe Kollwitz' liefert, da die formalen Bildkompositionen mehr als ähnlich sind.

Gebiet zu unionistischen Manifestationen. So gab der Kunsthändler Paul Cassirer nur wenige Wochen nach Ausbruch des Krieges beispielsweise eine *Kriegszeit* betitelte Wochenzeitung heraus, die mit vielen patriotischen Bildern illustriert war und in deren erstem Leitartikel der Kunsttheoretiker Julius Meier-Graefe appellativ bekannte:

„Wir sind andere seit gestern. Der Streit um Worte und Programme ist zu Ende. Wir kämpften gegen Windmühlen. Manchen war die Kunst ein Zeitvertreib. [...] Was uns fehlte, der Inhalt, das, Brüder, gibt uns die Zeit. [...] Einheit gab uns der Krieg. Alle Parteien gehen mit zum Ziel. Die Kunst folge!“²⁸

In Anbetracht falscher Erwartungen gingen viele Künstler begeistert in den Krieg und meldeten sich freiwillig als Sanitätssoldaten. Doch gerade durch diesen Einsatz erlebten sie täglich konzentriert und in höchst drastischer Form, was es heißt, Krieg zu führen. Neben Millionen von Toten mussten ganze Heere Verwundeter vom Schlachtfeld geborgen und medizinisch unter teils primitivsten Umständen in Feldlazaretten versorgt werden. „Visionen der Katastrophe hatte es vor 1914 viele gegeben, aber keine Vision, und schon gar keine populäre, sah ein Desaster dieser Art voraus. Das Schlachten verwirrte den Verstand.“²⁹ So erlitten nicht wenige Soldaten Nervenzusammenbrüche oder brachten sich selbst Verletzungen bei, um dem Krieg zu entgehen.

Einer der wenigen Künstler, die sich nicht von der Kriegseuphorie anstecken ließen, war Ludwig Meidner. Er prognostizierte in einer expressiven Weise, was den Staaten Europas bevorstand. So stellt Richard Cork hierzu fest: „Bevor der Krieg ausbrach, registrierten mehrere europäische Künstler der jungen Generation sorgenvoll Vorahnungen der Apokalypse; Maler mit ansonsten ganz unterschiedlichen Überzeugungen teilten die wachsende Gewißheit, daß die Welt von unvorstellbarer Verwüstung bedroht war. Vermutlich galt das für niemanden mehr als für den achtundzwanzigjährigen Ludwig Meidner.“³⁰

„Himmelfahrten' oder ‚Höllenzürze'! – das sei unsere Losung. Seien wir hingerrissen, leidenschaftlich ‚pathetisch', ‚ekstatisch'; seien wir nur ‚Flamme' und ‚Brand', ‚Durst' und ‚Schrei'! Ja, schreien wir“, schrieb Albert Soergel über die Zeit des Expressionismus, wobei diese pathetische Beschreibung exakt zu den Bildern Ludwig Meidners passt.³¹ Wie kaum ein anderer Maler hat Meidner in seinen Bildern diese zur Explosion drängende Stimmung im Vorkriegsdeutschland dargestellt, hat den Expressionismus auf einen Höhepunkt getrieben, der in seinem Ausdrucksvermögen nur noch von den Futuristen übertroffen wurde. Eberhard Roters stellt in Bezug auf Ludwig Meidner und die Zeit fest: „So sehr das bedrückende Vorgefühl für das heraufkommende politische Sturmtief auf die Stimmungslage des Künstlers eingewirkt und dazu beigetragen haben mag, seine apokalyptischen Phantasien auszulösen, wäre es nichtsdestoweniger falsch, anzunehmen, dass diese Bedrückung die einzige Ursache für seinen schöpferischen Schub gewesen sein mag. Die weiteren Gründe dafür liegen viel tiefer; sie reichen in die existentielle Wurzel der individuellen Veranlagung

²⁸ Julius Meier-Graefe in: *Kriegszeit, Künstlerflugblätter* (31.8.1914). Zitiert in: Richard Cork: Das Elend des Krieges. Die Kunst der Avantgarde und der Erste Weltkrieg. In: Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges (Ausstellungskatalog). Berlin 1994: 312.

²⁹ Modris Eksteins: Der Große Krieg. Versuch einer Interpretation. In: Kat. Berlin 1994: 17.

³⁰ Cork 1994: 302-303.

³¹ Albert Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit [1925]. Zitiert in: Grochowiak 1966: 30-33.

Meidners und in die Erfahrungen und die Konflikte zurück, die er infolgedessen in den frühen Jahrzehnten seines Lebens zu bewältigen hatte. [...] Den Antrieb dafür lieferten die Erlebnisse von äußerster Not, Elend und bitterer Verzweiflung. Er hat die äußere und innere Not, in die er gestürzt war, mit Hilfe der Kunst sublimiert. Die Malerei diente ihm als Mittel der Selbsterforschung und Bewältigung des eigenen Schicksals. [...] Die wildesten [Selbstbildnisse] stammen aus jenen Vorkriegsjahren. Es sind verwegene Gesichtslandschaften. Sie haben, wie das *Selbstbildnis* von 1912, mit den ‚Apokalyptischen Landschaften‘ unmittelbar zu tun.³² Auch Thomas Grochowiak sieht den Auslöser für die Schaffung von Meidners apokalyptischen Landschaften eher im endogenen Bereich angesiedelt, da ihm zufolge Meidner nicht nur an Warnung vor der drohenden Katastrophe gedacht habe: „Eine immer stärker aufkommende Angst vor der Umwelt und der ungewissen Zukunft hat ihn zu den im Sommer 1912 einsetzenden Weltuntergangsvisionen getrieben.“³³

Im Substrat der negativen Erfahrungswelt Meidners keimten die apokalyptischen Visionen. Ausgelöst wurden sie beispielsweise durch Naturphänomene wie dem 1912 an der Welt vorbei fliegenden Halleyschen Kometen und das Erdbeben von Messina oder durch den Verlust der als unsinkbar geltenden *Titanic*. Insgesamt betrachtet erschütterten diese Geschehen das Vertrauen der Menschen in die Möglichkeiten der Technik im Hinblick auf die vermeintlich dominierende Stellung des Menschen gegenüber den Naturgewalten. Die sich zuspitzende politische Lage in Europa, die keine gute Entwicklung erwarten ließ, bewirkte an der Seelenstimmung Meidners ein Übriges.

Auch wenn in den folgenden Bildern Ludwig Meidners das Motiv des Schreis als solches nur als Nebenmotiv auftaucht, so sind wohl nur wenige Bilder anderer Künstler aus der Zeit zu finden, die derartig seismografisch das apokalyptische Drängen der Zeit aufgenommen und es auf solch expressive Weise wiedergegeben haben. Meidner hat sich bei der Schaffung seiner Bilder durch vielfache Quellen inspirieren lassen, so sah er sich selbst unter dem Einfluss von Bosch und Breughel stehend:

„Ich rudere mit breiten Borstpinseln um Hügel und Felszacken herum, quetsche mit Zeigefinger und Ballen den Himmelbrei. Erdrückte Schreie im Herzen, so geht es mit der hohen Bahn, die der Mond am Himmel macht. Ich bin ungebrochen und herrlich stirnzerklüftet. Nenne Bosch und Breughel meine Brüder. Die Umbratuben sind im Nu geleert. Zinnober raschelt um die Wackeltöpfe der Fliehenden diagonal über das Bild und die Zinkgelbblitze schlagen kahlen Flächen die Rippen ein.“³⁴

Carol S. Eliel weist darauf hin, dass die Schriften Friedrich Nietzsches Meidner nicht unwesentlich beeinflusst haben, aber auch die Gedichte Georg Heyms und vor allem Jakob van Hoddis³⁵, dessen wohl bekanntestes Gedicht – *Weltende* (1911) – in der Berliner Kunst- und Literatenszene der zehner Jahre jedem bekannt gewesen sein dürfte und der als der Begründer des deutschen literarischen Expressionismus angesehen werden kann:

„Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut, / In allen Lüften hallt es wie Geschrei. / Dachdecker stürzen ab und gehen entzwei, / Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut. / Der

³² Eberhard Roters: *Nächte des Malers*. In: Kat. Los Angeles, Berlin 1989/90: 68, 71.

³³ Grochowiak 1966: 65.

³⁴ Meidner 1918: 19.

³⁵ Eliel 1989: 17, 26.

Sturm ist da, die wilden Meere hupfen / An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken. / Die meisten Menschen haben einen Schnupfen. / Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.³⁶

In diesem prärevolutionären Milieu entstand 1912 Ludwig Meidners *Apokalyptische Landschaft* (Abb. 57).³⁷ Zwei gigantische Feuerstürme verwüsten eine Stadtlandschaft, dessen einzelne Teile sich in einer von den Kubisten und Futuristen entlehnten Manier verschachtelt übereinander aufbauen. Aus dem hell erleuchteten Bildmittelpunkt „versuchen zwei Männer mit panischem Geschrei dem Inferno zu entrinnen.“³⁸ Dieses Geschrei scheint sich zu einem apokalyptischen Dröhnen zu steigern, wodurch dem Bild eine synästhetische Kraft zu eigen ist.

Neben Eliel hat auch Angelika Schmid festgestellt, dass in Meidners apokalyptischen Landschaften die „Verarbeitung von Nietzsche-Ideen unabweisbar“ ist.³⁹ Tatsächlich ist in *Also sprach Zarathustra* eine entsprechende Stelle zu finden, in der eine derart infernalisches Szene vorkommt und die Meidner inspiriert haben könnte:

„Also sprach Zarathustra; und er blickte die große Stadt an, seufzte und schwieg lange. Endlich redete er also: Mich ekelt auch dieser großen Stadt und nicht nur dieses Narren. Hier und dort ist nichts zu bessern, nichts zu bösern. Wehe dieser großen Stadt! - Und ich wollte, ich sähe schon die Feuersäule, in der sie verbrannt wird! Denn solche Feuersäulen müssen dem großen Mittag vorangehn. Doch dies hat seine Zeit und sein eigenes Schicksal.“⁴⁰

Links im Hintergrund von Meidners Bild fährt ein Luftschiff über der verwüsteten Stadt. Auch dieses Symbol des technischen Fortschritts scheint bereits von feurigen Winden erfasst worden zu sein und wird geradezu in die Feuersbrunst getrieben. Als Beispiel für die bei Meidner festzustellende enge Verzahnung von bildender Kunst und Prosa, die sich in seinen Bildschöpfungen widerspiegelt, sei aus dem von Meidner während des Ersten Weltkrieges verfassten *Im Nacken das Sternemeer* zitiert:

„Häuserungetüme biegen sich und schütteln manchen Selbstmörder ab. Kathedrale purzelt nach links in die Landschaft hinein. Kein Gewimmer! nur Gestank strömt auf aus den Nachtlagern zahlloser Lüsterner. Warum verdunkeln so viele Zeppeline den Mond?!! Da klatscht einer auf die Dächer hinab. Menschenbrei rinnt auf meinen Hut.“⁴¹

Parallel zu den apokalyptischen Landschaften hat Meidner viele Grafiken und Zeichnungen geschaffen, die teilweise einen unmittelbaren Eindruck vom politischen Geschehen oder vom zeitgenössischen Alltagsleben geben. So ist Anfang August 1914 die Zeichnung *Am Vorabend des Krieges* entstanden (Abb. 58).⁴² Bis unmittelbar an den vorderen Bildrand der Zeichnung ist eine dicht gedrängte Menschenmenge zu sehen, die sich wild gestikulierend auf einem

³⁶ Jakob van Hoddis: Weltende [1911]. In: Jakob van Hoddis. Dichtungen und Briefe [1908-27] (Hg.: Regina Nörtemann). Zürich 1987: 15.

³⁷ Ludwig Meidner: *Apokalyptische Landschaft* (1912). Öl auf Leinwand; 94 x 109 cm. Privatbesitz.

³⁸ Grochowiak 1966: 67.

³⁹ Angelika Schmid: Die sogenannten ‚Apokalyptischen Landschaften‘ (1912-1916): ‚Mahnende Rufe‘ des Künstlers Ludwig Meidner. In: Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1966 (Ausstellungskatalog). Darmstadt 1991, Bd. 2: 86.

⁴⁰ Nietzsche 1883-85: 197.

⁴¹ Meidner 1918: 19.

⁴² Ludwig Meidner: *Am Vorabend des Krieges* (1914). Tusche, Feder und Pinsel; 58,5 x 44 cm. Recklinghausen, Städtische Kunsthalle.

Platz bewegt. Die vordersten Gesichter schreien den Betrachter angstvoll an. Im Hintergrund ist auf einem großen Plakat die Aufschrift „Ultimatum“ zu erkennen, wodurch zusätzlich zum Titel der Zeitbezug genau terminiert wird.⁴³ Diese Zeichnung erklärt einiges über Meidners Stimmung im Sommer 1914, der offenbar seine Befindlichkeit auf die kriegsbegeisterte Gesellschaft übertragen hat: „je näher man die Gesichter auf Meidners aufgewühlter Zeichnung betrachtet, desto deutlicher wird, daß ihr Ausdruck alles andere als fröhlich ist. Die Männer mit ihren Melonen sehen furchtsam, ja entsetzt aus. Die Frauen machen ebenfalls besorgte Gesichter, und im Vordergrund hat eine die Augen geradezu hysterisch aufgerissen, als sie das vor ihr liegende betrachtet. Und der alte Mann auf der linken Seite öffnet den Mund zu einem unbeabsichtigten Schrei“⁴⁴, meint Richard Cork und Thomas Grochowiak stellt fest, dass die Zeichnung „nicht die Reportage der Wirklichkeit, wie sie sich in der Begeisterung und Siegesgläubigkeit der kriegslüsternden Massen darstellte, sondern ein der enthusiastischen Menge vorgehaltener Spiegel, aus dem sie die Wahrheit anschaut; und was die an Entsetzlichem zu orakeln hat, findet ihren Widerschein in den angstvoll depressiven Gesichtern der soeben noch zum Feldgeschrei bereiten Bürger. [...] Wer genauer hinsieht, wird unschwer in dem grämlich uns zugewandten Mann in der Bildmitte den Künstler selbst entdecken.“⁴⁵ Susanne Thesing bringt die Aussage schließlich auf den autobiografisch-endogen motivierten Punkt: „Die Angst in den Gesichtern der Dargestellten ist ein Spiegelbild für die seelische Befindlichkeit des Künstlers.“⁴⁶ Die Zeichnung *Am Vorabend des Krieges* impliziert also eine Gesellschaftskritik, zu der Meidner in Anbetracht der allgemeinen Euphorie Grund genug hatte: Er zeigt seine auf die Menschenmenge übertragenen Empfindungen, die verdeutlichen, wie sich die Gesellschaft in Anbetracht der äußerst angespannten Situation in den letzten Julistunden des Jahres 1914 seiner Ansicht nach hätte verhalten müssen.

Zurückkommend auf die apokalyptischen Landschaften, ist festzustellen, dass auch in anderen Bildern, die zu der Bildgruppe gehören, wiederholt Schreiende auftreten, so in *Brennende Stadt* (1913), *Apokalyptische Landschaft* (1913) oder in *Apokalyptische Landschaft* aus dem Jahr 1916 (Abb. 59).⁴⁷ In einer futuristischen Farbgebung ist eine weite Landschaft zu sehen, durch die sich ein Fluss drängt, an dem eine Stadt liegt. Aus dem Hintergrund quellen Unheil androhende Wolken; ihr schwefeliges Gelb, das bereits die Häuser verpestend erreicht hat, wird farblich im Vordergrund als ätzender Weg wieder aufgenommen. Auf ihm rennen Menschen mit glutroten Gesichtern und erhobenen Armen entsetzt und angsterfüllt aus der Stadt.

„Zuweilen [...] sind Wolkengeschreie um mich her, flackernde Gebüsche, ein fernes Flügel schlagen und Menschenkerle, dunkel und jauchend. (...) des Mondes Gebrumm bedrängt mich schrecklich. Ein Gesang in hoher Wölbung zerreißt meine Spannung. Ich zittre, horchend durch

⁴³ Am 30. Juli 1914 ordnete der Zar die Gesamtmobilmachung des russischen Militärs an. Daraufhin stellte Deutschland ein auf zwölf Stunden befristetes Ultimatum an Russland, die gegen Österreich und Deutschland gerichtete Mobilmachung rückgängig zu machen. Da auf dieses Ultimatum keine Antwort erfolgte, erklärte Berlin am 1. August 1914 Moskau den Krieg.

⁴⁴ Cork 1994: 309.

⁴⁵ Grochowiak 1966: 102.

⁴⁶ Susanne Thesing: ‚Krieg‘ – Ein graphischer Zyklus von Ludwig Meidner. In: Kat. Darmstadt 1991: 102.

⁴⁷ Ludwig Meidner: *Apokalyptische Landschaft* (1916). Öl auf Leinwand; 80 x 100 cm. Regensburg, Museum Ostdeutsche Galerie.

das Getön der Nacht... [...] Was wollt ihr kreischenden Sterne, die an herbem Sand hier zerschellen?! Was fliegt ihr Birken in die Weite? Krüppelföhre, zucke nicht und schreit nicht, Sandhügel nach euern Toten!“⁴⁸

Auch dieses Beispiel aus Meidners prosaischem Schaffen, das eine Vielzahl von synästhetischen Metaphern enthält, verdeutlicht, wie sehr sich bildende Kunst und Literatur bei Meidner durchdringen. Der fast omnipräsente Schrei in den apokalyptischen Landschaften ist dabei jedoch nicht als eine Illustration der Prosa zu sehen, sondern als notwendiges Motiv, Meidners komplexem Gestaltungswillen einen expressiven Ausdruck zu verleihen und darüber hinaus dem Bild eine auditive Qualität zu geben, es durch Farb- und Formgestaltung tönen zu lassen.

Christian Rohlf s wurde ebenso wie Otto Dix und Max Beckmann in seinem Schaffen stark vom Ersten Weltkrieg beeinflusst. Aufgrund seines Alters und eines amputierten Beines nahm er aber am Krieg nicht teil. Auch stand er im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern in der Zeit nicht unter dem Einfluss Friedrich Nietzsches, so dass sich in seinem Werk keine Kriegseuphorie erkennen lässt.

Christian Rohlf s wurde 1849 in Niendorf im Kreis Segeberg geboren.⁴⁹ Durch einen Unfall musste er als Fünfzehnjähriger zwei Jahre lang das Krankenbett hüten. 1873 wurde durch die Verschlimmerung eines Beinleidens eine Amputation nötig, wodurch er sein Studium an der Großherzoglichen Akademie in Weimar unterbrechen musste. Nach ersten Begegnungen mit dem französischen Impressionismus hat auch Rohlf s ab 1888 begonnen seine Malweise impressionistisch zu lockern, allerdings nahm Paul Vogt zufolge erst ab 1913 „das Streben des Malers nach Immaterialität sichtbar zu“, wobei der Pinselzug die „materiefreie Farbfläche rhythmisierte.“⁵⁰

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges, der Rohlf s sehr erschütterte, bedeutete für ihn gleichsam einen Schaffenseinbruch, der ihn mehrere Monate arbeitsunfähig machte: „Die Zeitereignisse sind so ungeheuer, daß sie alles erdrücken, und erst der Friede kann die Ruhe und Sammlung wiederbringen... Es schien mir unmöglich, jetzt an die kleinen Nichtigkeiten des eigenen Lebens zu denken, wo Völker und Länder zerschlagen werden.“⁵¹ Haben einige Künstler der jüngeren Generation ihrer voreiligen Kriegseuphorie in manchen Bildern Ausdruck verliehen, beispielsweise an Dix in seinem *Selbstbildnis als Mars*, so hat Rohlf s 1915 den Krieg als ein Monster dargestellt (Abb. 60).⁵² Eine ermüdete, nackte Frau ruht im unmittelbaren Vordergrund des Bildes; von hinten nähert sich ihr der personifizierte Krieg in Form einer übergroßen männlichen Gestalt, die ebenfalls – soweit sichtbar – unbekleidet ist. Das maskenhafte Gesicht ist ansatzweise zum Schrei beziehungsweise zu einem unartikulierten Brüllen geöffnet, das die Europa symbolisierende Frau offenbar noch nicht aus ihrem

⁴⁸ Meidner 1918: 26.

⁴⁹ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Christian Rohlf s. Gemälde (Ausstellungskatalog). Münster, Weimar 1989/90.

⁵⁰ Paul Vogt: Zu den Gemälden von Christian Rohlf s. In: Christian Rohlf s. Œuvre-Katalog der Gemälde. (Hg.: Paul Vogt). Recklinghausen 1978: 17-18.

⁵¹ Christian Rohlf s [in einem Brief vom 2.11.1914 an Dr. Kaesbach] zitiert in: Paul Vogt: Christian Rohlf s. Aquarelle und Zeichnungen. Recklinghausen 1958: 59.

⁵² Christian Rohlf s: *Der Krieg* (1915). Öl auf Leinwand; 110 x 75 cm. Rostock, Kulturhistorisches Museum.

Schlaf erweckt hat. Um sie zu erreichen, erhebt der Koloss schon seine muskulösen Arme.

Ikonografisch hat der als übergroßes Monster personifizierte Krieg zwei evidente Vorbilder in der Kunstgeschichte: Zum einen Goyas *Koloss* (um 1808/10), zum anderen Alfred Kubins Zeichnung *Der Krieg* (um 1901/02), die aus vielfältigen Publikationen einem breiteren Publikum bekannt gewesen sein dürfte. Während aber bei Goya und Kubin ein kolossaler Vernichter über das Land schreitet und einen Kollektivschaden anrichtet, reduziert Rohlf's den Überfall des Krieges auf die intime Zweisamkeit der beiden Gestalten. Durch die Nacktheit wird darüber hinaus die zeittypische Auseinandersetzung des Geschlechterkampfes thematisiert. Stürmt bei Kubin noch ein streitendes Heer dem Koloss aktiv entgegen, so wird in Rohlf's *Krieg* durch die ruhende Frau ein leidende Moment betont, bei dem das Individuum im Mittelpunkt steht: Rohlf's „Darstellung des Krieges symbolisiert eine Macht des Schicksals, welcher der Mensch als passives Opfer hilflos ausgeliefert ist.“⁵³ Angst, Trauer, Hoffungslosigkeit und Verzweiflung einer ganzen Generation sind in dem Bild enthalten und stehen hier der Frau – pars pro toto – wie der Menschheit unmittelbar bevor.

Das Bild und auch das Motiv des Schreis sind von Rohlf's nicht so expressiv dargestellt worden, wie es andere zeitgenössische Maler der jüngeren Generation vermochten. Zum einen lag das an Rohlf's' Alter und damit zusammenhängend an seiner künstlerischen Ausrichtung, zum anderen an dem damit einhergehenden „Verrinnerlichungsprozeß“, der Paul Vogt zufolge ab 1915 im Werk Rohlf's' zu verzeichnen ist: „Schlichtheit der Empfindung, [...] Zurückhaltung im Seelischen.“ Dennoch seien seine „Werke [...] keine Therapie der eigenen Bedrängnisse oder der Zeiterenignisse, wenn sie auch seine Anteilnahme offenbaren.“⁵⁴ Die Einschätzung Paul Vogts wird bestätigt, wenn man Christian Rohlf's vier Jahre zuvor entstandenes Bild *Verfolgung* betrachtet (Abb. 61).⁵⁵ In dem expressionistischen, auch *Der Tod und das Mädchen* bezeichneten Bild, das Schulte zufolge in der Tradition mittelalterlicher Totentänze steht⁵⁶, ist ebenfalls eine nackte Frau zu sehen, die schreiend mit weit aufgerissenem Mund und entsetzt blickenden Augen vor ihrem Tod bringendem Verfolger flieht. Ähnlich der Figur des Krieges aus dem späteren Bild streckt er seine Arme nach der Frau aus. Löst sich in *Verfolgung* der skelettierte Tod in den pastosen Pinselzügen teilweise auf und wird somit zur Metapher einer ubiquitären Vergänglichkeit, so erscheint der Tod – als Synonym für den Krieg – in dem Bild *Der Krieg* als unmittelbare Bedrohung, bereit, sofort sein Vernichtungswerk zu vollbringen.

Im Kapitel zu den schreienden Selbstbildnissen wurde bereits Otto Dix' *Selbstbildnis als Mars* untersucht, das ihn in Erwartung der kriegerischen Auseinandersetzungen und in Verkennung der bevorstehenden Grausamkeiten des Krieges zeigt. Im wahrsten Sinne des Wortes wandelt sich das Bild: Was Otto Dix an visuellen Eindrücken und grausamen Erfahrungen aus dem Ersten Weltkrieg in seinem Gedächtnis gespeichert hatte, musste er um seiner selbst Wil-

⁵³ Birgit Schulte: „...eine Schlichtheit in der Stellung zur Welt...“ Die figürlichen Themen im Werk von Christian Rohlf's unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges. In: Kat. Münster, Weimar 1989/90: 35.

⁵⁴ Vogt 1978: 18, 19.

⁵⁵ Christian Rohlf's: *Verfolgung* (um 1911). Öl auf Leinwand; 80,5 x 61 cm. Düsseldorf, Kunstmuseum.

⁵⁶ Schulte 1989: 40.

len verarbeiten und visualisieren. Neben den großen Ölgemälden, ist ihm das vor allem mit der umfangreichen Radierfolge *Der Krieg* gelungen, mit der er in der Tradition von Goyas *Desastres de la Guerra* (1808) steht. Als Auftakt zu Otto Dix' malerischer Selbsttherapie („Los haben wollt' ich's, sonst nichts!“⁵⁷) ist der Holzschnitt *Schrei* von 1919 anzusehen (Abb. 62).⁵⁸ Die untere Hälfte des Blattes wird von einem im Profil gezeigten und in den Nacken zurückgeworfenen stilisierten Kopf eingenommen, dessen aufgerissener Mund einen gewaltigen Schrei ausstößt. Zur besonderen Betonung der akustischen Qualität geht die herausgestreckte Zunge in einen flammenartigen Schallkegel über, der in ganz ähnlicher Form später von Picasso verwendet wurde. Wie zum Zeichen einer übermenschlichen Kraftanstrengung sind auf Stirn, Kinn und Wangen Schweißperlen erkennbar. Im Hintergrund streckt sich eine geballte Faust zum Himmel.⁵⁹ Die kontrastreich expressionistische Wirkung erlangt *Schrei* durch die besondere Technik des Flächenholzschnittes, in dem die schwarzen und weißen Flächen hart gegeneinander gestellt werden.

Bereits am Ende des 19. Jahrhunderts sind wiederholt Versuche gemacht worden, die Technik des Holzschnittes künstlerisch wieder aufzuwerten. So hat Edvard Munch sich dieser Form des Hochdruckverfahrens bedient und auch die Künstler der Brücke nutzten ihn erneuernd. „Der Abwendung von akademischen Kunstidealen und die Hinwendung zu den Ursprüngen von Kunst und Leben um die Jahrhundertwende verdankt kein anderes graphisches Medium eine so totale Erneuerung wie der Holzschnitt“, stellt Gunther Thiem hierzu fest.⁶⁰

Inspiziert wurde Otto Dix zu seinem Holzschnitt *Schrei* wahrscheinlich weniger durch Vorbilder aus der bildenden Kunst, sondern eher durch die kontemporäre Gebrauchsgrafik. Was die Expressivität des Schreis mit dem bildlich dargestellten Laut angeht, ist es nicht unwahrscheinlich, dass Dix hierzu durch die expressiven Propagandamedien des Ersten Weltkrieges beeinflusst wurde, die in Form von Plakaten, Flugblättern, Medaillen bis hin zu Streichholzschachteln in großen Massen auf die Soldaten einwirkten. Innerhalb seines grafischen Schaffens hat Otto Dix diese Form eines visualisierten Schreis im Spätwerk noch einmal in der Farblithografie *Petrus und der Hahn* (1958) aufgenommen: Wie es Petrus prophezeit worden war, schreitet vor der aufgehenden Karfreitagssonne der Hahn. Der Jünger hält sich beschämt die Ohren zu, um nicht das mahnende Zeichen seines Versagens hören zu müssen. Durch den dargestellten Schrei und das Motiv des Ohrenzuhaltens wird dem Bild eine zweifache konnotativ-synästhetische Qualität zuteil.

Georg Scholz gehörte der gleichen Generation an wie Max Beckmann und Otto Dix und ist ebenso wie sie freiwillig in den Ersten Weltkrieg gezogen, obwohl er sogar die Möglichkeit gehabt hätte, sich vom Waffendienst frei zu kaufen.⁶¹ 1890 wurde Georg Scholz in Wolfenbüttel geboren. Einen ersten tragischen

⁵⁷ Otto Dix [1949] zitiert in: Conzelmann 1983: 139.

⁵⁸ Otto Dix: *Schrei* (1919); aus der Holzschnittmappe I *Werden*. Holzschnitt; 17,8 x 14,6 cm. Gera, Kunstsammlung.

⁵⁹ Anatomisch ist die Faust nicht korrekt wiedergegeben: Da der Kopf von rechts gezeigt ist, kann nur die linke Hand zu sehen sein. Dargestellt hat Dix aber die geballte Faust einer rechten Hand.

⁶⁰ Gunther Thiem: *Der deutsche Holzschnitt im 20. Jahrhundert*. Berlin 1984: 7.

⁶¹ Georg Scholz. Ein Beitrag zur Diskussion realistischer Kunst (Ausstellungskatalog). Karlsruhe 1975: 17. Hieraus sind auch die biografischen Angaben zusammengestellt worden.

Einschnitt gab es in seinem Leben, als sein Vater 1896 Selbstmord beging.⁶² Von 1908 bis 1914 studierte Scholz an der Großherzoglichen Badischen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe, dazwischen ein Semester lang bei Lovis Corinth in Berlin. Von 1915 an war er bis Kriegsende beim Militär, zeitweise erkrankt beziehungsweise verwundet. Auch bei ihm war – ebenso wie bei den bereits erwähnten Künstlern – nach anfänglicher Kriegseuphorie der Absturz in die absolute Ernüchterung gegeben: „Das Ereignis ‚Krieg‘ grub sich mit tiefen Furchen in sein Innerstes“.⁶³ So reichten die Erlebnisse, die Scholz im Ersten Weltkrieg gesammelt hatte dazu aus, dass er zu einer misanthropen Grundeinstellung kam: „Der Mensch ist schlecht. Ich stehe zu sehr im Leben und habe zu sehr alle gewaltigen Hemmnisse kennengelernt.“⁶⁴ Diese gesellschaftspessimistische Einstellung spiegelt sich in seinem 1919 entstandenen Bild *Nächtlicher Schrei* wider, in dem er seine traumatischen Kriegerlebnisse verarbeitet hat (Abb. 63).⁶⁵ Das annähernd quadratische, futuristische Gemälde zeigt in seiner Mitte einen nach hinten geworfenen Kopf; der Mund ist zum Schrei weit geöffnet, die Augen sind verdreht. Während im linken Bildhintergrund Architekturfragmente erkennbar sind, erscheint rechts auf Höhe des Kopfes im Mittelgrund eine kubistisch angelegte Figur, die offenbar wegläuft und in deren Hand man ein Messer oder einen Dolch zu sehen glaubt, wodurch der Schrei erklärbar werden könnte. Im Vorder- und Hintergrund sind sternförmige gelbe Farbfelder zu sehen, die Granaten- oder Bombenexplosionen andeuten und die Handlung des Bildes in die Zeit des Ersten Weltkrieges datieren. Die bereits bei Otto Dix' *Selbstbildnis als Mars* angesprochenen Kompositionsprinzipien des Futurismus werden von Scholz in einfachen, überschaubaren Strukturen angewandt. Die synästhetische Qualität des Bildes wird durch das vom Mund ausgehende parabelförmige Farbfeld erreicht, das den Schrei visualisiert und wie ein Lichtkegel in den nächtlichen Himmel scheint. Zum Stil merkt Siegmars Holsten an: „Der Futurismus bot sich Scholz in der Zeit als vorbildlich an, weil er vom ideologischen Programm der italienischen Protagonisten her als Bildsprache der Zukunftsgläubigkeit des neuen technischen Zeitalters verstanden wurde“.⁶⁶ Die Anwendung der futuristischen Formprinzipien, die nach dem Ersten Weltkrieg als nicht mehr neu, wenn nicht als überholt angesehen werden müssen, ist offenbar von Georg Scholz unter pragmatischen Gesichtspunkten gewählt worden, da der Futurismus ihm im Gegensatz zu anderen Stilen die Möglichkeit bot, seinem *Nächtlichen Schrei* die entsprechende auditive Expressivität zu verleihen.

Auch Gert H. Wollheim hat noch einmal mit einem Bild Bezug auf den Ersten Weltkrieg genommen: Nachdem er zusammen mit seinen Künstlerkollegen die Arbeitsgemeinschaft im abgelegenen ostfriesischen Remels aufgegeben hatte, siedelte er Ende 1919 nach Düsseldorf um, wo er für die nächsten sechs Jahre bleiben sollte. In dieser Zeit der intensiven Kontakte zu anderen Künstlern der Düsseldorfer Szene und der Freundschaft zu der Kunsthändlerin Johanna Ey,

⁶² Siegmars Holsten: Die Wenden des Georg Scholz. In: *Weltkunst* 60, 24 (1990): 4211.

⁶³ Richard Laibinger: Georg Scholz, Mahner und Vorbild. In: Georg Scholz 1890-1945. Malerei, Zeichnung, Druckgraphik (Hg.: Hans-Dieter Mück). Stuttgart 1991: 6.

⁶⁴ Georg Scholz [in einem Brief am 28.10.1921 an Theodor Kiefer] zitiert in: Laibinger 1991: 6.

⁶⁵ Georg Scholz: *Nächtlicher Schrei* (1919). Öl auf Leinwand; 56,8 x 50,9 cm. Privatbesitz.

⁶⁶ Siegmars Holsten: Aufbruch nach dem Weltkrieg. Vom Futurismus zum satirischen Realismus. In: Georg Scholz. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Ausstellungskatalog). Karlsruhe 1990/91: 12.

die nicht zuletzt durch Otto Dix' Gemälde bekannt gewordenen ist, wechselten sich Skandale und Prozesse um Wollheims Arbeiten ab; dennoch stellt sie seine künstlerische Blütezeit dar.

Im dritten Jahr seines Düsseldorfer Aufenthaltes rekurrierte Wollheim noch einmal mit dem Bild *Der Bauchschuss* auf sein traumatisches Kriegserlebnis, von dem das Fragment *Kopf eines Mannes* erhalten geblieben ist (Abb. 64).⁶⁷ Dieser Rückgriff erscheint aber nur thematisch-formaler Art, da hier jegliche Ähnlichkeit mit dem Künstler negiert wird: In vergleichbar expressiver Weise wird mit einer aufgehellten und farblich differenzierteren Palette das Brustbild eines übergewichtigen Mannes gezeigt, dessen hochrot angelaufenes Gesicht die glasigen Augen kaum zur Geltung kommen lässt. Dem blutigen Mund entringt sich ein röchelnder Schrei. Inwieweit Wollheim hier tatsächlich – trotz des Titels – sein eigenes Kriegserlebnis verarbeitet hat, muss dahin gestellt bleiben, da es sich bei diesem Mann aufgrund seiner Körperfülle kaum um einen Soldaten handeln kann, der bereits einige Kräfte zehrende Frontjahre hinter sich hat. Denkbar wäre eher – auch durch die Zusammenarbeit mit Otto Dix, der in den Jahren einige gesellschaftskritische Bilder geschaffen hat –, dass Wollheim hier die dekadente Bourgeoisie, die seine Arbeiten ständig beschimpfte, in der Person des Mannes symbolisiert hat, wofür auch die durch die Fragmentierung weggelassene Schussverletzung ein Indiz darstellen könnte.

II.3 Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg – der Schrei als Mahnung, Anklage und Bewältigung

Nach einer ersten Kumulation von Schrei-Darstellungen in der bildenden Kunst, die im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg entstanden ist, kam es in der Zeit des Dritten Reiches mit seiner kulturvernichtenden und repressiven Kunstpolitik sowie im Kontext des Zweiten Weltkrieges zu einer erneuten quantitativen Konzentration dieses Motivs in der deutschen Malerei und Grafik. Für die Künstler, die nicht den Nationalsozialismus unterstützten, wurde die Lebens- und Arbeitssituation zunehmend erschwert. Obwohl neben der persönlichen Lage die politischen Umstände insgesamt für die oppositionellen Kunstschaaffenden unerträglich war, muss festgehalten werden, dass bildlich dargestellte Schreie absolut betrachtet jedoch eine Ausnahme bilden, innerhalb der Werke der jeweiligen Künstler sowie im gesamten bildenden Kunstschaffen.

Wenn in diesem Kapitel das Motiv des Schreis in der Zeit von 1933 bis 1945 untersucht wird, so wird der heikle Bereich der Kunst im Nationalsozialismus tangiert. Die Kunst der Zeit ist vereinfacht in zwei sich diametral gegenüberstehende Richtungen unterteilbar: In die offizielle, das heißt von der im September 1933 konstituierten Reichskulturkammer anerkannte Kunst und in die, sofort nach der Machtergreifung verfemte Kunst, die alle ehemals avantgardistischen Kunststile der letzten Jahrzehnte umfasste. Werke dieser Kunstformen wurden bereits im September des Jahres 1933 in Dresden in der ersten Ausstellung mit dem Titel *Entartete Kunst* gezeigt. Sie ging der großen gleichnamigen Ausstellung in München voran, und war ebenso wie die 1937 beginnende Wanderausstellung, die in diffamierender Weise Bilder, Grafiken und Skulpturen

⁶⁷ Gert H. Wollheim: *Kopf eines Mannes (Der Fleischberg)*; Fragment des Gemäldes *Der Bauchschuss* (1921). Öl auf Leinwand; 60 x 60 cm. Beverly Hills / USA, The Robert Gore Rifkind Collection.

präsentierte. Hierbei nutzten die NS-Ideologen die latent vorhanden gewesene Ablehnung der modernen Kunst durch weite Teile der Öffentlichkeit und rehabilitierten die durch die Moderne zurückgedrängte, traditionalistisch-provinzielle Kunst.

Die Kunstpolitik im Dritten Reich, die eben nichts anderes tat, als Veraltetes zu reaktivieren⁶⁸, wollte den ‚neuen‘ Menschen in einer heroisch-stilisierten Weise dargestellt wissen. Er sollte sich selbstlos seiner Arbeit, dem Volk und in letzter Konsequenz dem Führer aufopfern. Die offiziell anerkannte Kunst zeigte Männer, die auf dem heimischen Acker oder auf dem Schlachtfeld tumb ihre Pflicht erfüllen und bildete Frauen ab, die, auf oberflächlich-willenlose Schönheit reduziert, Mann und Volk als Gebärerin und der Arbeit im Haus und auf dem Feld pflichtbewusst und stets zu Diensten sein mussten. In dieser Kunst ging es nicht um künstlerisch autonome Sichtweisen und individuellen Ausdruck, es sollte gezeigt werden, dass jeder zufrieden seinen Teil im Reich leistet. Expressive Motive kamen nicht zur Darstellung, mithin auch keine Schreie, die auf eine mögliche ‚ungesunde‘ oder problematische Befindlichkeit, gar auf Kritik am System oder Widerstand schließen lassen könnten. Alles hatte heil, gut und schön zu sein. In diesem Sinn stellte der Staatskommissar des Hauses der Deutschen Kunst, Adolf Wagner, fest: „Problematisches und Unfertiges hat jetzt und nie im Haus der Deutschen Kunst Aussicht auf Aufnahme“.⁶⁹

Folglich sind in den zwölf Jahren des Nationalsozialismus Schrei-Darstellungen nur bei den entrechteten, diffamierten und verfolgten Künstlern zu finden, die ihrer Seelenstimmung expressiv Ausdruck verliehen haben, teils im Zuge antifaschistischer Arbeiten oder als Reaktion auf den Zweiten Weltkrieg. Durch die hierzu untersuchten künstlerischen Bewältigungsversuche, die bis in die unmittelbare Gegenwart andauern, wird deutlich, dass da, wo die Sprache versagt, nur ein Schrei als sinnfälliges Motiv und zugleich als gültiges Symbol für die Schrecken dienen kann, das zwischen lautlos verstummender Verzweiflung und brüllender Anklage oszilliert.

II.3.1 Das Motiv des Schreis in der antifaschistischen Kunst

„Das Maß an Interesse, das die Führung des neuen Deutschlands den Fragen der Kunst entgegenbringt, ist außerordentlich“, stellte Gottfried Benn 1933 fest⁷⁰, was noch in naiv-euphemisierender Weise die restriktive Kulturpolitik des Dritten Reiches verzerrt darstellt, denn im gleichen Jahr offenbarte Joseph Goebbels anlässlich der Einrichtung der Reichskulturkammer:

⁶⁸ Aus den vielfältigen Publikationen zur Kunst im Dritten Reich sei auf die umfassende Untersuchung zur Malerei im deutschen Faschismus von Berthold Hinz hingewiesen. Hinz stellt zum „vermeintlich kulturellen Umbruch“ nach 1933 fest: „Zwar hat eine Veränderung in der Kultur stattgefunden, doch hat sich nicht etwas Neues durchgesetzt, sondern etwas Altes, etwas Veraltetes. Es kann nicht ernsthaft behauptet werden, der Faschismus habe eine eigene Kunst, eine eigene Malerei aus dem Boden gestampft; er hat nur die Personen reaktiviert, über die die Entwicklung der modernen Kunst hinweggerollt war und die nach 1933, als durch die Liquidierung der Moderne Platz geschaffen wurde, schlicht und einfach zur Stelle waren und ihre Chancen wahrten“ (Berthold Hinz: Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution. München 1974: 43).

⁶⁹ Adolf Wagner zitiert in: Hinz 1974: 38.

⁷⁰ Gottfried Benn: Expressionismus [1933]. In: Sämtliche Werke (Hg.: Gerhard Schuster). Bd. IV, 2: Prosa. Stuttgart 1989: 76.

„Wenn... die Kultur im weltanschaulich gebundenen Staat... eine nationalpolitische Führungs- und Erziehungsaufgabe [ist], dann wird der einzelne Kulturschaffende... vergleichbar mit dem Erzieher an einer öffentlichen Schule, der ja früher schon unter staatliche Aufsicht gestellt worden ist und sogar in der Regel Beamter und damit unmittelbarer Staatsdiener... Ebenso wie der Staat einen ungeeigneten Jugenderzieher entfernen kann, muß er auch die Möglichkeit haben, aus dem Kulturleben ungeeignete und unzuverlässige Elemente auszuschneiden. Diese Möglichkeit hat die Reichskulturkammer auf die einfachste Weise geschaffen.“⁷¹

Einhergehend mit der Demontage des Rechtsstaates begann unmittelbar nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten zunächst die Verfolgung kommunistischer Künstler und der so genannten Kulturbolschewisten. In diffamierenden Schandausstellungen – eine der ersten wurde bereits 1933 in Karlsruhe unter dem Titel *Regierungskunst von 1918-1933* durchgeführt – wurden Werke verschiedener Stilrichtungen gezeigt, die die neuen Machthaber mit der Weimarer Republik verbanden. Expressionismus, Kubismus, Futurismus, Dadaismus sowie die abstrakte Kunst wurden zu der von den Nationalsozialisten als wertlos-subversiv eingeschätzten kulturellen Vergangenheit gezählt. Die Gründung der Reichskulturkammer war schließlich der entscheidende Baustein zum System der vollständigen Erfassung und repressiven Lenkung des kulturellen Lebens in Deutschland. Sie entschied, und in letzter Instanz Goebbels als Präsident, wer als Künstler aufgenommen und folglich als solcher zu gelten hatte, womit nicht nur eine Arbeits- und Ausstellungserlaubnis verbunden war, sondern oftmals auch die Frage der Existenzsicherung. Ablehnende Bescheide der Reichskulturkammer, die die Beendigung von Arbeits- und Ausstellungsmöglichkeiten bedeuteten, wurden notfalls mit Gewalt der Exekutive durchgesetzt.

Die Geschichte der antifaschistischen Kunst beginnt indes nicht erst mit dem 30. Januar 1933. Bereits die Weimarer Republik hatte sich von Anbeginn mit antidemokratischen Kräften auseinander zu setzen. Sie bekämpften neben der politischen auch die kulturelle Freiheit, die eine bis dahin nie gekannte künstlerische Stil- und Formenvielfalt ermöglicht hat. In diesem Zusammenhang sind bereits 1919 die ersten, gegen rechtsradikale Strömungen gerichteten Bilder und Grafiken in prophetischer Weitsicht entstanden. Ihre politische Aussage ist durch das in den Bildern verwendete Hakenkreuz evident, wie beispielsweise in Georg Grosz' *Der weiße General* (1919) oder *Volkes Stimme ist Gottes Stimme* (1920). „In dieser Sicht entdeckte die deutsche Kunst auch zum ersten Male die Typen und Methoden, die bereit standen, der Nation den Weg in den Abgrund zu bannen.“⁷² Ebenso wie im politischen Bereich wurde auch in der bildenden Kunst der Kern des Widerstandes im Wesentlichen aus Teilern der Arbeiterklasse gebildet, aus Mitgliedern der KPD und der SPD. Nach der Machtergreifung wurde es für die bildenden Künstler jedoch schwieriger, großformatige und in Öl gemalte Werke zu schaffen, da sie bei Hausdurchsuchungen durch die Organe der Reichskulturkammer einerseits schwer zu verstecken waren, andererseits der typische Geruch der Ölfarben die von einer Arbeitserlaubnis ausgeschlossenen Künstler verriet. Durch diesen Umstand und den fehlenden Ausstellungsmöglichkeiten bei gleichzeitigem Interesse einer möglichst umfang-

⁷¹ Joseph Goebbels [1933] zitiert in: Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek bei Hamburg 1963: 60-61 (die Auslassungen wurden von Brenner übernommen).

⁷² Richard Hiepe: Gewissen und Gestaltung. Deutsche Kunst im Widerstand. Frankfurt/M. 1960: 12.

reichen Verbreitung der regimekritischen Arbeiten, lag der Schwerpunkt der antifaschistischen Kunst auf der Grafik.

Neben A. Paul Weber (1893-1980) war Heinrich Vogeler einer der wenigen Künstler, der in seinen Arbeiten offen und unverschlüsselt vor den Nationalsozialisten warnte. Der Maler, Grafiker und Architekt wurde 1872 als zweites von sieben Kindern des Bremer Eisengroßhändlers Carl Eduard Vogeler und dessen Frau Marie Louise in Bremen geboren.⁷³ Seine jugendliche Liebe zur bildenden Kunst festigte sich derart, dass sein Vater, der in Heinrich zunächst seinen Nachfolger für den Eisenhandel gesehen hatte, ihm erlaubte, 1890 das Kunststudium an der Akademie in Düsseldorf zu beginnen. Wie einige andere junge Künstler kam auch Vogeler nicht mit den konventionellen Lehr- und Arbeitsmethoden an der Kunstakademie zurecht, so dass er sein Studium im Frühjahr 1892 unterbrach, auf Drängen des Vaters hin aber im Herbst desselben Jahres wieder zum Unterricht erschien und das Studium 1895 erfolgreich abschloss. Nach dem Tod des Vaters wurde das elterliche Unternehmen schließlich verkauft, was dem jungen Künstler zunächst ein von finanziellen Sorgen freies Leben ermöglichte. Als der Erste Weltkrieg ausbrach, meldete sich Vogeler im September 1914 freiwillig beim Militär und wurde als Nachrichtenoffizier an der Ostfront in den Karpaten eingesetzt. Unverletzt, aber doch tief erschüttert von den Eindrücken des Krieges bekannte er 1919:

„Der Krieg hat aus mir einen Kommunisten gemacht, es war für mich nach meinen Kriegserlebnissen nicht mehr tragbar, einer Klasse von Menschen anzugehören, die Millionen Menschen in den Tod treiben aus Gründen, die lediglich in der Profitsucht einzelner ihre Wurzeln haben.“⁷⁴

In den zwanziger Jahren reiste Vogeler mehrfach mit seiner zweiten, polnischen Frau in die junge Sowjetrepublik und arbeitete dort zeitweise in verschiedenen kommunistischen Komitees. Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme begann Vogeler seine antifaschistischen Arbeiten. War er zu Beginn des Jahrhunderts in seinem bildkünstlerischen Schaffen noch dem Jugendstil verpflichtet, und gelangte später über den Postimpressionismus zu expressiveren Werken, so entwickelte er gleich nach dem Ersten Weltkrieg – zunächst im grafischen Bereich – seine so genannten Komplexbilder (z.B. *Die sieben Schalen*, 1918), die einen starken Einfluss von Kubismus und Futurismus aufweisen und in denen collageartig einzelne Bildszenen miteinander verbunden sind. In den zwanziger Jahren entwickelte er diesen Bildtyp weiter: „Diese Art der Lösung der künstlerischen Aufgaben im sozialistischen Aufbau hat hier großen Anklang“, schrieb der Maler 1933 an seine Familie in Moskau.⁷⁵ Bevor Vogeler 1936 von der Komplexbildmalerei wieder Abstand genommen hat, schuf er um 1933 im Zusammenhang mit seiner antifaschistischen Tätigkeit einen Entwurf für das Gemälde *Das Dritte Reich* (Abb. 65).⁷⁶ Die in polygonale Segmente aufgeteilte Bildfläche zeigt in einzelnen Szenen verschiedene Aktionen faschistischen Terrors, die das Naziregime bereits durchgeführt hatte, oder die in pro-

⁷³ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Siegfried Besler: Heinrich Vogeler. Reinbek bei Hamburg 1996.

⁷⁴ Heinrich Vogeler: Werden. Erinnerungen. Mit Lebenszeugnissen aus den Jahren 1923-1942 (Hg.: Joachim Priewe, Paul-Gerhard Wenzlaff). Fischerhude 1989: 223 [1919].

⁷⁵ Heinrich Vogeler [in einem Brief an seine Familie am 2.9.1933] zitiert in: Vogeler 1923-42: 435-436.

⁷⁶ Heinrich Vogeler: *Das Dritte Reich* (Entwurf; 1934). Tusche, Wasserfarben, Gouache; 30,4 x 23,5 cm. Moskau, Puschkkin-Museum.

phetischer Weise von Vogeler erwartet wurden. Dominiert wird das Bild in der oberen Hälfte von einem maskenhaft schreienden Hitlerkopf, der statt Augen Hakenkreuze aufweist. Unter ihm gehen aus der Bildmitte strahlenförmig rote Farbstreifen hervor, die in einzelne Szenen hineinleuchten und dem Schrei indirekt einen plakativ-auditiven Charakter verleihen. Von oben links sind, im Uhrzeigersinn begonnen, unter anderem brennende Häuser, Militäraufmärsche, Gefolterte, Konzentrationslager und verbrennende Bücher zu sehen, im Kreisausschnitt in der Mitte sind zechende und hurende Parteibonzen erkennbar. Besler zufolge wurde Vogeler zu diesem Komplexbild durch die Holzschnitte Frans Masereels angeregt, den der Künstler sehr geschätzt habe.⁷⁷ Zu dem zur Fratze erstarrten Gesicht Hitlers mit dem kantig aufgerissenen Mund liegt es auf der Hand, die Vorbilder hierzu in dokumentarischen Film- und Bildmaterialien des brüllenden Diktators zu sehen, die während seiner fanatischen Reden entstanden sind. Haben Künstler, wie beispielsweise Max Beckmann oder Josef Scharl, ihre politischen Aussagen in den dreißiger Jahren in ihren Bildern eher verschlüsselt und nicht direkt dekodierbar gestaltet, so hat Vogeler die Aussage sehr plakativ und drastisch umgesetzt, was ihm nicht zuletzt durch den vor den Nationalsozialisten sicheren Aufenthaltsort in der UdSSR möglich war. Auch haben hinsichtlich der Drastik der Aussage des Bildes möglicherweise solche Intentionen eine Rolle gespielt, die die Sowjets von der ideologischen Linientreue des Deutschen überzeugen sollten.

Im Gegensatz zu dem in der Sowjetunion lebenden Heinrich Vogeler hatte die jüdische Kommunistin Lea Grundig selbst unter dem Naziregime zu leiden. Innerhalb ihres grafischen Schaffens hat sie wiederholt das Motiv des Schreis verwendet, um mit ihm auf die Lage der Arbeiter hinzuweisen. Damit einhergehend drückte sie nicht zuletzt auch ihre eigene Befindlichkeit zur Zeit aus. Die Künstlerin wurde 1906 als Tochter eines Kaufmanns unter dem Namen Lea Langer in Dresden geboren.⁷⁸ Nach anfänglichem Besuch der Kunstgewerbeschule von 1922 bis 1924 studierte sie, ebenfalls in ihrer Heimatstadt, von 1924 bis 1926 an der Akademie der bildenden Künste. Dort lernte Lea Langer ihren späteren Mann Hans Grundig kennen, mit dem sie 1926 gemeinsam in die Kommunistische Partei eingetreten ist. Nach mehreren Verhaftungen durch die Nationalsozialisten emigrierte Lea Grundig 1939 nach Palästina, woher sie, nach elfjähriger Trennung von ihrem Mann, der am Tag nach ihrem Abschied verhaftet wurde und für mehrere Jahre in Konzentrations- und Arbeitslagern inhaftiert war, 1949 nach Deutschland zurückkehrte.

Bereits in ihrer frühen Schaffensphase – ab 1918 – entwickelte Lea Grundig, die ihrerseits Käthe Kollwitz als ihr Vorbild ansah, „die Grundelemente ihres späteren Stils, der die psychischen Besonderheiten der Dargestellten stets aus ihren gesellschaftlichen Bindungen ableitet“.⁷⁹ So hat Lea Grundig mit ihren zahlreichen Arbeiten eine über Jahre hinweg kontinuierliche dichte Beschreibung der gesellschaftlichen Realität, vornehmlich der Arbeiterschicht, geliefert, die in ihrer Intensität und sozialkritischen Aussage mit den frühen und mittleren Arbeiten der Kollwitz durchaus einem Vergleich standhalten; Blätter wie zum Beispiel *Junger Arbeiter* (1930), *Baracke für Landarbeiterinnen in Pommern*

⁷⁷ Besler 1996: 117.

⁷⁸ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Lea Grundig. Jüdin, Kommunistin, Graphikerin (Ausstellungskatalog). Berlin, New York 1996/97.

⁷⁹ Wolfgang Hütt: Lea Grundig. Dresden 1969: 14.

(1931) und *Schwangere* (1935) belegen dies eindrücklich. Unmittelbar nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten hat Lea Grundig begonnen, umfangreiche Grafik-Zyklen zu erarbeiten, mit denen sie auf die Bedrohungen und Gefahren des braunen Terrors reagierte, so *Unterm Hakenkreuz* (1933/37), *Krieg droht* (1935/36), *Frauenleben* (1933/36) und *Der Jude ist schuld!* (1935/36). Karl Ludwig Hofmann zufolge hat sie zusammen mit ihrem Mann Hans „die wohl eindrucksvollsten Beiträge zur antifaschistischen Kunst“ geschaffen.⁸⁰

Hat Lea Grundig erst zum Ende des Krieges hin die Expressivität ihrer Bilder deutlich verstärkt, so ist bereits ein erster ausdrucksstarker Höhepunkt innerhalb ihrer Auseinandersetzung mit den Auswirkungen des Naziterrors in der Radierung *Der Schrei* aus der Folge *Der Jude ist schuld!* zu sehen (Abb. 66).⁸¹ Beinahe das ganze Blatt wird von einem im Dreiviertel-Profil ansichtigen Kopf eines vermutlich toten Mannes eingenommen, der auf dem Hinterkopf liegend von oben zu sehen ist und zum Betrachter hin kippt. Sein aufgerissener Mund und die angsterfüllten Augen sind zum Himmel gerichtet. Durch das feine Liniengeflecht, das sich über das Gesicht zieht, wohnt dem Antlitz eine vibrierende Anspannung inne, wodurch der Ausdruck des Entsetzens eine zusätzliche Betonung findet.

Lea Grundig hat in ihrem Werk zum großen Teil auf die soziale Situation der Arbeiterschaft aufmerksam gemacht; anfänglich während der Weimarer Republik und später in der Zeit des Dritten Reiches. Mit *Der Schrei* hat sie eine universale Aussage hinsichtlich der Unerträglichkeit der politischen und der sich daraus ergebenden gesellschaftlichen Zustände geschaffen, die die Welt in die Katastrophe des Zweiten Weltkrieges führen sollten. In ihren Erinnerungen schilderte sie folgendermaßen ihre Eindrücke der Zeit:

„Was Faschismus war, das wußten wir. Was sich aber hier in Deutschland auftrat – der Gefreite mit der Tolle und der röhrenden Phraseologie, der alle Register zog, vom Sentimentalen bis zur gemeinsten Brutalität; der uniformierte Advokat mit dem Klumpfuß und dem teuflisch raffinierten Kauderwelsch vom ‚nationalen Sozialismus‘, vom ‚guten‘ und vom ‚bösen‘, vom ‚raffenden‘ und ‚schaffenden‘ Kapital, der dicke ‚joviale‘ Göring, der über die Witze, die ihn betrafen, selbst lachte – was hier heraufzog, dieses blutige Kasperspiel konnte selbst die finsterste Phantasie nicht voraussehen. Eine furchtbare Ahnung packte mich, als ich ein Buch las, ‚Moral der Kraft‘ hieß es, und es war eines der ersten Bücher der Naziideologie, die vor 1933 veröffentlicht wurden. Tiefstes Entsetzen erschütterte mich angesichts dieser Umkehrung alles Humanen. [...]

Wir traten aus dem Hause und sahen, daß etwas anders geworden war. [...] An den Fenstern erschienen Hakenkreuzfahnen, und Extrablätter schrien das Neue: Hitler war Reichskanzler geworden, von Hindenburg berufen. Wie ein Taumel ergriff es die Stadt. Brüllende Umzüge marschierten, Braunhemden ohne Zahl. Sie trugen ihr johlendes Triumphgeheul durch alle Straßen, und wer am Wege stand und nicht den Arm hob, wurde angerempelt oder verprügelt. Wir flüchteten in eine stille Seitengasse, und tiefe Trauer packte uns. [...] Tiefe, schreckliche Nacht hatte sich auf Deutschland herabgesenkt. Aber die um die Scheiterhaufen standen und zusahen, wie die Lohe die Seiten humanistischer Bücher umblätterte, sie erst in leuchtendes Rot glühte und dann in Asche auflöste – sie glaubten es sei Tag geworden, und sie seien erwacht. Die die Fackeln im Zuge trugen, ahnten nicht, daß sie damit die Häuser der anderen und dann ihr eignes in Brand setzen würden.“⁸²

⁸⁰ Karl Ludwig Hofmann: Antifaschistische Kunst in Deutschland: Bilder, Dokumente, Kommentare. In: Widerstand statt Anpassung – Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945 (Ausstellungskatalog). Karlsruhe, Frankfurt/M., München 1980: 54.

⁸¹ Lea Grundig: *Der Schrei* (1935); Blatt 7 aus der Folge *Der Jude ist schuld!*. Radierung; 25 x 24 cm.

⁸² Lea Grundig: *Gesichte und Geschichte* [1958]. Berlin ³1960: 144, 147.

Konkreter im Hinblick auf die Umstände, die zur Schaffung der Radierung *Der Schrei* geführt haben mögen, hat Lea Grundig festgehalten:

„Nach 1933 wurde es anders. Die Darstellung der Not, des Mangels, des Leidens des Proletariats war nicht mehr ausreichend. Man mußte den Wahnsinn, der Dummheit und Verblendung verbreitete, der Haß predigte und den bisher scheußlichsten Massenmord vorbereitete, darstellen, und die Kraft, die trotz aller Gestapo lebte. (...) Ich konnte mich in alle Situationen und Menschen hineindenken, oft bis zur Qual. Aber ich blieb beim Menschen, dessen Gesicht mir immer das unendliche Widerspiel aller Wesenheit war. Ich wollte die tausend Ängste, die Ahnung des Furchtbaren, die Unfreiheit der Belauschten, Verfolgten darstellen. Ich wollte die Entmenschlichung zeigen und den Kampf der Besten dagegen. Und ich wollte warnen vor dem Krieg, der herankam.“⁸³

In der kunsthistorischen Rezeption wurde Lea Grundigs *Schrei* nicht nur mit dem Terror der Nationalsozialisten sondern auch mit dem Holocaust verbunden. Wolfgang Hütt hat darauf hingewiesen, dass das, „was die Künstlerin über die Pogrome der Faschisten aussagte [...] in dem Blatt ‚Der Schrei‘ [gipfelt], in dem die Not der Gequälten bildhaft geworden“ ist, und dass *Der Schrei* eine der „ausdrucksstärksten Radierungen“ Lea Grundigs darstellt. Ferner ist er der Ansicht, dass das Motiv auf Edvard Munch zurückgeht⁸⁴ – ein Bezug, der hier allerdings nur hinsichtlich des gleichen Titels Richtigkeit haben kann, da im Gegensatz zu Munchs *Schrei* die Motivation zu Grundigs Bild ausschließlich exogen bedingt ist. Ziva Amishai-Maisels sieht allgemein in dem Motiv des Schreis eine klare Verbindung zum Holocaust gegeben und somit folglich auch in dem Blatt Lea Grundigs, das nach ihrer Meinung die eigenen Gefühle der Künstlerin, sowie auch diejenigen der Opfer ausdrücke.⁸⁵ Gerd Brüne gelang es schließlich über die allgemeinen Bezüge hinaus ein konkretes Vorbild für Grundigs *Schrei* ausfindig zu machen: „Daß für Lea Grundig dieses scheinbar sehr allgemeine und wenig spezifische Sinnbild durchaus mit dem Pogrom-Thema zusammenhing, lag nicht zuletzt daran, daß das Motiv bereits in den 1920er Jahren von Miron Sima, einem Dix-Meisterschüler und engen Freund der Grundigs, als Symbol für die Verfolgung und Ermordung von Juden verwendet worden war. [...] Sima hatte diesen Zyklus [gemeint ist seine Holzschnittfolge *Der Aufschrei*] in Erinnerung an ein Pogrom geschaffen, das er selbst erlebt hatte. Sowohl in Simas Version als auch in Lea Grundigs verbinden sich in dem Motiv des schreienden Kopfes der Todesschmerz des Opfers mit der Anklage gegen die Täter; beide dienen dem Gedenken und der Mahnung an die (Über-) Lebenden.“⁸⁶

In den während und nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Grafiken sind wiederholt Schreiende in den Bildern Lea Grundigs zu finden, so beispielsweise in *Die Mütter* (1943), *Armee und Generale bei Stalingrad* (1945), *Zu Thomas Manns Rede ‚Über die Schuld am Menschen‘* (1945), *Terror* (1946) oder *Ächtet die Atombombe!* (1948). Im Hinblick auf diese Studie ist die Zeichnung *Öffnet!* interessant, obwohl das Motiv des Schreis hier nicht direkt im Vordergrund steht (Abb. 67).⁸⁷ In dieser einfallsreichen Bildfindung schildert Lea Grundig aus der

⁸³ Grundig, Lea 1958: 158, 159.

⁸⁴ Hütt 1969: 40.

⁸⁵ Ziva Amishai-Maisels: *Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*. Oxford 1993: 147.

⁸⁶ Gerd Brüne: *Von Dresden nach Tel Aviv. Zu Themen und Motiven in den Werken der 1930er und 1940er Jahre*. In: *Kat. Berlin, New York 1996/97*: 43.

⁸⁷ Lea Grundig: *Öffnet!* (1943); Blatt 12 der Folge *Im Tal des Todes*. Tusche, Pinsel; 38,5 x 45 cm. Berlin, Nationalgalerie.

Vogelperspektive ein nächtliches brutales Geschehen: Vor den mit Hakenkreuzen geschmückten Maschinengewehren flieht eine wild durcheinander laufende Menschenmenge in höchstem Entsetzen und großer Furcht. Einige liegen bereits ermordet auf dem Boden, andere fallen im Kugelhagel der Maschinengewehre. Den verzweifelten, noch lebenden Menschen ist jedoch kein Entkommen möglich, da ihnen der Weg durch ein großes Tor verwehrt wird, dessen stählerne Stangen keinen Durchlass gewähren. Aus der rechten unteren Ecke des Bildes reichen die Stangen des Tores radial über die halbe Bildfläche, so dass hierdurch dem verzweifelten Schreien der Verfolgten, ihrer Todesangst, bildlich Ausdruck verliehen wird, was durch die hohe Perspektive und die Entfernung zu den einzelnen Gesichtern in dieser Expressivität nicht möglich gewesen wäre. Formal vergleichbar mit den biomorphen Bahnen, die sich in Edvard Munchs *Schrei* um Kopf und Kontur der dargestellten Figur legen, wodurch die expressive und synästhetische Qualität des Schreies gesteigert wird, sind hier die Stäbe, um dem Entsetzen visuell eine Form zu verleihen, es durch die radial dargestellten Eisenstangen expressiv zu verdeutlichen. Auch der starke Hell-Dunkel-Kontrast trägt seinen Teil hierzu bei: „Mit der Expressivität der Formen und der Dynamik von Hell und Dunkel ist ein Sinnbild von starker emotionaler Wirksamkeit entstanden, das zugleich vollendet die historische Wirklichkeit widerspiegelt.“⁸⁸

Neben Lea Grundig gilt Otto Pankok als einer der wichtigen antifaschistischen Künstler. Auch in seinem Œuvre ist der Schrei im Sinne einer Anklage gegen das Terrorregime der Nationalsozialisten eingesetzt worden. So stellt Rainer Zimmermann zu seinem antifaschistischen Schaffen fest: „Otto Pankoks Werk während der zwölf Jahre des ‚Dritten Reichs‘ ist das nach Umfang und Rang bedeutendste Zeugnis des Widerstands der Bildkunst in Deutschland.“⁸⁹

Georg Karl Otto Pankok wurde 1893 als Sohn eines Arztes in Mülheim an der Ruhr geboren.⁹⁰ Nach einem nur sechs Wochen dauernden Besuch an der Kunstakademie in Düsseldorf wechselte er für sieben Monate an die Kunstakademie nach Weimar. Gleich nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurde Pankok zum Kriegsdienst eingezogen und 1915 an der Westfront bei einer Grabensprengung verschüttet, so dass er nach den sich anschließenden Lazarettaufenthalten aus dem Kriegsdienst entlassen wurde. Die zwanziger und dreißiger Jahre waren geprägt von Reisen nach Frankreich, Spanien und Italien, aber auch von Aufenthalten in Holland und Masuren. Künstlerisch wichtig war in all den Jahren, in denen bereits einige Ausstellungen mit Werken Otto Pankoks stattfanden, die Suche nach einem gültigen Menschenbild, wobei Pankok in seinem Schaffen wiederholt Menschen aus Randgruppen, wie zum Beispiel Juden oder Zigeuner, darstellte. Verfolgungen und Beschlagnahmungen vieler Bilder durch die Gestapo gehörten ab 1933 zum wiederholten Vorkommen. 1937 war Otto Pankok schließlich mit einer Lithografie, die einen Zigeuner darstellte, in der Ausstellung *Entartete Kunst* in München vertreten. „So sehr sich Pankok thematisch von allem Aktuellen abwenden mag, in seine

⁸⁸ Hütt 1969: 51.

⁸⁹ Rainer Zimmermann: Christus, Zigeuner und Juden. Otto Pankoks Kunst im Widerstand. In: Otto Pankoks Kunst im Widerstand. Kohlebilder, Graphik, Plastik (Ausstellungskatalog). Bonn, Mainz 1990: 7.

⁹⁰ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Cyrus Overbeck, Oliver Müller: Otto Pankok. Maler, Grafiker, Bildhauer. Eine Biographie. Düsseldorf 1995.

Bilder dringen die Bedrückungen der Zeit immer häufiger ein; auch die Menschendarstellung lassen die dunkle Last jener Jahre spüren.⁹¹ Rückblickend schrieb der Künstler über die Jahre der Verfolgung und des Mordens:

„Ach, Freunde, wohin seid ihr verweht, wo seid ihr zertreten, in welche Gruben haben euch schutzlose Kinder die Würger verscharrt wie Dreck? Ihr ohne Zuflucht und ohne Schläue, aber so voll Glanz und bunter Wildheit. Nun hat euch Leichtfüßige der kalte Mord ereilt auf eurem tausendjährigen Weg, der kalte Mord, dieser Mord ohne Gesicht. – Man zerzte sie fort in die Todeslager und die östlichen Schlachthäuser. Wir hörten die Kinder schreien und die Mütter schluchzen unter den Peitschen der braunen Henker. Wir sahen, wie man auf den Straßen die Sterbenden mit den Fäusten in die armen Gesichter schlug, daß sie den uniformierten Lumpen die Trottoire reinigten mit ihren letzten, vergehenden Kräften. Der Mord stand über uns als ein schwarzer Koloß und nahm den ganzen Raum des Himmels ein über der Welt.“⁹²

In die Reihe der antifaschistischen Warnbilder vor Terror und Krieg kann die aus dem Jahr 1937 datierende Kohlezeichnung *Liquidiert* eingereiht werden, die gemeinsam mit anderen Bildern von Pankok in dem Zyklus *Jüdisches Schicksal* zusammengefasst wurde (Abb. 68).⁹³ Auf einem öden Untergrund liegt ein Toter auf dem Rücken mit dem Kopf in Richtung des Betrachters, die Augen sind weit aufgerissen, der Mund im letzten Schrei, dem Schrei des Sterbenden, geöffnet.⁹⁴ Der rechte Arm des Toten ist weit in den Bildvordergrund gestreckt, als ob er zusammen mit den starrenden Augen den Betrachter um Hilfe anflehen wollte. Unter einem formal-ikonografischen Aspekt ist die Zeichnung hinsichtlich der Kopfhaltung und der Position des Betrachters mit Lea Grundigs *Der Schrei* vergleichbar. Ebenso wie in Grundigs Bild ist auch hier im Hinblick auf die Verbrechen an den verfolgten und ermordeten Juden eine konkrete Anklage dargestellt. Dies wird nicht nur aus dem Titel des Zyklus deutlich, sondern auch durch die nach Amishai-Maisels besonders betonten „racial features“ des Toten.⁹⁵

Wie bereits der Titel andeutet, ist *Liquidiert* inhaltlich eng mit der Zeichnung *Ausgelöscht* verwandt, ebenfalls einer Kohlezeichnung aus dem Jahr 1937, die spiegelverkehrt einen ähnlichen Toten zeigt, der allerdings geschlossene Augen hat. Overbeck und Müller weisen in ihrer Biografie über Pankok darauf hin, dass die unmittelbare Vorlage zu *Ausgelöscht* ein Foto aus Ernst Friedrichs pazifistischem Buch *Krieg dem Kriege* ist: Pankoks „geniale Leistung“ wäre es, „durch eine grundsätzlich andere ‚erzählerische Haltung‘ das authentische Dokumentar-Material zu einer radikalen Anklage der nationalsozialistischen Verbrechen umzuwandeln.“⁹⁶ So eindringlich Pankoks beiden Zeichnungen auf den Bet-

⁹¹ Rainer Zimmermann: Otto Pankok. Das Werk des Malers, Holzschneiders und Bildhauers. Berlin 1964: 53.

⁹² Otto Pankok: Zigeuner. Düsseldorf ²1958: 7-8.

⁹³ Otto Pankok: *Liquidiert* (1937); aus dem Zyklus *Jüdisches Schicksal*. Kohle; 96,5 x 128 cm. Hünxe-Drevenack, Otto-Pankok-Museum.

⁹⁴ Zimmermann zufolge sei der Tote durch einen Genickschuss hingerichtet worden (Zimmermann, Rainer 1964: 60).

⁹⁵ Amishai-Maisels 1993: 147.

⁹⁶ Overbeck / Müller 1995: 210. Vgl.: Ernst Friedrich: *Krieg dem Kriege!* [1924]. Frankfurt/M. ²³1991: 88 (das dort abgebildete Foto ist untertitelt mit: *Deutscher Haßgesang: Was schert uns Russe und Franzos...*). Der Interpretation von Overbeck und Müller zur künstlerischen Qualität der Bildfindung Pankoks ist an dieser Stelle zu widersprechen. Nach Durchsicht der Originalvorlage, Friedrichs *Krieg dem Kriege*, ist nicht nur festzustellen, dass auch *Liquidiert* Pankoks zeichnerische Umsetzung eines Fotos aus dem Antikriegsbuch ist (Friedrich 1924: 101; das dort abgebildete Foto ist untertitelt mit: *...sterben wie ein Held*), sondern dass die künstlerische Umsetzung bis auf Unwesentliches genau der Vorlage entspricht. Von einer „grundsätzlich

rachter wirken, nicht zuletzt durch den stummen Schrei der dargestellten Opfer, so wenig ist allerdings eine künstlerische Interpretation, die über das zugrunde liegende Dokumentarmaterial hinausgeht, festzustellen. Dennoch sind beide Bilder und der in ihnen implizierte Schrei als eine ausdrucksstarke Anklage zu werten. Sie bewahren die „Erinnerung und die Würde eines Menschlichen, dem jede Hoffnung in der menschenverachtenden Gegenwart versagt geblieben ist.“⁹⁷

Den Abschluss der Untersuchung zu antifaschistischen Arbeiten mit Schrei-Motivik bilden einige Grafiken des deutschen Künstlers Carl Meffert, dessen politisches Hauptwerk unter dem Pseudonym Clément Moreau erschienen ist. Meffert wurde 1903 als uneheliches Kind in Koblenz geboren.⁹⁸ Das Geborgenheit und Verständnis verweigernde Elternhaus mit seinem streng konservativen Vater sorgte dafür, dass Carl mit elf Jahren in eine katholische Fürsorgeanstalt verbracht wurde, in der er nicht nur den feindlich gesinnten Mitinsassen ausgesetzt war, sondern auch den grausamen Erziehungsmethoden der ‚christlichen Brüder‘. In den Wirren während des Endes des Ersten Weltkrieges gelang ihm die Flucht aus der Fürsorgeanstalt. Nur wenig später denunzierte ihn jedoch sein eigener Vater aufgrund seiner Beteiligung an den Ruhrkämpfen als Bolschewist und sorgte dafür, dass Meffert von einem Sondergericht zu drei Jahren und vier Monaten Gefängnis verurteilt wurde. Die Zeit der Inhaftierung nutzte er, um seine zeichnerischen Fähigkeiten weiter zu festigen und auszubauen. Aus der Haft entlassen, begann Carl Meffert 1924 eine Tätigkeit in einem Betrieb für Kirchen- und Dekorationsmalerei, in deren Verlauf er erstmals in Kontakt mit moderner Kunst und politischer Grafik kam. 1926 ging Meffert nach Berlin, wo er grafischer Mitarbeiter in einem Verlag für Literatur und Politik wurde. Käthe Kollwitz, Heinrich Vogeler, John Heartfield, Emil Orlik und andere Künstler gehörten zu seinem Bekannten- und Freundeskreis, die ihm hilfreich bei seiner künstlerischen Entwicklung zur Seite standen. Aufgrund seiner intensiven Teilnahme an der sozialistischen Arbeiterbewegung und den sich daraus ergebenden Schwierigkeiten, ging Carl Meffert 1932 zunächst ins Exil in die Schweiz. Auch dort drohte ihm durch seinen illegalen Aufenthalt und seine sozialistischen und antifaschistischen Arbeiten ständig die Inhaftierung. In dieser Zeit legte sich Meffert das Pseudonym Clément Moreau zu. 1935 verließ er schließlich auch die Schweiz und emigrierte nach Argentinien, von wo aus er seine antifaschistische Tätigkeit fortsetzte, zu der auch Karikaturen zählten, in denen er den faschistischen Terror und die Kriegshetze anklagte.

Wie viele andere Künstler, die sich in ihren expressiven Werken des Motivs des Schreis bedienten, so hat auch Carl Meffert in seiner Jugend einschneidende Erlebnisse gehabt, die im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg standen:

„wichtig ist eigentlich folgendes: solange ich zurückdenken kann, gab es nur eins und das war zeichnen, und immer wieder die idee von zusammenhängenden bildgeschichten. die erste, an

andere[n] ‚erzählerische[n] Haltung‘“ kann nicht die Rede sein, die „geniale Leistung“ fragwürdig.

⁹⁷ Friedrich W. Heckmanns: Otto Pankok. „Seine Düsseldorfer Jahre“. In: Otto Pankok 1893-1966. Retrospektive zum 100. Geburtstag (Ausstellungskatalog). Oberhausen, Hünxendrevenack 1993: 62.

⁹⁸ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Clément Moreau – Carl Meffert. Grafik für den Mitmenschen. Deutschland, Schweiz, Argentinien (Ausstellungskatalog). Berlin-West 1978.

die ich mich besonders stark erinnere, hieß ‚das dreckige geld‘, da war ich ungefähr neun. dann der starke eindruck vom ersten weltkrieg, die zeichnungen von den wirkungen einer fliegerbombe, zerfetzte menschen, vor allem frauen, es war gerade gegen mittag und eine gruppe von frauen war getroffen worden, die ihren männern essen bringen wollten, ein tiefes loch war in die straße gerissen worden, ringsherum zerfetzte menschen, an einem gartenzaun aus gußeisen ein arm, in der hand noch das eßkesselchen, am zaun hingen gedärme, zerrissene menschenleiber, das sinnlose von dem ganzen! ich mußte das alles immer wieder zeichnen, es ist heute genauso lebendig. dann habe ich freiwillig geholfen, kriegsblinde zu betreuen, ein unbegreifliches schicksal, menschen, die nicht mehr sehen konnten. woher das kommt, daß eigentlich, soweit ich zurückdenken kann, neben dem grafischen auch immer eine anklage gegen soziale ungerechtigkeit da war, das weiß ich nicht.“⁹⁹

Während die grafischen Zyklen der zwanziger Jahre teils eigene Erlebnisse thematisieren (*Fürsorgezögling*), hauptsächlich aber die soziale Frage in der Weimarer Republik beklagen (*Erwerbslose Jugend, Deine Schwester, Zement*), so entstanden ab 1933, und vor allem später im argentinischen Exil, fast ausschließlich antifaschistische Arbeiten, die in dem in Buenos Aires erscheinenden, deutschsprachigen *Argentinischen Tageblatt* publiziert wurden. „Moreaus grafisches Hauptwerk der dreißiger und vierziger Jahre, ja vielleicht sein chef-d’œuvre überhaupt“ stelle Werner Mittenzwei zufolge der Zyklus *La comedia humana* dar¹⁰⁰, der später von Meffert mit *Nacht über Deutschland* betitelt wurde und über 200 Linolschnitte enthält. Innerhalb dieses Zyklus hat Clément Moreau mehrfach das Motiv des Schreis benutzt, um auf die Unmenschlichkeit des faschistischen Terrors hinzuweisen, zu dessen Opfern er selbst schließlich auch gehörte. So ist beispielsweise in dem autobiografisch zu deutenden Blatt *¿ Qué podemos hacer? Was können wir tun?* ein schreiender Mann zu sehen, der hilflos fragend aus dem Bild heraus sieht (Abb. 69).¹⁰¹ Leicht diagonal erscheint der Oberkörper des Mannes über die gesamte Bildhöhe. Aus der linken unteren Ecke sieht ein Mann resigniert zu dem Schreienden herauf, hinter ihm dreht sich ein wütend aussehender Beamter nach dem Lärm um, wodurch sich die Szenerie in einer Behörde denken lässt. Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit und wütendes Aufbegehren zeichnet sich in der Physiognomie des Mannes ab. „Moreau zeigt psychischen Ausdruck durch Darstellung von Gesicht und Körper; Haltung und Gestik des Körpers sind ihm wichtig zur Vermittlung des jeweiligen Zustandes. Zugleich bezieht er den Ausdruck des Psychischen jeweils auf bestimmte soziale Situationen und deren Entwicklung. Er zeigt Zustände, Stationen, aber innerhalb einer Bewegung, einer Entwicklung – um Anteilnahme zu wecken.“¹⁰²

Wie wichtig Moreau diese Bildfindung war, zeigt die Verwendung des gleiches Motivs in einem anderen Linolschnitt, in dem er eine ganz ähnliche Figur in der gleichen Haltung des Oberkörpers und der ein Fragen andeutenden Hand hinter einem Stacheldraht zeigt – auch dieses Motiv kommt bezeichnenderweise mehrfach in *Nacht über Deutschland* vor. Während in *¿ Qué podemos hacer? Was können wir tun?* kein Ansprechpartner zu sehen ist, ragt hier aus der lin-

⁹⁹ Carl Meffert: Kindheit, Jugend, Lehrjahre (1903-1929). In: Carl Meffert: Die Welt von unten. Drei Linolschnittfolgen aus den Jahren 1928/29: Erwerbslose Jugend – Fürsorgeerziehung – Deine Schwester (Hg.: Thomas Friedrich). Berlin 1978: nicht paginiert.

¹⁰⁰ Werner Mittenzwei: Carl Meffert – Clément Moreau. Ein Leben auf der Suche nach der Brüderlichkeit des Menschen. [Ost-]Berlin 1977: 73.

¹⁰¹ Clément Moreau: *¿ Qué podemos hacer? Was können wir tun?*; aus dem Zyklus *Nacht über Deutschland* (1938/39). Linolschnitt; 26,7 x 21 cm.

¹⁰² Hanna Gagel: ‚Das Menschliche und das Soziale sehen...‘ Ein Vergleich mit Motiven von George Grosz, Käthe Kollwitz und Franz Masereel. In: Kat. Berlin-West 1978: 35.

ken Seite eine riesige Hand heraus, die dem gefangenen Schreienden, zusätzlich zum Stacheldraht, seine aussichtslose Situation verdeutlicht, aus der es kein Entkommen gibt.

Clément Moreau sah sich selbst nie als Künstler, immer nur als Gebrauchsgrafiker. Dennoch nehmen seine Arbeiten innerhalb der antifaschistischen Kunst durch ihre klaren Kompositionen und ihre unmittelbare Ansprache eine nicht unbedeutende Rolle ein. So urteilte der ehemalige sozialdemokratische Reichstagsabgeordnete August Siemsen im argentinischen Exil über Moreaus Arbeit: „Die antifaschistische Propaganda verfügt nicht über Riesenmittel. Sie ist nur in einem der faschistischen Propaganda überlegen. Auf der Seite steht die Wahrheit und die Zukunft der Menschheit. Sie braucht nicht Lüge und Fälschung. Die einfache ungeschminkte Wahrheit ist ihr bestes Mittel. Aber eins muß sie lernen vom Faschismus: Sie muß zu den Massen in leicht verständlicher, möglichst anschaulicher und einprägsamer Form sprechen. So wie es Clément Moreau tut“.¹⁰³

Neben den angesprochenen Grafiken mit einer explizit antifaschistischen Thematik, enthält der Zyklus *Nacht über Deutschland* aber auch einige Schnitte, die eine universale Aussage enthalten, wie etwa das Bild *Angst* (Abb. 70).¹⁰⁴ In einer expressiven, harte Schwarz-Weiß-Kontraste aufweisenden Form ist ein Frauenkopf aus einer starken Untersicht heraus zu sehen. Ihr schreiendes Gesicht, vor allem die Kinn- und Wangenpartie, erscheint von unten angestrahlt, wodurch besonders das Entsetzen des Ausdrucks deutlich wird. Während die rechte Hand sich angstvoll an die Brust fasst, ist die linke wie zu einer Abwehrhaltung erhoben. Durch das wiederholt betonte Interesse Moreaus an einem narrativen Gehalt in seinen Grafikfolgen, ist in *Angst* – neben der allgemeinen Aussage – im Kontext des Zyklus *Nacht über Deutschland* eine Reaktion auf Verfolgung, Verhaftung, Folter und Hinrichtung zu sehen, die während des Nationalsozialismus jedem drohten, der es wagte, sich mit seinen Gedanken, Worten und Taten gegen das Regime zu stellen.

II.3.2 Der Schrei während des Zweiten Weltkrieges

Im Verlauf des apokalyptischere Ausmaße annehmenden Zweiten Weltkrieges, wurden von den Militärs die zum Kriegseinsatz tauglichen Jahrgänge weiter nach unten und oben ausgedehnt, so dass in den letzten Kriegsjahren auch Kinder und alte Männer an die Front mussten. Jahrgang, Gesundheitszustand und das Vorhandensein eines intakten Raumes zum Arbeiten bestimmten folglich, ob es dem einen oder anderen Künstler überhaupt möglich war, während des Krieges zu arbeiten. Darüber hinaus zeichnete sich eine zunehmende Materialknappheit ab, die ebenfalls die künstlerische Produktion lähmte, so dass es aus diesen Gründen nur wenige Arbeiten mit Schrei-Motivik gibt, die während des Krieges geschaffen wurden.

Wie bereits festgestellt wurde, war Felix Nussbaum derjenige deutschsprachige Künstler, der aufgrund seines jüdischen Glaubens unter der antisemitischen Verfolgungs- und Vernichtungsmaschinerie der Nationalsozialisten am

¹⁰³ August Siemsen: Gegen den Nazismus und Faschismus [1938]. In: Kat. Berlin-West 1978: 289.

¹⁰⁴ Clément Moreau : *Angst*; aus dem Zyklus *Nacht über Deutschland* (1938/39). Linolschnitt; 23,9 x 19,2 cm.

schwersten zu leiden hatte, die ihn schließlich erfasste und tötete. Bereits innerhalb der Untersuchung zu den schreienden Selbstbildnissen wurden einige Werke Nussbaums behandelt, die in der Zeit der Judenverfolgung entstanden sind. Parallel zu diesen Bildern, in denen sich der Künstler als Ausdruck der Existenz bedrohenden Lage schreiend zeigte, hat Nussbaum sich 1937 zusammen mit seinem lachenden Bruder dargestellt (Abb. 71).¹⁰⁵ Schon bei der Untersuchung zu Richard Gerstls *Lachendes Selbstbildnis* wurde deutlich, dass eine zunächst nur oberflächlich betrachtete Affektdarstellung, die vermeintlich ein Lachen zeigt, in Wirklichkeit als Schrei gemeint sein kann. Die beschriebenen Lebensumstände Nussbaums der jahrelangen Verfolgung und Inhaftierung lassen auch in dem Geschwisterbild die Aussage diesbezüglich als eindeutig erscheinen. In dem *Selbstbildnis mit Bruder* stehen die beiden Geschwister hintereinander, Felix mit ruhigem Gesicht und schwarzer Mütze vorne, sein älterer Bruder Justus ‚lachend‘ hinter ihm. Wie schon in der Gouache *Selbstbildnis als Grimasse*, ist hier Justus‘ Gesicht ebenfalls zur grimassierenden Maske gefroren. Es ist kein befreiendes, fröhliches Lachen gemeint, sondern ein Lachen der Verzweiflung, der Angst – ein Schrei. *Selbstbildnis mit Bruder* ist „kein einfaches Freundschafts- oder Familienbild“, sondern das Doppelporträt eines Melancholikers (Felix) und Sanguinikers (Justus), dessen zur Grimasse erstarrtes Gesicht „nur eine andere Art des Schutzes vor der beängstigenden Welt“ darstellt.¹⁰⁶ Auch hier bildet der politische Zeitbezug das giftige Substrat, das die künstlerische Bildfindung bedingte. Nachdem am 15. September 1935 die antisemitischen Nürnberger Gesetze verabschiedet wurden, die eine ständig größer werdende Welle der Flucht jüdischer Deutscher auslösten, betrieb Justus Nussbaum zunächst statt des elterlichen Geschäftes, das aufgrund der Repressalien der Nazis von den Eltern verkauft wurde, noch bis 1937 in Osnabrück eine Autoverwertung, floh aber schließlich am 2. Juli 1937 ins Exil nach Amsterdam. In dieser Zeit des vollkommenen Verlustes einer gesicherten Existenz entstand dieses Bild, das mit seiner beklemmenden Aussage kaum Ambivalenzen zulässt.

Einige Monate vor seiner Deportation nach Auschwitz schuf Felix Nussbaum schließlich als eines der letzten Bilder *Die Verdammten*, in dem er auf eindringliche Weise das Schicksal seiner Glaubensgemeinschaft darstellt. Das Motiv des Schreis kommt hierin zwar nur als Nebenmotiv vor, ist aber durch die farbliche Prägnanz der den Schrei abgebenden Frau durchaus auffällig (Abb. 72).¹⁰⁷ Das mehrfigurige, in verhaltenen Tönen gestaltete Bild zeigt eine Ghetto-Szene, so wie sie vielfach Realität gewesen ist: Ausgemergelte, verzweifelte Menschen werden aus ihren Verstecken zusammen getrieben um den Weg in die Vernichtungslager anzutreten. Hoffnungslosigkeit, Angst und Resignation kennzeichnen die Gesichter. Wie schon das Bild *Mummenschanz* ist auch dieses aus einer Ansammlung von eigenen Bildzitate zusammengesetzt. Im Zentrum des Bildes steht ein Paar in zerschlissener Kleidung, es sieht verzweifelt zu Boden. Links unter ihm ist das Porträt Nussbaums aus *Selbstbildnis mit Judenzaß* zu sehen. Der äußere linke Bildrand wird von einer schreienden, sich die

¹⁰⁵ Felix Nussbaum: *Selbstbildnis mit Bruder* (1937). Öl auf Sperrholz; 50,5 x 65,4 cm. Osnabrück, Felix-Nussbaum-Museum. Formal betrachtet geht das Bild unmittelbar auf Hans von Marées *Selbstbildnis mit Lenbach* (1863) zurück. Auch dort sind die beiden Figuren versetzt hintereinander zu sehen: Während die vordere einen signifikanten Hut trägt, lächelt die hintere.

¹⁰⁶ Kat. Osnabrück 1990: 212, 213.

¹⁰⁷ Felix Nussbaum: *Die Verdammten* (1943/5.1.1944). Öl auf Leinwand; 101 x 153 cm. Osnabrück, Felix-Nussbaum-Museum.

roten Haare raufenden Frau dominiert, die mit ihren weit aufgerissenen Augen an antike und mittelalterliche Furien Darstellungen erinnert. Auf der rechten Bildseite schleppen sich aus einer Häusergasse mumifiziert erscheinende Wesen als Sargträger. Die auf den Särgen zu erkennenden Nummern weisen auf den Identitätsverlust der Opfer des Nationalsozialismus hin – ihnen wird selbst das Recht auf ihre Namen genommen, sie sind nur noch eine Zahl in der Statistik des Vernichtungsapparates. Wie schon in vielen vorherigen Bildern grenzt auch hier eine Mauer den größten Teil des Hintergrundes ab, ein Entkommen ist symbolisch nur noch durch den Tod möglich. Junk und Zimmer weisen darauf hin, dass Nussbaum neben den Selbstzitat in *Die Verdammten* auch Zitate aus der christlichen Ikonografie benutzt habe, so mit dem Segensgestus der vierten Figur von links, oder die an eine Beweinung erinnernde Haltung bei dem Paar in der rechten unteren Ecke.¹⁰⁸ Dahingegen weise die Anzahl der zwölf Figuren auf die zwölf Stämme Israels, in die sich Nussbaum einreihe.¹⁰⁹ Zwischen dem letzten, innerhalb der schreienden Selbstbildnisse behandelten Bild *Mummenschanz* und *Die Verdammten* liegen fünf Jahre der Verfolgung, Inhaftierung und des Versteckens, die sich auch in Nussbaums Bildsprache und vor allem in der reduzierten Farbigkeit niederschlagen: „seit Saint-Cyprien geht ein Riß durch Nussbaums Leben und Werk. Alle Beliebigkeit fällt von ihm ab, er stellt sich der existentiellen Bedrohung und findet nun zu seinem eigentlichen Thema.“¹¹⁰ Dieses eigentliche Thema Nussbaums ist der Versuch der deskriptiven Darstellung einer eigentlich kaum darstellbaren, industrialisierten Vernichtungsmaschinerie, die unendliches Leid gebracht hat, für das stellvertretend der Horror in den Augen der Schreienden stehen mag. Noch wirft ihr Körper in dem unwirklichen Licht einen Schatten an die mit Skeletten bemalte Wand – der Hinweis auf den bevorstehenden Tod ist unübersehbar und drückt sich in ihrem Schrei auf höchst expressive wie verzweifelte Weise aus. Aber auch unabhängig vom Motiv des Schreis, stellt *Die Verdammten* eines der bedrückendsten Zeugnisse eines unmittelbar Betroffenen dar, der dem ideologischen Wahn Deutscher zum Opfer gefallen ist.

Als unmittelbare Reaktion auf die Eindrücke des Zweiten Weltkrieges, aber im Gegensatz zu Nussbaum nicht als Anklage gegen den Holocaust, sondern als ein im Individuellen verbleibendes Mahnen, hat der zum Kreis der Rheinischen Expressionisten gehörende Franz M. Jansen einen *Schrei* gemalt. Der 1885 in Köln geborene Jansen entschied sich, nach einem nicht abgeschlossenen Architekturstudium, in der bildenden Kunst zu arbeiten, wobei er sich grafische wie malerische Techniken autodidaktisch aneignete.¹¹¹ Vom Militäreinsatz im Ersten Weltkrieg wurde er krankheitsbedingt zurück gestellt, musste allerdings im Militärbauamt in Koblenz seinen Kriegsdienst leisten. In den zwanziger Jahren arbeitete Jansen zunehmend politisch, prangerte in seinen Grafiken und Ölbildern zum einen die staatlichen Machtverhältnisse an, zum anderen – so beispielsweise in seinem Holzschnittzyklus *Die Großstadt* (1920/21) – die soziale Ungerechtigkeit, und das urbane Leben : „es wird einem übel, wenn man

¹⁰⁸ Junk / Zimmer 1982: 254.

¹⁰⁹ Kat. Osnabrück 1990: 414.

¹¹⁰ Junk / Zimmer 1982: 146.

¹¹¹ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Ulrike Merholz: Franz M. Jansen. Das graphische Werk 1910-1956. Düsseldorf 1994.

jetzt in die Städte kommt, diese Verlogenheit, Schachertum, Pharisäertum“.¹¹² Jansens politische Einstellung änderte sich zu Beginn der 30er Jahre vermutlich unter den schwierigen Existenzbedingungen als Künstler. Mitglied der NSDAP ist er wahrscheinlich nicht gewesen, aber in Anbetracht der ab 1933 durchgeführten kulturellen Gleichschaltung der neuen Machthaber und ihrer Blut- und Bodenideologie hat er keine Bedenken gekannt: Jansens „monumentale[n] Ölgemälde der ‚Neuen Sachlichkeit‘ paßten sich schon früh diesen Normen an“.¹¹³ Betrachtet man Jansens Entwürfe für monumentale Wandbilder, so bestehen an seiner Konformität mit der NS-Kunstpolitik keine Zweifel. Trotz Jansens Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer und der Tatsache, dass sich sein Werk in den dreißiger Jahren ideologisch angepasst zeigt, wurden viele seiner Grafiken 1937 aus den Museen entfernt, da sich das Regime anlässlich einer Ausstellung Jansens „sozialistischer Vergangenheit“ erinnerte.¹¹⁴ 1944 wurde er schließlich fast sechzigjährig noch einmal zum Kriegsdienst herangezogen. Jansen schrieb retrospektiv-verklärend über die Zeit des Dritten Reiches und den Zweiten Weltkrieg:

„Dann war die Nazizeit. Als sie zum Durchbruch kam, war ich in Italien. Zurückgekehrt ging ich mit meinem Bruder über die Straße, sah da zum ersten Mal einen kleinen Zug Halbwüchsiger mit Landsknechtsttrommeln und einer kleinen Fahne daherziehen; alle Leute nahmen davor den Hut ab. Erstaunt äußerte ich etwas laut einige abfällige Bemerkungen, um sofort von meinem Bruder flüsternd belehrt zu werden. Es schien eine traurige Grotteske. Aus der Grotteske wurde bald die schauerliche Tragödie. Es kam der Krieg und genau wie beim ersten Mal gab es Fanfaren, Siegeslieder und Fahnen. Mir war nicht wohl dabei. [...] Mit fast sechzig Jahren wurde ich nochmals zum Soldat gemacht. Verschuldet wurde es durch meine kleinen Holzschnitte, die 1924 bis 1926 in der ‚Aktion‘ erschienen waren und von dem einige allerdings sehr eindeutig gegen die ‚Partei‘ gerichtet gewesen waren; sie vergaß nichts und war ein guter Hasser.“¹¹⁵

Im Hinblick auf das zu untersuchende Bild sollte aber noch einmal ein Blick auf Jansens Einstellung nach dem Ersten Weltkrieg geworfen werden. In einem Zeitschriftenartikel stellte Jansen 1920 die rhetorische Frage, warum es während des Ersten Weltkriegs keine Bilder gegeben hätte, die gegen den Krieg Position bezogen hätten und räsontiert über die potentielle Macht von Bildern:

„Wie war es möglich, daß – während in vier Jahren Menschen erstickten, zerhackt, zerrissen wurden, während in vier Jahren jedes frühere Leben und jede Lebensbetätigung in ihr grausiges Gegenteil verzerrt wurde – [...] daß dies alles geschah und kein Bild [...] entstand über den Krieg (über, gegen den Krieg)? [...]“

Wieviel hätte ein Bild wirken können [...], hätte ein Bild vom Ausmaß des jüngsten Gerichts Michel Angelo's wirken können, eine Riesenfläche, oben in großen Lettern den Satz tragend: DU SOLLST NICHT TÖTEN, und darunter ein Gewimmel kriechender, verblutender Menschen, aufgerissene Leiber, aufgeschmettete Glieder, alles in grausigster Wahrhaftigkeit dargestellt? Ein solches Bild hätte wie ein Entsetzensschrei gewirkt; um wieviel hätte es die

¹¹² Franz M. Jansen [in einem Brief am 14. Oktober 1919 an Heiner Stock] zitiert in: Ulrike Merholz: Zum Leben und Werk von Franz M. Jansen. In: Franz M. Jansen 1885-1958. Gemälde, Zeichnungen, Grafik (Ausstellungskatalog). Krefeld, Bonn 1985:12.

¹¹³ Wolfgang Delseit: Franz M. Jansen (1885-1958). In: Rheinische Lebensbilder. Bd. 14 (Hg.: Franz-Josef Heyen). Köln 1994: 266. Delseit weist darauf hin, dass Jansen, nachdem er den ersten Preis für seinen Entwurf „Deutsche Rassen“ erhalten hatte, unter anderem 1934 ein Wandgemälde für die Kölner Universität (Thema: „Deutscher Mensch in deutscher Landschaft“) und 1937 das monumentale Fresko „Soldaten einst und jetzt“ für die Kaserne von Lüdenscheid schuf (Delseit 1994: 267).

¹¹⁴ Delseit 1994: 268.

¹¹⁵ Franz M. Jansen: Von damals bis heute. Lebenserinnerungen [1949-58] (bearbeitet von Magdalena Moeller). Köln 1981: 124, 125.

Metzelei abkürzen können, Leben rettend? (...) Warum sind nicht Bilder entstanden, Plakate meinewegen, wenn nur angefüllt mit dem ganzen schreienden Elend dieser Jahre?“¹¹⁶

Obwohl – oder gerade weil – Jansen selbst nicht direkt an den militärischen Auseinandersetzungen des Ersten Weltkrieges teilgenommen hatte, schuf er – psychisch wie physisch dazu in der Lage – bereits in der Zeit von 1915 bis 1917 den Antikriegszyklus *Der Krieg*: 22 Linolschnitte mit Gedichten von Bröger, Dehmel, Lerch, Winkler und anderen. Während andere Künstler, wie Dix, Beckmann oder Wollheim erst einmal ihre Eindrücke verarbeiten, seelisch wie körperlich bewältigen mussten, bevor sie sie zu Papier beziehungsweise auf die Leinwand bringen konnten, hat Jansen Fronteinsätze nie selbst erlebt, hat nicht täglich um sein Leben fürchten müssen, war nicht den widrigsten Lebensumständen, Verletzungen und Tod an der Front ausgesetzt. Dadurch war es ihm möglich, die medial gefilterten Grausamkeiten sofort künstlerisch umzusetzen. Im Kontext der oben zitierten Forderung Jansens ist sein Bild *Der Schrei* zu betrachten, das im stilistischen Gegensatz zu seinem offiziellen Schaffen 1943 entstanden ist, ein Jahr bevor der Künstler zum Kriegsdienst eingezogen wurde (Abb. 73).¹¹⁷ An einer Barriere stehen mehrere Gestalten, die auffälligste, deren Gesicht maskenhaft erstarrt scheint, stößt einen Schrei aus. Im Gegensatz zu den realistisch dargestellten Physiognomien der anderen Figuren, gleichen die drei großen Öffnungen von Mund und Augen einem Totenschädel – Hinweis auf den omnipräsenten Tod. Karl Ludwig Hofmann ist durchaus recht zu geben, wenn er schreibt: „Die Namenlosigkeit, Unausprechlichkeit des Grauens lässt auch den Schreibenden [sic] auf F. M. Janssens [sic] Bild ‚Der Schrei‘ seltsam stumm wirken: der Aufschrei bleibt ihm ‚im Halse stecken‘. Dem entspricht, daß die ‚Gefangenen‘ – das Bild wird auch so genannt – jeder für sich, isoliert bleiben in der erzwungenen Gemeinschaft.“¹¹⁸ Hat das Motiv des Schreis in einigen Bildern anderer Künstler bewusst eine konnotativ-synästhetische Qualität durch farbliche und kompositionelle Gestaltung bekommen, so verzichtet Jansen auf eine derartige auditive Bildaussage zu Gunsten dieses stummen Entsetzens, das Angesichts der unvorstellbaren Auswirkungen des Krieges nicht nur den Gefangenen, sondern im übertragenen Sinn Künstler und Betrachter überkommt.

Im gleichen Kriegsjahr hat auch Theodor Kempkes mit einem Bild Stellung gegen den Krieg bezogen, jedoch im Unterschied zu Jansen mit einem stärker appellativen Charakter. Das in weiten Teilen in die Kategorie der antifaschistischen Kunst gehörende Werk von Theodor Kempkes weist, im Gegensatz zu dem opportunistischen Schaffen Jansens, bereits umfangreiche Zyklen zu Themenbereichen wie den Konzentrationslagern und dem nationalsozialistischen Massenmord auf.

¹¹⁶ Franz M. Jansen: *Aktivistische Malerei* [1920]. In: *Ziel-Jahrbücher* IV (1920): 35-48. In: Jansen 1949-58: 154.

¹¹⁷ Franz M. Jansen: *Der Schrei* (1943). Öl / Pappe. 70 x 60 cm. Slg. Nürnberg. Die Datierung des Bildes ist problematisch. Die hier verwendete Datierung stützt sich auf die Angabe aus dem Kat. Karlsruhe, Frankfurt/M., München 1980. In dem im Ausstellungskatalog *Bildende Kunst in Bonn 1945-1952* (Bonn 1985) ist das Entstehungsjahr mit „1951“ angegeben. Der Besitzer des Bildes konnte ausfindig gemacht, aber nicht erreicht werden. Das Sujet des Bildes und die Tatsache, dass das Bild auf Pappe gemalt wurde, sprechen jedoch für das frühere Datum, auch wenn sich das Bild in stilistischem Gegensatz zu Jansens öffentlichen Arbeiten steht.

¹¹⁸ Hofmann 1980: 71.

Kempkes wurde 1905 in Köln geboren und studierte zunächst ab 1933 an der Akademie der bildenden Künste in München bei Olaf Gulbrannson.¹¹⁹ Trotz seiner Flucht 1937 in die Schweiz wurde er ab 1940 im Krieg als Dolmetscher eingesetzt und bekam nach dem Gewinnen eines Malwettbewerbes der Wehrmacht den Auftrag, den Krieg so zu malen wie er ihn sehen würde. Das Ergebnis war das Bild eines überlebensgroßen, verdreckten und völlig heruntergekommenen Soldaten, das Adolf Hitler selbst zerstört haben soll.¹²⁰ Klaus Schönmetzler stellt zum Leben und Werk des Malers fest, dass Theo Kempkes „oft und hart genug getreten worden [sei], daß er es gelernt hat, wie man widertritt. Entsprechend weh tun seine Bilder“.¹²¹ Zu diesen von Theo Kempkes geschaffenen Bildern gehört das 1943 entstandene *Der Schrei* (Abb. 74).¹²² Am unteren Bildrand ist im Profil der Kopf eines laut schreienden Mannes zu sehen, der vor einem nicht näher definierbaren Hintergrund seinen Arm warnend in die Luft reißt, um hierdurch besonders auf sich aufmerksam zu machen. Die Handfläche ist dabei dem Betrachter zugewandt. Diese bildbestimmende, überdeutliche Geste könnte von Werbe- oder eher Propagandaplakaten übernommen worden sein, in denen – bereits zur Zeit des Ersten Weltkrieges – oft mit der persuasiven Symbolik der ausgestreckten Hand gearbeitet wurde. Auch in der antifaschistischen Propaganda gibt es hierfür Beispiele, so das SPD-Plakat *Das dritte Reich?* (1932), in dem ein Skelett mit einer ähnlich erhobenen Hand einen Vorhang für das Dritte Reich öffnet.¹²³ Bei Kempkes *Der Schrei* fällt allerdings auf, dass Blick- und Bedeutungsrichtung differieren, denn während der Schreiende nach links schaut, ist die ‚Halt!‘ bedeutende Hand offenbar nicht an den Adressaten des Schreis gerichtet. So kann das Bild nur dahingehend interpretiert werden, dass die den Schreienden irritierende Gefahr aus seiner Perspektive gesehen von rechts kommt – was politisch gewertet werden kann –, die warnende Geste aber an den Betrachter gerichtet sein soll.

Das Kapitel zu den unmittelbar im Krieg entstandenen Arbeiten mit Schrei-Motivik wird mit ein Bild Fritz Dudas abgeschlossen, das im vorletzten Kriegsjahr geschaffen wurde und die apokalyptische Dimension des Geschehens offenbart. Zu seiner künstlerischen Einstellung äußerte er sich wie folgt:

„Je stärker das soziale Empfinden des Künstlers ausgeprägt ist, je bewußter er mit Leib und Seele Revolutionär ist und die Schmerzen, Niederlagen und Siege des Volkes und seiner revolutionären Vorhut als seine eigenen miterlebt, um so stärker, erschütternder, suggestiver tritt die künstlerische ideologische Widerspiegelung dieser Gefühle in seinem Werk in Erscheinung. Wo all dieses fehlt, kann es nur zu einer zeitgenössisch-artistischen Kunst kommen, die sich nicht über das Allgemein-Artistische erheben kann und bar aller erhabenen menschlichen Ideen ist. Man kann das Kunstwerk nicht von der geistigen und seelischen Disposition seines Schöpfers trennen.“¹²⁴

¹¹⁹ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Klaus J. Schönmetzler: Traktat über das Lachen. In: Theodor Kempkes. Kritische Arbeiten (Ausstellungskatalog). Rosenheim 1988.

¹²⁰ Harald Frey: Theo Kempkes – oder wie man mit dem Pinsel aneckt. In: *Tendenzen* 19, 122 (1978): 39.

¹²¹ Schönmetzler 1988: nicht paginiert.

¹²² Theo Kempkes: *Der Schrei* (1943). Öl auf Leinwand; 60 x 50 cm.

¹²³ Abgebildet in: Frank Kämpfer: Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert, bildkundliche Essays. Hamburg 1997: 66.

¹²⁴ Fritz Duda zitiert in: Werner Röhr: Fritz Duda. Dresden 1980: Umschlag.

Bereits in den antifaschistischen Werken, die Fritz Duda in den dreißiger Jahren geschaffen hat, wird diese unmögliche Trennung von Werk und geistiger Disposition deutlich und steigerte sich während des Zweiten Weltkrieges zu expressiv-pathetischen Werken.

Fritz Duda wurde 1904 in Horst-Emscher bei Gelsenkirchen geboren, von 1922 bis 1925 besuchte er die nahe gelegene Folkwangschule in Essen, bevor er im Anschluss daran bis 1933 in Berlin an der Hochschule für Bildende Künste bei Karl Hofer und Paul Plontke studierte.¹²⁵ 1928 wurde Duda Mitglied der Asso, ein Jahr später der KPD, so dass nicht nur dieses politische Engagement sondern auch seine thematisch und stilistisch nicht zur Blut- und Bodenideologie der Nationalsozialisten passenden Arbeiten dazu führten, dass Duda ab 1936 mit einem Ausstellungsverbot belegt wurde; auch wurden Verhaftungen vollzogen. Während des Zweiten Weltkrieges war Duda schließlich als Modellbauer und Zeichner in einem Berliner Architekturbüro tätig.

In die Reihe der Darstellungen von Kriegsgräueln – verbunden mit dem Motiv des Schreis – im Sinne einer Anklage der millionenfachen Toten, die der Zweite Weltkrieg gefordert hat, ist Fritz Dudas *Mutter, dein Sohn* zu sehen, womit er in formaler Hinsicht in der Tradition der antifaschistischen Vorkriegskunst von Hans und Lea Grundig, Otto Pankok und anderen steht (Abb. 75).¹²⁶ Fast das gesamte Bildfeld wird dabei von einem auf dem Rücken liegenden Toten eingenommen, dessen Kopf zum Betrachter gewendet ist. Frisches, hellrotes Blut strömt aus Mund und Nase, in der Stirn klafft ein Einschussloch. Die blutunterlaufenen Augen sind vor Entsetzen noch weit geöffnet, der Mund in dem Moment zum Schrei erstarrt, als der in einem Stacheldrahtzaun Liegende verstarb. Auf dem Kopf, sowie auf dem Arm sitzen zwei Krähen. In einem merkwürdigen Kontrast stehen das helle Rot des Blutes und das fahlgrüne Inkarnat, das auf eine bereits einsetzende Verwesung schließen lässt. Dieser Kontrast mag aber durch die nächtliche Stunde und das fahle Mondlicht erklärbar sein, das sich am oberen Bildrand abzeichnet. „Anteilnahme ist ihm keine moralische Geste, sondern selbstverständliches Miterleben“, stellen Matthias Flügge und Jens Semrau fest; so überhöhen Dudas politische Bilder „den Ausdruck der Anklage, des tief bedrückten Mitgefühls für Qualen und Opfer bis an die Grenze des Darstellbaren.“¹²⁷

Das „bis an die Grenze des Darstellbaren“ Gehende verweist auf die künstlerische Verwandtschaft mit Matthias Grünewald: Die rechte Hand des Toten stellt einen evidenten Bezug zu Grünewalds *Kreuzigung* aus dem *Isenheimer Altar* dar, da sie in ihrer verkrampften Haltung mit der dortigen Hand Christi nahezu identisch ist. Auch Grünewald hat das qualvolle Leiden auf eine derart drastisch-expressive Weise dargestellt, die an Realismus kaum zu überbieten ist. Neben diesem Hinweis auf das christliche Motiv der Kreuzigung, scheint auch der Bildtitel auf das Leiden Christi anzuspielen, erinnert er doch an die letzten Worte Jesu Christi, die bei Johannes wiedergegeben sind: „Frau, siehe, das ist dein Sohn! Danach spricht er zu dem Jünger: Siehe, das ist deine Mutter!“¹²⁸ Im Gegensatz zu dem die Menschheit erlösenden Opfer Christi am Kreuz, ist aber

¹²⁵ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Günter Meißner: Fritz Duda. In: Saur 1992-2003. Bd. 30 (2001): 233.

¹²⁶ Fritz Duda: *Mutter, dein Sohn* (1944). Öl auf Leinwand; 51 x 60 cm. Im Nachlass des Künstlers.

¹²⁷ Matthias Flügge / Jens Semrau: Zum Werk und zur Ausstellung. In: Fritz Duda. Malerei (Ausstellungskatalog). Berlin-Ost 1989: 12.

¹²⁸ Johannes 19, 26-27.

der Tod des Soldaten umsonst gewesen – er hat sich beziehungsweise ist für ein Regime geopfert worden, das 1944 bereits am Ende war, das sich nur noch verzweifelt gegen die unausweichliche Niederlage gesträubt hat und zuletzt noch Alte und Kinder an die Front geschickt hat – auch darauf verweist der Bildtitel. Ein hoch expressives und ausdrucksstarkes Bild gegen den Krieg, nur ist es zu spät entstanden, es konnte im Sinne Franz M. Jansens, der mit Duda befreundet war, nicht mehr propagandistisch gegen den Krieg eingesetzt werden, kann nur noch nachfolgenden Generationen als Mahnung dienen.

II.3.3 Schrei-Darstellungen als unmittelbare Reaktion und Vergangenheitsbewältigung

„... nirgends wird dieser Alptraum von Zerstörung und Schrecken weniger verspürt und nirgendwo wird weniger darüber gesprochen, als in Deutschland. Überall fällt einem auf, daß es keine Reaktion auf das Geschehen gibt, aber es ist schwer zu sagen, ob es sich dabei um eine irgendwie absichtliche Weigerung zu trauern oder um den Ausdruck einer echten Gefühlsunfähigkeit handelt. [...] Dieser allgemeine Gefühlsverlust [...] ist jedoch nur das auffälligste äußerliche Symptom einer tief verwurzelten, hartnäckigen und gelegentlich brutalen Weigerung, sich dem tatsächlich Geschehenen zu stellen und sich damit abzufinden. [...] Eine solche Flucht vor der Wirklichkeit ist natürlich auch eine Flucht vor der Verantwortung“,

stellte Hannah Arendt 1950 bei einem Besuch in Deutschland fest, das sie 1933 verlassen musste.¹²⁹ Während im Hinblick auf die Verwendung von Schreimotiven die künstlerische Verarbeitung des Holocaust nicht nur spärlich, sondern mit einer zeitlichen Verzögerung von zwei Jahrzehnten eingesetzt hat, haben die malerischen Bewältigungsversuche zum Nationalsozialismus und zum Zweiten Weltkrieg unmittelbar nach dem Ende des Dritten Reiches begonnen.

„Eruptiv entläßt sich nun [1945] die seit langem aufgestaute Schaffenskraft. Eigenes leidvolles Erleben verbindet sich mit dem schicksalhaften des ganzen Volkes zu Bildern der Anklage und Mahnung“, stellt Traugott Stephanowitz über die nach dem Krieg entstandenen Bilder Horst Strepfels fest, mit denen er die Kriegerlebnisse verarbeitete.¹³⁰ Stempel wurde 1904 in Beuthen / Oberschlesien geboren, wo er zunächst zum Dekorationsmaler ausgebildet wurde.¹³¹ In den Jahren von 1922 bis 1927 studierte er in Breslau an der Kunstakademie, zunächst bei Oskar Moll, dann bei Otto Mueller. In diese Zeit fällt auch nach eigener Aussage der „Beginn der politischen Erkenntnis“. ¹³² 1941 wurde Stempel zur Wehrmacht eingezogen. Unmittelbar nach dem Krieg malte er das Bild *Die Dummheit*, das zwar das Motiv des Schreies beinhaltet, aber im Gegensatz zu den bisher behandelten Bildern, die die gegen einzelne oder mehrere Menschen gerichteten Grausamkeiten anklagten, die geistigen Brandstifter des Dritten Reiches anprangert (Abb. 76).¹³³ Oder wie es Gabriele Saure im Hin-

¹²⁹ Hannah Arendt: Besuch in Deutschland 1950. Die Nachwirkungen des Naziregimes. In: Hannah Arendt. Zur Zeit. Politische Essays (Hg.: Marie Luise Knott). Berlin 1986: 44, 45.

¹³⁰ Traugott Stephanowitz: Horst Stempel (1904-1975). Zum 80. Geburtstag des Malers. In: *Bildende Kunst* 32, 5 (1984): 217.

¹³¹ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Gabriele Saure: ‚Nacht über Deutschland‘. Horst Stempel – Leben und Werk. Hamburg 1992.

¹³² Horst Stempel zitiert in: Saure 1992: 81.

¹³³ Horst Stempel: *Die Dummheit* (1946). Öl auf Leinwand; 58 x 69 cm. Privatbesitz. Gabriele Saure zufolge war das Bild zusammen mit den anderen beiden Gemälden *Gier* und *Egoismus* als Zyklus vorgesehen (Saure 1992: 273).

blick auf einen weiteren Unterschied formuliert: „Während festzustellen ist, daß das Gros der damals entstandenen Arbeiten sich, wenn überhaupt die aktuelle Situation berührt wird, mit dem materiellen Elend auseinander setzte, ging Stempel weit darüber hinaus, indem er auch das geistige Verhängnis zu fassen suchte.“¹³⁴

In einer pyramidalen Anordnung ist ein Haufen wild schreiender Menschen zu sehen, die grölend auf sich aufmerksam machen. Die Spitze wird von einer Hitler-Figur gebildet, die schreiend ihren Arm zum ‚Sieg-Heil‘ erhebt.¹³⁵ Das Motiv des Schreis wurde von Stempel mehrfach eingesetzt, um den Aspekt einer irrational handelnden Animalität innerhalb der Horde Mensch zu betonen, die Hitler, gleich einem Leithammel, oder, wenn man die pyramidale Anordnung berücksichtigen will, gleich einem leitenden Zugvogel ohne Verstand folgt, ohne darüber nachzudenken, wohin er führt. Innerhalb der antifaschistischen bildenden Kunst ist die ikonografische Idee des blind ins Verderben Führens beziehungsweise Folgens schon wesentlich früher gefunden worden. So hat beispielsweise A. Paul Weber bereits 1931 seine Zeichnung *Deutsches Verhängnis* geschaffen, in der sich das Volk der Deutschen in einen mit einem Hakenkreuz verbrämten Sarg führen lässt – auch dort das lemmingartige, instinktiv-fatale Nachfolgen. Die Größe der Bildfindung Webers liegt allerdings, im Gegensatz zu Stempels retrospektiv angelegten Bild, in seinem vorausahnen- den Charakter.

Auch Herm Dienz hat mit einer konventionellen Bildfindung das traumatische Geschehen des Krieges posteriori aufgegriffen. Der 1891 in Koblenz geborene Dienz studierte zunächst von 1910 bis 1913 in München, Berlin und Bonn Ju- ra.¹³⁶ Nach dem Ersten Weltkrieg, den Dienz in Russland und Frankreich als Soldat verbracht hat, promovierte er 1920, studierte aber ab 1925 zunächst in Düsseldorf an der Kunstakademie und dann an der Staatlichen Kunstschule in Berlin. Noch 1938 folgte er einer Professur an die Pädagogische Hochschule in Bonn, bevor er im Zweiten Weltkrieg seinen Militärdienst leisten musste. „Das Erlebnis des Zweiten Weltkrieges machte aus dem Offizier Herm Dienz einen Gegner, ja, Verabscheuer des Krieges. Durch Flucht rettete er sich aus russischer Gefangenschaft.“¹³⁷

Haben Dienz schon in der Zeit des Dritten Reiches Hannes Schmidt zufolge die „Phänomene von Tod, Verwesung, Verfall“ fasziniert¹³⁸, so griff er mit dem 1946 entstandenen Bild *Tragödie der Menschheit* Schrecken, Gewalt und Vernichtung

¹³⁴ Saure 1992: 86.

¹³⁵ Die Identifikation der obersten Figur als Hitler geht auf ein Schreiben von Wilhelm Pfaff an Horst Stempel zurück, in dem dieser sich für das Geschenk der Studie zu *Die Dummheit* bedankt: „Und da beglückst du mich nun mit diesem gleichfalls so expressionistisch so ungeheuer starken Werk, der Symbolpyramide ‚Dummheit‘, die in vier daumiergrotesk gesteigerten Typen zum Hitlerbrüller emporgipfelt. Die primitiv sich austobende Ungeistigkeit hast du mit geistvoller Formbändigung dem Tribunal der Ironie preisgegeben ohne deiner Urbegabung als Maler etwas zu vergeben. Mann kann überhaupt hier Form und Malerei nur zusammensehen, so aus einem Guß ist das Werk, so genial ist es aus dir herausgewöhlt“ (Wilhelm Pfaff an Horst Stempel am 28.12.1972, zitiert in: Saure 1992: 273).

¹³⁶ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Christian Hornig: Herm Dienz. In: Saur 1992-2003. Bd. 27 (2000): 259.

¹³⁷ Kat. Bonn 1985: 57.

¹³⁸ Hannes Schmidt: Herm Dienz. Köln 1979: 25.

des Zweiten Weltkrieges auf (Abb. 77).¹³⁹ Formal betrachtet rekurriert Dienz mit dem Bilder auf Darstellungen des Jüngsten Gerichts. Im Zentrum des Bildes befindet sich jedoch nicht der richtende Christus sondern ein trommelnder Tod, als Skelett dargestellt, der das Bildfeld in zwei Teile spaltet: Während die linke Seite durch die vom Himmel herabschwebenden Engel als die gute Seite gekennzeichnet ist, regieren auf der rechten Seite Tod und Verderben; auch dort kommen geflügelte Wesen aus der Luft herangeschwebt, doch sie scheinen mit ihren roten Händen keine Erlösung sondern Verderben zu bringen. Mehrfach taucht dabei das Motiv des Schreis auf. Ein ritterartiger Mann schneidet einem wehrlosen Opfer die Kehle durch, im Hintergrund sind als Boten neuer Schrecken Bomber am Himmel zu sehen. Durch die futuristisch-expressionistische Malweise erhält das ganze Bild eine Dynamik, wobei die konzentrische Anordnung des Bildgefüges um den Tod herum das Expressive, das Akustische der Schreie unterstützt. Bestätigt wird diese Wahrnehmung durch die Bild-Inschrift „Kakophonie“, die durch die vielfältigen akustischen Konnotationen durch Motive wie der Trommel oder der Schreie einen Ausdruck erfährt. Schmidt sieht in *Tragödie der Menschheit* Dienz' Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als auch mit der Zukunft: „Nicht allein sein eigenes gegenwärtiges und künftiges Schicksal beschäftigt den Maler. Im Bewußtsein dessen, selbst unentrinnbar mitbetroffen zu sein, macht er sich Gedanken über Ursache und Wirkung jener unmenschlichen, unfaßbaren Ereignisse, deren Augen- und Ohrenzeuge er geworden ist. Ein Jahr nach Kriegsende sucht er seelische Befreiung durch Bilder wie die apokalyptische ‚Tragödie der Menschheit‘.“¹⁴⁰

Exkurs zur Kunst in der DDR

Obwohl bereits einige Bilder von Künstlern aus der ehemaligen DDR untersucht wurden, fiel bisher doch hinsichtlich der Entstehungszeit keines in die Ära des real existierenden Sozialismus. Da nach dem Zweiten Weltkrieg die Voraussetzungen für das künstlerische Schaffen zwischen den deutsch-deutschen Staaten grundsätzlich in verschiedene Richtungen gingen, was für die Darstellung eines so expressiven Motivs wie dem des Schreis nicht irrelevant ist, wird auf den im Abschnitt E befindlichen Exkurs hingewiesen, mit dem ein cursorischer Überblick über die Voraussetzungen, staatlichen Lenkungsbestrebungen und Entwicklung der DDR-Kunst gegeben wird.

In diesem Zusammenhang ist ein weiteres Werk von Willi Sitte anzusprechen, das der ehemalige DDR- Künstler zur Blütezeit des Sozialistischen Realismus geschaffen hat. Unter welchen Arbeitsbedingungen die ostdeutschen Kunstschaffenden in den 45 Jahren unter dem Regime der sozialistischen Einheitspartei Deutschlands zu arbeiten hatten, wird in dem entsprechenden Exkurs beleuchtet. Dort stellt sich als ein Teilaspekt heraus, dass durch den direkten Einfluss der sowjetischen Kulturpolitik auf die DDR-Kunst die „völlige Ablehnung von expressiver und nüchtern sachlicher Stilistik“ gefordert wurde, sowie „die Übernahme des Sozialistischen Realismus als Tendenzkunst mit

¹³⁹ Herm Dienz: *Tragödie der Menschheit* (1946). Öl auf Leinwand; 104 x 93 cm. Bonn, Rheinisches Landesmuseum. Rechts unten bezeichnet: „Kakophonie“.

¹⁴⁰ Schmidt, Hannes 1979: 26.

parteilicher Themenausrichtung“.¹⁴¹ Betrachtet man die in den fünfziger und sechziger Jahren entstandenen Werke der Malerei, die der SED genehm waren, so fällt tatsächlich das weitgehende Fehlen jeglicher Expressivität auf. Umso erstaunlicher ist das Œuvre von Willi Sitte, das über Jahrzehnte hinweg das Expressive kultivierte und Rufe beziehungsweise Schreie in einer Vielzahl aufweist. „Ich war niemals Lyriker in meiner Kunst, bin immer Dramatiker gewesen“, bekannte Sitte.¹⁴²

Willi Sitte wurde 1921 als fünftes von sieben Kindern im nordböhmischen Kratzau geboren, in einer Familie, die vom Katholizismus der Mutter und vom Kommunismus des Vaters geprägt war.¹⁴³ Zunächst ging Sitte 1936 zur Kunstschule des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg, dann ab 1940 in die Meisterschule für Malerei in Kronenburg in der Eifel. Bereits ein Jahr später wurde Sitte zum Kriegsdienst herangezogen und musste am ersten Winterfeldzug Deutschlands gegen die Sowjetunion teilnehmen. Aufgrund einer Hepatitis wurde er zunächst in eine Genesendenkompanie versetzt, dann 1944 nach Italien, wo er sich italienischen Partisanen anschloss. Nach der vorübergehenden Rückkehr in seinen Geburtsort siedelte Sitte in die sowjetische Besatzungszone über und trat im Folgejahr der SED bei. 1951 nahm Willi Sitte eine Dozentur am Institut für künstlerische Werkgestaltung Burg Giebichenstein in Halle an, ab 1959 ebenda eine Professur an der Hochschule für industrielle Formgestaltung.

War Sittes Werk zu Beginn noch von Renaissancekünstlern wie Michelangelo und Tizian beeinflusst, so wurden ab dem Ende der vierziger Jahre Werke Karl Hofers und besonders Pablo Picassos prägend, obwohl der erste dem von der Staatsführung verachteten bürgerlichen Formalismus zugerechnet wurde, der zweite den Ideologen der SED als Inbegriff der Dekadenz des Westens galt:

„Was ich von Picasso sehen konnte, hat mich ungeheuer fasziniert. Wie er als Künstler auf den Spanischen Bürgerkrieg reagiert, wie er ihn zum Gegenstand seiner Auseinandersetzung auf der Bildfläche gemacht hat, wie seine Formensprache sich in dem Ringen mit diesem Thema entwickelte, bis sie es unvergleichbar und unauslöschlich formulieren konnte – und für eine breite Öffentlichkeit – das war mir ein überragendes Vorbild.“¹⁴⁴

Symptomatisch ist für viele Arbeiten Willi Sittes der Bezug zu einem aktuellen Zeitgeschehen oder zu einer realistischen Begebenheit, die er in seinen Bildern verarbeitet hat. Auf die Frage, ob Sitte „als politisch bewusster Maler grundsätzlich den ständigen, hautnahen Kontakt mit den Geschehnissen der Welt auch von der Kunst“ fordere, antwortete er:

„Das würde ich absolut bejahen. Ich erkläre meine vollständige Übereinstimmung mit der Auffassung Picassos. Von ihm habe ich das ja eigentlich gelernt: keine Bildchen für die gute Stube zu malen, sondern so zu arbeiten, wie er es tat und sagte, nämlich: ‚Die Malerei ist nicht dazu geschaffen, Wohnungen auszuschnücken. Sie ist eine Waffe zum Angriff und zur Verteidigung gegen den Feind.‘“¹⁴⁵

¹⁴¹ Thomas 1980: 21.

¹⁴² Sitte / Kopka 1995: 12.

¹⁴³ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Willi Sitte. Epochenbilder. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Ausstellungskatalog). Berlin-Ost 1986.

¹⁴⁴ Interview von Sabine Weißler mit Willi Sitte am 5. August 1982. In: Willi Sitte 1945-1982 (Ausstellungskatalog). Berlin-West 1982: 122-123.

¹⁴⁵ Sitte / Weißler 1982: 123.

Somit ist also nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich eine Parallele zum Schaffen des Spaniers festzustellen. War bereits in Sittes ‚Historien-Bild‘ *Hochwasserkatastrophe am Po* (2. Fassung; 1954) eine expressive Darstellungsweise zu verzeichnen, wodurch sich das Bild von den bis dahin entstandenen Werken abhebt, so hat Sitte auch in anderen Bildern, die danach entstanden und diesem Genre zuzurechnen sind, auf Expressivität geachtet. Wolfgang Hütt stellt hierzu fest, dass bereits in Sittes, im Gewand eines konventionellen Historienbildes daherkommenden *Untergang der napoleonischen Armee in der Völkerschlacht bei Leipzig 1813* (1956) sich „das ganze Schwergewicht der Bildaussage auf den Ausdruck von Schrecken und Entsetzen in den menschlichen Figuren [verlagerte]. [...] Der geschichtliche Vorgang lieferte Zeitkolorit, die eigentliche Aussage ist eine erschütternde Schilderung der Schrecken des Krieges.“¹⁴⁶

Mit *Massaker II* schuf Sitte drei Jahre später ein Bild, das von Picassos *Guernica* geprägt wurde (Abb. 78).¹⁴⁷ Im Vordergrund des Bildes türmen sich erschossene Leichen übereinander, wobei die vorderste – in bekannter Ikonografie – auf dem Rücken liegend die starren offenen Augen und den im Schrei erstarrten Mund auf den Betrachter richtet. Während auf der linken Seite ein Erhängter auf dem Boden liegt und über ihm eine Frau schreiend aus einem Fenster vor einem Verfolger und damit vor dem drohenden Tod zu fliehen versucht, wird die rechte Bildhälfte von einer Truppe gesichtsloser Soldaten eingenommen, die zum Hohn auf ihre Opfer nicht nur rauchend, sondern sich auch gegenseitig fotografierend dargestellt sind. Hütt zu diesem „Brechtsche[n] Motiv: Der Vorgang wird verfremdet, indem Banalitäten mit dem Ernst der Situation in eine unerwartete Verbindung gebracht werden. Auf diese Weise lässt sich mit brutaler Unmittelbarkeit die Gefühllosigkeit der Mörder ihren Opfern gegenüber zeigen.“¹⁴⁸ Durch die zwei an den Opfern gezeigten Judensterne nimmt das allgemein betitelt Bild inhaltlich einen konkreten Bezug zu einem historischen Ereignis, das Sitte nicht nur in vielen Studien, sondern auch in mehreren Gemälden zum Thema gemacht hat: das Massaker der Nationalsozialisten an den Einwohnern des mittelböhmischen Ortes Lidice.¹⁴⁹

„Ich kann mich genau erinnern, wie das Ereignis [das faschistische Massaker in Lidice] im Radio und in der Wochenschau von den Faschisten dargestellt worden war. Es hat mich nie wieder losgelassen. Nun wählte ich das Schicksal Lidices, um mit den mir damals zur Verfügung stehenden Mitteln meine Auseinandersetzung mit der Barbarei des Faschismus auf der Bildtafel zu führen. Ich habe sehr viel unterschiedliches versucht, bin bis zu meinen Grenzen gegangen und habe sie vielleicht erweitert. Wenn ich das Thema heute noch einmal aufnehme, könnte mir vielleicht Besseres gelingen. Das Bild erscheint mir jetzt selbst etwas unterkühlt. Ich habe damals versucht, Bilder auf eine strenge Art zu bauen. Lidice, oder richtiger das, wofür dieser Name steht, war also eines der ersten, sehr lange verfolgten politischen Themen.“¹⁵⁰

¹⁴⁶ Hütt 1994: 25.

¹⁴⁷ Willi Sitte: *Massaker II* (1959). Öl auf Hartfaserplatte; 160 x 207 cm.

¹⁴⁸ Wolfgang Hütt [1972] zitiert in: Kat. Berlin-Ost 1986: 49.

¹⁴⁹ Am 10. Juni 1942 wurde der 500 Einwohner zählende tschechische Ort Lidice von der SS als Vergeltung für das Attentat auf Reinhard Heydrich, dem Mitorganisator des Genozids an den europäischen Juden, zerstört. Die männlichen Einwohner des Ortes, die älter als sechzehn Jahre waren, wurden erschossen, die Frauen in Konzentrationslager gebracht. Die Kinder wurden auf deutsche Familien verteilt.

¹⁵⁰ Willi Sitte zitiert in: Kat. Berlin-Ost 1986: 64.

Bildbestimmend ist das Gegensatzpaar von Weiß und Schwarz: Das Weiß der Opfer auf der einen Seite und auf der anderen das Grau-Schwarz der Täter, die unberührt von dem menschlichen Leid sich nach ‚getaner Arbeit‘ direkt neben, teils über den Erschossenen ausruhen. Lediglich die durch das Bild laufende Farbdiaagonale trennt das noch lebende Opfer von den Toten, die unmittelbar aus dem Leben gerissen wurden, was durch das stehen gelassene Essen auf dem Tisch angedeutet wird. Hermann Raum stellt zu Sittes Bezug auf Picasso fest: „Bei Picasso sah er, mit welchen Mitteln Härte, Leidenschaft, Schreie, tiefe Tragik und äußerste Spannung ausgedrückt werden können. [...] Der in Form verwandelte Aufschrei der aus dem Fenster gebeugten, von Mörderhänden zurückgerissenen Frau ruft die Erinnerung an ‚Guernica‘ zurück“.¹⁵¹ Ist die Bildfindung in *Guernica* allerdings durch eine vielfältige Symbolik sowie durch ein polyperspektivisches Raumverhältnis gekennzeichnet, gliedert sich in Sittes Bild der Raum architektonisch, ist die Perspektive – bis auf die überproportional groß dargestellten Soldaten – realistisch wiedergegeben. Das Motiv des Schreis hat Sitte in *Massaker II* noch dezent angewendet, lediglich bei der aus dem Fenster entfliehenden Frau und der Toten im Vordergrund sowie indirekt im Bildmittelgrund bei der mit einem Schrei assoziierbaren Geste der sich zum Himmel streckenden Hände. Im Rahmen des von der SED verordneten sozialistischen Realismus war jedoch dieses Maß an Expressivität bereits an der Grenze des Tolerierbaren und wurde nur durch die betont antifaschistische Thematik geduldet. Parteidogmatiker wiesen Sitte noch in der Mitte der sechziger Jahre in seine Schranken.¹⁵²

In dem 1959/60 schließlich ausgeführten Bild *Lidice* – als Diptychon mit Predella – hat Sitte nur noch die Gruppe der Soldaten aus *Massaker II* und einigen anderen Vorstudien in die rechte Tafel übernommen. Im linken Bild ist eine Witwe zu sehen, die um ihren Mann trauert, die Predella zeigt die hingerichteten Männer des Ortes. Das Motiv des Schreis ist zugunsten einer mehr trauernden als anklagenden Bildaussage ganz zurückgenommen worden. Auch der angesprochene Brechtsche Gegensatz der Verfremdung von lässig rauchenden Soldaten und ermordeten Opfern ist weggefallen.

Eine frühe Studie zu *Lidice* stellt das Bild *Rufende Frauen* dar, das Im Gegensatz zum endgültigen Gemälde den Schrei noch als zentrales Motiv aufweist (Abb. 79).¹⁵³ In einem architektonisch undefinierbaren Raum sitzen zwei Frauen auf einer Bank, die rechte in Rot gehalten, die linke in Blau. Während die blau gewandete Frau die Hände zum interaktiven Ruf an den Mund hält, scheint die rote Figur eher unmotiviert zu schreien, ohne einen potentiellen Hörer zu haben.¹⁵⁴ Zum Hintergrund hin ist der Raum geöffnet: Dort erscheint eine nächtliche, verwüstete Stadtlandschaft, über der ein maskierter, drohend wirkender

¹⁵¹ Hermann Raum [1975] zitiert in: Kat. Berlin-Ost 1986: 44.

¹⁵² So kritisierte der Ideologe Alfred Kurella beispielweise Sittes Bild *Leuna 1921* (1965/66) als ein Versuch mit unmöglichen Mitteln. Vor allem die mittlere Figur des Bildes trage ein Gesicht, das vom Schrei der Angst oder Empörung verzerrt sei (vgl.: Hütt 1994: 34).

¹⁵³ Willi Sitte: *Rufende Frauen* (1957). Öl auf Hartfaserplatte; 150 x 165 cm. Halle, Städtische Galerie Moritzburg.

¹⁵⁴ In diesem Zusammenhang sollte noch einmal auf die anfangs gestellte Unterscheidung von Rufen und Schreien hingewiesen werden. Da in *Rufende Frauen* zum einen kein Interaktionspartner bildlich dargestellt ist und zum anderen das Bild eine farbliche und stilistische Expressivität aufweist, die inhaltlich durch die noch zu besprechenden topografischen Hinweise unterstrichen wird, kann im Gegensatz zum Titel von schreienden Frauen ausgegangen werden.

Kopf zu sehen ist. An den seitlichen Wänden des Raumes sind mehrere Aufschriften erkennbar, die die Bildaussage über eine Anklage, die allein dem Nationalsozialismus gilt, hinaus zu einer allgemeinen, antiimperialistischen Aussage erhebt: Lidice, Oradour, Stalingrad, Warschau und Hiroshima.¹⁵⁵ Während die ersten Orte topografische Fixpunkte nationalsozialistischer Gräueltaten darstellen, steht Hiroshima für den amerikanischen Abwurf der ersten Atombombe. Hermann Raum sieht in *Rufende Frauen* neben dem historischen Verweis auch den zeitgenössischen Bezug zur Gegenwart des Kalten Krieges mit seiner Bedrohung einer atomaren Globalvernichtung gegeben: „Aus äußerster Beunruhigung wurden die ‚Rufenden Frauen‘ zu einem unüberhörbaren Warnschrei. In den Farbdissonanzen, in den Brüchen und Spannungen von Körpern und Flächen, in den schmerzhaften Deformationen der Gestalten transponierte Sitte seine Erfahrung mit dem gesamten Komplex der Arbeiten Picassos zu ‚Guernica‘ in sein Denkfeld und Bildvermögen.“¹⁵⁶ Auch Wolfgang Hütt sieht in dem Bild außer der ideologischen auch eine allgemeine Aussage enthalten: „Erkennbar aber stand jetzt hinter den erschütternden Schilderungen die Absicht, in den Betrachtern eine Abwehrhaltung gegen neue imperialistische Kriege zu wecken. Dennoch verallgemeinern auch diese Gemälde, über das Schildern historischer Vorgänge hinaus, in Sinnbildern archetypischen Menschheitserfahrungen vom Leiden, Sterben und Widerstehen.“¹⁵⁷

Vergleichbar mit den wiederholt dargestellten Rufenden im Werk Karl Hofers, schuf auch Willi Sitte mehrfach Bilder mit diesem appellativen Sujet, so 1959 die *Rufende*, eine an einem Fenster stehende Frau, die hinsichtlich ihres Ausdrucks vergleichbar mit der blau gewandeten Frau aus *Rufende Frauen* ist, bei der aber trotz ihrer Größe im Bild kaum ein auditiver Effekt ihres Rufes zu erkennen ist. Etwas anders verhält es sich hingegen schon in *Rufende Akte* von 1961: Zwei nackte Frauen stehen hintereinander in einem abstrakten Farbraum, beide halten eine beziehungsweise beide Hände an den Mund um ihrem Rufen eine stärkere Wirkung zu verleihen. Bezogen auf das Motiv des Schreies im Werk Sittes zeichnet sich hier eine zunehmend expressivere Mimik ab: Durch das leichte Zusammenziehen der Augenbrauen kommt es zu einem intensiveren Ausdruck, der in *Rufer II* (1964) nochmals eine Verstärkung erfährt. Zusätzlich zur physiognomischen Gewichtung wird hier der kommunikative Aspekt durch die Darstellung der Zeitung *Neues Deutschland* in den Händen des Rufers betont. Es wird unmissverständlich herausgestellt, welchen ideologischen Inhalt der Ruf hat. Die auditive Qualität wird aber ausschließlich durch die Physiognomie des Rufers gesteuert. So wie Sitte „viele Male ‚Rufende‘ malte, wurde er selbst zum Rufer in dieser Zeit (...) Er will seine Bilder dem Denken anbieten, treibt deshalb die Anschauung bis zu einem Punkt, an dem die Emotion das Denken reizt.“¹⁵⁸ Hermann Raum hält die Rufenden in Sittes Œuvre zwar für relevant, sieht in ihnen aber eine mit der Zeit veränderte Aussage einhergehend und interpretiert sie im Sinne des sozialistischen Realismus: „Die

¹⁵⁵ Mit „Oradour“ ist der französische Ort Oradour-sur-Glane gemeint, den Angehörige der Waffen-SS am 10. Juni 1944 nieder brannten, nachdem sie 180 Männer erschossen hatten. Über 400 Frauen und Kinder wurden in einer Kirche eingeschlossen und diese angezündet, so dass insgesamt etwa 600 Menschen dort von Deutschen ermordet wurden.

¹⁵⁶ Hermann Raum: Willi Sitte. In: Künstler der DDR. Dresden 1981: 99.

¹⁵⁷ Wolfgang Hütt: Über die Wirklichkeit der Geschichte und die Wirklichkeit der Bilder im Werk des Malers und Zeichners Willi Sitte. In: Kat. Berlin-Ost 1986: 17.

¹⁵⁸ Wolfgang Hütt: Willi Sitte – Liebe, Leidenschaft und Vanitas. In: Willi Sitte. Liebe, Leidenschaft und Vanitas (Ausstellungskatalog). Osnabrück, Kassel 1988: 12.

Gestalt des Rufers [...] wurde zu Beginn der 60er Jahre zur charakteristischen Symbolgestalt im Werk des Malers Willi Sitte. [...] Zuerst stellte er den Rufer vor allem als Warner und Ankläger dar. Das Motiv entwickelte sich aus der großen antifaschistischen und antimilitaristischen Thematik, die ihn seit 1956 unablässig beschäftigt hatte. [...] Aber dann kam mit dem Zurücktreten von Hilferuf und Anklage im Namen einer bedrohten Menschlichkeit der ideelle Wandel des Motivs. Jetzt hatte der Rufer eine konkrete politische Botschaft, er verkündete die Perspektive realer, gesicherter Humanität.“¹⁵⁹

Ebenso wie Willi Sitte ist Bernhard Heisig einer der großen DDR-Künstler gewesen, der sich vielfach in seinen Werken mit dem Zweiten Weltkrieg auseinandergesetzt hat. Jedoch sind seine Bilder stärker autobiografisch ausgerichtet. Gelegentlich sind im Werk Heisigs vereinzelte Blumenstillleben und Landschaften zu finden, die eine beredte Ausdruckshaftigkeit aufweisen, der eigentliche Hauptteil des Œuvres besteht aber aus vielfigurigen, meist expressiven, historisierenden Bildern – oder wie es Eberhard Roters formuliert: „Erinnerungsbildern“¹⁶⁰ – in denen das Motiv des Schreis beinahe allgegenwärtig ist. Joachim Fest zufolge zählt seit den späten sechziger Jahren „der Themenkatalog von Krieg- und Geschichtsschrecken, den er [Heisig] häufig bis in die weitere Vergangenheit ausgedehnt hat, zum ständig wiederkehrenden, nahezu leitmotivischen Bestand des Gesamtwerkes. Vereint bilden die Arbeiten ein einzigartiges Entsetzenspanorama, die wüste, moderne Form eines Totentanzes, der die Hölle schon ins Diesseits holt.“¹⁶¹

Bernhard Heisig wurde 1925 in Breslau als Sohn des Malers Walter Heisig geboren.¹⁶² Nach einem Jahr an der Kunstgewerbeschule in Breslau von 1940 bis 1941 meldete sich Heisig freiwillig zum Kriegsdienst, wurde jedoch nach einer schweren Kopfverletzung infolge eines Tieffliegerangriffs zunächst zum Dienst in der Heimat versetzt. Zu Beginn des Jahres 1945 war er an den Kämpfen um seine Heimatstadt Breslau beteiligt, in deren Verlauf er erneut verwundet wurde. 1948 ging Heisig noch einmal für ein Jahr an die Kunstgewerbeschule nach Leipzig, von 1949 bis 1951 war er an der dortigen Akademie für Grafische Künste.

Bevor einige Beispiele aus dem Werk Bernhard Heisigs untersucht werden, ist es notwendig auf zwei Aspekte hinzuweisen, die unmittelbar mit seinem Schaffen verbunden sind. Zum einen handelt es sich bei den Gesellschafts- oder Erinnerungsbildern Heisigs nicht um Historienbilder im eigentlichen Sinn. Sie zeigen keine historischen Geschehen im Sinne authentischer Darstellungen, keine heldenhaften Taten, Unglücke oder dergleichen, sondern nutzen geschichtliche Begebenheiten, die vom Künstler aufgenommen, verändert und für die heutige Zeit und Gesellschaft interpretierbar gemacht wurden: „Meine Bilder sind keine Historienbilder, es sind Bilder, die sich mit Hilfe der Historie zur Zeit

¹⁵⁹ Hermann Raum: Von der Verwandlung der Wirklichkeit in der Malerei zur Verwandlung der Wirklichkeit durch die Malerei. In: Willi Sitte. Gemälde, Zeichnungen, Grafik (Ausstellungskatalog). Rostock 1971: 9.

¹⁶⁰ Eberhard Roters: Schlesisches Himmelreich – Preußische Hölle oder: Die Tiefe der Erinnerung. In: Bernhard Heisig. Retrospektive (Ausstellungskatalog). Berlin-West u.a. 1989/90: 83.

¹⁶¹ Joachim Fest: Das nie endende Menetekel der Geschichte. Anmerkungen zu Bernhard Heisig. In: Mit den Augen des Händlers: Bernhard Heisig ‚Begegnung mit Bildern‘ (Ausstellungskatalog). Berlin 1995: 26.

¹⁶² Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Freya Mülhaupt: Biografische Dokumentation. In: Kat. Berlin-West u.a. 1989/90.

äußern. Auch wenn die Figuren scheinbar etwas anderes tun, scheinbar etwas anders angezogen sind als die Menschen heute.“¹⁶³ Roters stellt zudem die Relevanz des jeweiligen Blickwinkels als ein Charakteristikum in den historisierenden Bildern Heisigs heraus: „Die Perspektive ist das spezifisch individuelle Kennzeichen des Erinnerungsbildes. Heisigs Gemälde sind Erinnerungsbilder; sie sind dies im beschriebenen Sinne als Erinnerung für die Zukunft. Insofern sind sie ganz Gegenwart. Darauf beruht ihre künstlerische Aktualität.“¹⁶⁴

Der zweite Aspekt, den es gilt heraus zustellen ist der autobiografische. Wie aus der skizzierten Lebensbeschreibung hervorging, hat Heisig im Krieg Dienst geleistet, wurde verwundet und als Kriegsgefangener interniert. Diese noch immer präsenten Erinnerungen, befähigen Heisig zu den Bildfindungen, die thematisch in der Nähe der Bilder von Dix und Grosz anzusiedeln sind. so bemerkte Heisig über den Krieg und seine Erfahrungen:

„Ich bin Jahrgang 1925. Drei Jahre Soldatenstumpfsinn im Krieg. Man verblödet langsam und wartet, bis man mit irgendwas irgendwann dran ist. 1915 habe die Sanitätsbaracke von Courtrai Max Beckmann die Augen geöffnet, heißt es. Ich lese immer mit Interesse von Leuten, die im Krieg verändert, gar geläutert wurden, die Einsichten hatten und womöglich noch im Schützengloch Sinn und Unsinn des Krieges diskutierten und anerkannten. Ich bin solchen nicht begegnet, dafür anderen, die den Krieg abstreifen konnten, wie einen Handschuh, die später sogar als Kriegskrüppel alles verklärt sahen. Ich habe ein paar Bilder dazu gemalt. Manche sprechen davon, dass man endlich aus dem Schatten Hitlers heraustreten soll. Aus dem Schatten von Auschwitz werden noch mehrere Generationen nicht heraustreten können. Picassos ‚Guernica‘ kann ich mir auch als Wanddekoration im Sitzungssaal eines Rüstungskonzerns vorstellen. Es würde sich niemand belastet fühlen. Das war gestern, und der Rüstungswahnsinn dient ja heute der Verteidigung der Freiheit. Mir fällt immer die böse Bemerkung ein, dass der Kampf um den Frieden so hart wird, dass kein Stein auf dem anderen bleibt. Übrigens gibt es heute keine Kriegsminister mehr, sondern nur noch Verteidigungsminister.“¹⁶⁵

Die Auseinandersetzung mit den Erinnerungen und Erlebnissen des Krieges, die bis zur Identifikation mit einzelnen Individuen geht, spielt bei den Bildfindungen Heisigs eine wichtige Rolle; so erklärte er anhand des Bildes *Fritz und Friedrich*: „Es geht mir doch nicht nur um Formprobleme. Diese Soldaten, die da von der eingeschlagenen Granate zerfetzt werden, das ist doch für mich keine anonyme Masse. Mit jedem einzelnen habe ich mich beschäftigt, da kenne ich jede Figur, stecke in jeder drin.“¹⁶⁶ Grundvoraussetzung für das eigentliche Schaffen ist aber die persönliche Erfahrung, die Heisig gemacht haben muss: „Ich bin ein Maler, der nicht malen kann, wenn er nicht vorher etwas gesehen hat. Es nützt mir nichts, wenn mir jemand ein Foto von den Dingen zeigt. Ich muß die Dinge irgendwie in ihrer optischen Bedingtheit kennenlernen, ich muß sie greifen können.“¹⁶⁷

Karl Max Kober hat in seiner Monografie versucht herauszustellen, dass „Bernhard Heisig nicht ausschließlich der aggressive, spontane, expressive Maler ist, für den er oft gehalten wird, sondern auch ein klar abwägender, selbstkritischer Strategie und Formtaktiker, der seine Ausdrucksmittel sehr bewusst einsetzt.“¹⁶⁸

¹⁶³ Bernhard Heisig zitiert in: Karl Max Kober: Bernhard Heisig. Dresden 1981: 202.

¹⁶⁴ Roters 1989: 82-83.

¹⁶⁵ Bernhard Heisig zitiert in: Eckhart Gillen: Beharrlichkeit des Vergessens. Arbeit an der Erinnerung: zur Malerei von Bernhard Heisig. In: Zeitvergleich `88. 13 Maler aus der DDR (Ausstellungskatalog). Berlin-West 1988: 117.

¹⁶⁶ Peter Pachnike: „In jeder Figur stecke ich drin“. Innovationen der Figurenmalerei. In: Kat. Berlin-West u.a. 1989/90: 22.

¹⁶⁷ Bernhard Heisig im Gespräch mit Lothar Lang (1978), zitiert in: Kober 1981: 202.

¹⁶⁸ Kober 1981: 87.

Umso relevanter erscheint das Ausdrucksmittel des Schreis im Werk Bernhard Heisigs, das in diesem Zusammenhang eine besondere Gewichtung erfährt. Bereits seit den fünfziger Jahren hat Bernhard Heisig eine ganze Reihe von Gemälden, Zeichnungen und Grafiken zum Thema der Pariser Kommune geschaffen, in denen er das Schicksal der 1871 den französischen Regierungstruppen unterlegenen Kommunarden behandelt – eine Thematik, die den Künstler bis in die achtziger Jahre hinein beschäftigte. Bei der Behandlung dieses für die Geschichte der Arbeiterbewegung wichtigen Themas – Karl Marx hatte den Aufstand der Commune de Paris als ersten sozialistischen Arbeiteraufstand charakterisiert – ging es Heisig allerdings nicht in erster Linie um das Sujet als solches¹⁶⁹, sondern der Anstoß hierzu ist durch seine „latente [...] Bereitschaft zum Thema, die durch das eigene Kriegerlebnis ausgelöst“ wurde, gegeben gewesen, meint Gillen.¹⁷⁰ Wären in einigen Bildern zur Kommune nicht entsprechende französischsprachige Schriftbänder zu sehen, so könnte man sie tatsächlich auch für die Darstellungen kriegerischer Handlungen halten. Nahe liegenderweise hat Heisig in ihnen das Motiv des Schreis häufig verwendet. Wie abschätzig die kaum mit den kunst-ideologischen Zielen der SED zu vereinbarende expressive Malerei Heisigs von der offiziellen Kunstkritik der DDR beurteilt wurde, geht aus einem Bericht über das zu dem Komplex der Kommune-Bilder gehörende und später von Heisig zerstörte Bild *Die Brigade* hervor, das auf der 8. Bezirksausstellung in Leipzig 1969 zu sehen war:

„Die expressive Gestaltungsweise stellt an die ideologische Bewußtheit des Künstlers hohe Anforderungen. Sie verlangt höchste Meisterschaft. Wendet der Künstler diese Gestaltungsweise an, so geht er aufs Ganze. Und dann prägt sich in seinem Werk auch jede subjektivistische Haltung in deutlichster Prägung aus. Dann geht der Künstler, sagen wir es ruhig so, den kühnen, den anspruchsvollen, den enorm schwierigen Weg. Bei Heisigs Brigade wird vielleicht der Widerspruch zwischen dem begrüßenswerten Willen, den schweren Weg zu gehen, und der noch hinreichend entwickelten Fähigkeit des Künstlers, die Wesenzüge des sozialistischen Menschen zu erfassen, am deutlichsten sichtbar. Diese expressive Malerei erweckt vor allem die Vorstellung vom gequälten, vom geschundenen Menschen. Diese Malerei hat einen starken Zug ins Amorphe, ins Destruktive, ins Morbide. Zugleich ist das Ungeschlachte und Brutale des malerischen Duktus nicht zu übersehen. [...] Da werden in Gesichtern blutige, geradezu brutalstofflich wirkende Rots eingesetzt, und bläßliche, kranke Blaus und schwächliche Grüns korrespondieren mit ihnen. Die Wärme der Orange-Töne unterstreicht diesen amorphen und brutalen Charakter der Malerei. Dieser Einsatz der Farbe dient nicht der expressiven Steigerung einer wahren Aussage vom geistigen Leben des neuen Menschen, sondern er stimuliert die Vorstellung vom gequälten und direkt physisch geschundenen Menschen. [...] Die Züge der Handschrift, die hier vorliegt, sind malerischer Ausdruck einer subjektivistischen, einer falschen Auffassung vom Wesen des sozialistischen Menschen. Hier klafft ein Widerspruch, hier gibt es eine Diskrepanz zwischen der malerisch-gestalterischen Intention des Künstlers und den weltanschaulichen Anforderungen, die bei einer expressiven Gestaltung des sozialistischen Menschenbildes in besonderem Maße gegeben sein müssen“.¹⁷¹

Wie wenig sich Bernhard Heisig in seinen späteren Bildfindungen von solchen Kritiken beeinflussen ließ, geht eindrücklich aus seinem Werk hervor.

Da von Heisig das Motiv des Schreis in so vielen Bildern verwendet wurde, können hier nur einige herausgegriffen und untersucht werden. Die Auswahl der Bilder wurde dabei bestimmt durch die in ihnen verwendeten Motivkomplexe,

¹⁶⁹ „Die ersten Commune-Bilder hatten mit dem Commune-Stoff eigentlich überhaupt nichts zu tun“ (Bernhard Heisig zitiert in: Gillen 1988: 108).

¹⁷⁰ Gillen 1988: 108.

¹⁷¹ Herbert Letsch: Handschrift – Expressivität – Ideologie. In: Leipziger Volkszeitung (24. Juli 1969). Zitiert in: Kober 1981: 31, 33.

denen durch ihr kontinuierliches Vorkommen in Heisigs Werk eine besondere Relevanz zukommt. In diesem Sinn stellt auch Eberhard Roters fest: „Der weit aufgerissene Mund mit den roten Lippen und den weißen Zähnen, diese Hieroglyphe des Urschreis von Entsetzen und Aggression ist seit der ersten Fassung des Gemäldes ‚Festung Breslau‘ einer der Grundtopoi, die in ihrer Signalwirkung zu den Erkennungszeichen von Heisigs Bildmotivik gehören.“¹⁷² Eng mit dem Begriff des historisierenden Erinnerungsbildes, das zwar ein geschichtliches Ereignis als Ausgangspunkt hat, aber von Heisig subjektiviert wurde ist *Festung Breslau – Die Stadt und ihre Mörder* (Abb. 80).¹⁷³ Historischer und persönlicher Hintergrund zu diesem Bild ist die Tatsache, dass Heisig als gebürtige Beslauer im Zweiten Weltkrieg zur Verteidigung seiner Vaterstadt eingesetzt wurde und diese schließlich in die Hände der Sowjets fiel. Bernhard Heisig hat aus dem Geschehen ein expressives Gemälde geformt. Vor der Kulisse von Stadt und Oderbrücke, über die eine Straßenbahn in den Bildvordergrund rollt, spielt sich eine brutale Szene ab: Auf einem Bett liegt eine nackte schreiende Frau, ihre Füße sind an das untere Ende des Bettgestells gefesselt. Neben ihr kämpfen Nazi-Soldaten mit Maschinengewehren um die Stadt. Am rechten Bildrand ist ein Gehängter zu sehen: „Ich habe mit den Bolschewiken paktiert“ steht auf dem um seinen Hals hängenden Schild, wodurch die antifaschistische Aussage des Bildes betont wird. Roters stellt berechtigterweise für *Festung Breslau* durch den „qualvoll schrillen Schrei“ der Frau eine konnotativ-synästhetisch wahrnehmbare Kakophonie des Bildes fest, die sich auf das komplette Gemälde auswirkt: „Dieser Schrei intoniert den inneren Lärm des Bildes. Das Geschrei der Frau, das Kreischen der Straßenbahn, das Tackern des Maschinengewehrs: der ganze Bildraum quietscht, kreischt, schrillt, prasselt und dröhnt.“¹⁷⁴ Dabei hat die Nackte den linken Arm über die Augen gelegt: Die Wirklichkeit ist für sie nicht zu ertragen. Sie ist das Opfer einer Vergewaltigung geworden, die im übertragenen Sinn für die Einnahme der Stadt steht und nur noch aus Verzweiflung über ihre aussichtslose Lage und über ihre Ohnmacht schreien kann. In einer zehn Jahre späteren, als Triptychon angelegten Version des Bildes (*Die Festung*, 1979), potenziert Heisig noch einmal den konnotativ-synästhetischen Aspekt von *Festung Breslau – Die Stadt und ihre Mörder*. Im Mittelteil des Bildes ist im Zentrum neben dem Selbstzitat der bereits verwendeten schreienden Nackten der hier noch hinzurichtende Soldat zu sehen, der in der früheren Fassung bereits gehängt worden war. Er schreit mit dem Henkersseil um den Hals um sein Leben: Der vor ihm stehende Nazi-Offizier hält sich mit beiden Händen die Ohren zu, um den Todesschrei nicht hören zu müssen.¹⁷⁵

¹⁷² Eberhard Roters: Der Maler und sein Thema. In: Kat. Bad Homburg, Wuppertal, Berlin 1999: 147.

¹⁷³ Bernhard Heisig: *Festung Breslau – Die Stadt und ihre Mörder* (1969). Öl auf Leinwand; 165 x 150. Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum.

¹⁷⁴ Roters 1989: 87.

¹⁷⁵ 1997 nahm Heisig noch einmal das Thema Breslau auf, dieses Mal reduziert auf *Die Breslauer Dombrücke*. Waren in den bisher behandelten Bildern schon relativ stark ausgeprägte konnotativ-synästhetische Aspekte feststellbar, so werden sie hier hinsichtlich ihrer Konzentration fast übertrieben: Annähernd die gesamte Bildhöhe wird von dem stählernen Brückenkonstrukt eingenommen in und zwischen dem sich ein Turm schreiender Münder zum Himmel streckt. Die Basis wird verstärkend von Trompeten gebildet. Ein autobiografisch geprägtes Thema, das bis ins Spätwerk für Heisig aktuell geblieben ist

Neben den Kunstwerken derjenigen Künstler, die direkt unter den antisemitischen Verfolgungen der Nationalsozialisten zu leiden hatten, ist ein Bild zu untersuchen, das unter dem Eindruck der juristischen sowie geschichtswissenschaftlichen Aufarbeitung der Zeit des Nationalsozialismus entstanden ist, und mit einem Abstand von zwei Jahrzehnten auf jene Epoche reagierte, nach der, um mit Adorno zu sprechen, keine Gedichte mehr möglich sind.

Der 1926 geborene Harald Duwe hat sich als einer der ersten realistischen Maler dieses ‚undarstellbaren‘ Themas des Holocausts angenommen. Bereits 1958 gestaltete er mit dem expressiven *Kopf mit Uniformkragen* seine allgemeine Kritik an der faschistisch-militaristischen Vergangenheit Deutschlands und der mangelnden Auseinandersetzung mit ihr, sowie das neuerliche Aufrüsten in der Zeit des Kalten Krieges: Die grobschlächtige Physiognomie des Mannes zeigt eine zwischen Lachen und Schreien anzusiedelnde Grimasse, die den Betrachter voller Verachtung ansieht. Fast zehn Jahre später setzte sich Duwe schließlich mit der Darstellung eines Konzentrationslagers auseinander, so wie sie die Nationalsozialisten zur Zusammenfassung und Vernichtung von Menschen errichtet haben. 1967 hat er mit dem Bild *Lager* versucht, dies bildlich zu formulieren (Abb. 81).¹⁷⁶ Das Gemälde zeigt über seine ganze Breite in frontaler Ansicht eine Holzstallage, auf der teils abgemagerte, geschundene oder gefesselte Lagerinsassen liegen. Rechts oben sitzt frontal zum Betrachter ein hagerer Mann auf der Kante der Stallage; er stützt sich mit seinen Händen ab und schreit. Duwe lässt „den Betrachter über den konkreten Seins-Zustand der Dargestellten im Unklaren, verzichtet auf genaue Erkennbarkeit der Physiognomien. [...] der zum Schrei geöffnete Mund [ist] lediglich zu erahnen“.¹⁷⁷ In der Verbindung der Komponenten von verwischter Physiognomie, Schrei und raumstrukturierenden Linien erinnert Duwes Figur an die Papstbilder Francis Bacons, in denen die Körper in ähnlicher Weise im Raum positioniert sind.¹⁷⁸ *Lager* steht einerseits in zeitlichem Zusammenhang mit der beginnenden historisch-wissenschaftlichen Aufarbeitung der Verbrechen der Nationalsozialisten im Dritten Reich, und wurde andererseits unmittelbar angeregt durch die ab 1965 stattfindenden Auschwitz-Prozesse, in denen gegen die Lagermannschaft des Vernichtungslagers vor dem Schwurgericht in Frankfurt am Main wegen der Massenmorde an den vornehmlich jüdischen Insassen prozessiert wurde.

Unabhängig vom dem Themenkomplex der Bilder, die im Kontext der Holocaust-Bewältigung entstanden sind, nahm Harald Duwe mit dem Bild *Gefallener* allgemein das Thema Krieg und Gewalt auf, jedoch im Gegensatz zu Sitte und

¹⁷⁶ Harald Duwe: *Lager* (1967). Öl auf Leinwand; 130 x 180 cm. Privatbesitz. Das Bild wurde während eines Stipendienaufenthaltes in Paris 1966 gemalt und nach kleineren Änderungen 1967 von Duwe datiert (Jens Christian Jensen: Harald Duwe 1926-1984. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien. München 1987: 323).

¹⁷⁷ Bettina Paust: „Die Themen werden mir vom Zeitgeschehen aufgedrängt.“ Anmerkungen zu Harald Duwes politischen und gesellschaftskritischen Bildern. In: Harald Duwe. Zum Gedächtnis (Ausstellungskatalog). Cismar, Glückstadt 1994: 17.

¹⁷⁸ Dies trifft unter anderem besonders für die obere Figur links zu. Die eine Bewegung im Schlaf andeutende Schattierung des Körpers lässt einen typisch Baconschen, fragmentierten Bewegungsablauf erkennen. Eine Beeinflussung durch Francis Bacon wäre hier nicht zum ersten Mal im Schaffen Harald Duwes in den sechziger Jahren erkennbar. Auch Bilder wie *Alles Fleisch ist wie Gras* (1965), *Das große Fleisch* (1967; Teil eines Triptychons) und besonders der Zyklus *Graue Wand* (1966-1968) erinnern an die Triptychen des Engländers.

Heisig auf ein einzelnes Individuum beschränkt (Abb. 82).¹⁷⁹ Diagonal über die ganze Bildfläche erstreckt sich ein erschossener Soldat mit frontal zum Betrachter gerichteten Kopf. Mit einem im Sterben erstickten Schrei sieht er aus dem Bild heraus. Das geöffnete Hemd lässt am Brustkorb das Einschussloch erkennen, die Hände recken sich in Todesstarre verkrampft in die Höhe. In ihrer Verkrampfung erinnern auch sie an diejenigen Christi in Grünewalds *Kreuzigung* im *Isenheimer Altar*. Ikonografisch neu ist die Darstellung der eigentümlichen Ambivalenz von Nochlebendigkeit beziehungsweise gerade Gestorbensein und dem schon vor längerer Zeit eingetretenen Tod, was sich an der unterschiedlichen Darstellungsweise der Augen ablesen lässt: Während das linke Auge des Soldaten in höchstem Entsetzen ein letztes, aber noch möglicherweise aktives Wahrnehmen des Geschehen andeutet, ist das rechte Auge wie bei dem Schädel eines Toten nicht mehr vorhanden. Das Motiv des Schreis ist hier bildimmanent zunächst als unmittelbares Zeichen des Schmerzes und des Traumas der Verwundung zu sehen, auf einer metaphysischen Ebene als expressiv-existentielle Äußerung eines Menschen beim Übergang vom Leben in den Tod, vom Diesseits ins Jenseits. Werkimmanent ist der Schrei als Duwes Anklage von Krieg und Gewalt zu verstehen, eines Themenkomplexes, der sich wie ein roter Faden durch sein Werk zieht.¹⁸⁰

Auch Jürgen Wallers Bild *Im Gefängnis* kann im Kontext der Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit betrachtet werden (Abb. 83).¹⁸¹ Waller wurde 1939 in Düsseldorf geboren, wo er an der Kunstakademie studierte.¹⁸² Nachdem er acht Jahre lang in Frankreich lebte, zog er 1968 nach West-Berlin. Die in Frankreich entstandenen Arbeiten der sechziger Jahre zeichnen sich durch monumentale, jedoch ruhige und in sich gekehrte Figurenkompositionen aus, die an die Bilder Diego Riveras erinnern und meist Szenen aus dem Arbeitsleben zeigen. Nur wenige Bilder zeigen Bewegung oder gar Affekte. Selbst solche Bilder von Arbeitenden, wie *Straßenkehrer* (1966) oder *Feldarbeiter* (1967) wirken statisch und unbelebt. Eines der ersten Bilder, in denen Waller auf die bis dahin gewohnte massive, voluminöse Körperlichkeit verzichtet, ist *Im Gefängnis*. Das auf Karl Hofers *Die schwarzen Zimmer* erinnernde Bild zeigt in einer Gefängniszelle fünf nackte Gestalten, vier von ihnen stehen Arme ringend und um Hilfe rufend unter einem vergitterten Fenster, die fünfte liegt schreiend am Boden, Arme und Beine verrenkt ausgestreckt. „Wallers Arbeitsfeld ist das der Geschichte, die nicht nur auf die unmittelbare Gegenwart bezogen ist“, stellt Lucie Schauer zum Werk fest.¹⁸³ Im Zuge dieser auch geschichtsbezogenen Auseinandersetzung liegt der Schluss nahe, die Szene in die Zeit des Dritten

¹⁷⁹ Harald Duwe: *Gefallener* (1966). Öl auf Hartfaserplatte; 48 x 64 cm. Privatbesitz. Um den politisch-topografischen Zusammenhang der Werke der beiden DDR-Künstler Willi Sitte und Bernhard Heisig nicht auseinander zu reißen, wurde die chronologische Positionierung für Duwes Bild außer Acht gelassen.

¹⁸⁰ Die Bedeutung der Thematik von Krieg und Gewalt im Allgemeinen sowie des Bildes *Gefallener* im Besonderen für das Werk Harald Duwes wird einerseits durch die bis zu Duwes Tod wiederholte Aufnahme von Sujets deutlich, die sich mit diesem Themenkreis beschäftigen. Andererseits durch die grafische – zeitlich oft weit auseinander liegende – Umsetzung von bereits geschaffenen Bildern. So hat Duwe zum Beispiel 1983 *Gefallener* noch einmal als Kreidezeichnung wiederholt.

¹⁸¹ Jürgen Waller: *Im Gefängnis* (1968). Öl und Lack auf Leinwand; 206 x 126 cm.

¹⁸² Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Jürgen Waller 1958-1982 (Ausstellungskatalog). Berlin-West 1982.

¹⁸³ Lucie Schauer: [Über Jürgen Waller]. In: Kat. Berlin 1982: 7.

Reiches zu datieren, was durch das Indiz des Bezuges zu Hofers 1937 entstandenem Bild unterstützt würde. Auch eine Verbindung zu Picassos antifaschistischem Bild *Guernica* ist durch die auf dem Boden liegende Gestalt gegeben, die in dem toten Soldaten auf der linken Seite von Picassos Bild seinen Vorläufer hat. Beide Bilder zeichnen sich durch ihre stilisierten Gesichter aus, die, meist im Profil gezeigt, den zum Schrei aufgerissenen Mund vor dem dunklen Hintergrund besonders prägnant erscheinen lassen.

„Ich gehöre zu der Generation, die abstrakt zu malen begann, weil sie die menschliche Fratze unverschleiert gesehen hat und ihr kein Abbild mehr setzen wollte“, stellte der Maler Paul Meissner über seine Malerei in der Zeit zwischen dem Zweiten Weltkrieg und der Mitte der sechziger Jahre fest, die unter den Eindrücken von nationalsozialistischer Gewaltherrschaft und Krieg entstanden ist.¹⁸⁴ Meissner wurde 1907 in Wien geboren, wo er ab 1925 zur Akademie der bildenden Künste gegangen ist und bei Ferdinand Andri die Meisterschule absolvierte.¹⁸⁵ Bereits 1940 wurde er von der Wehrmacht zum Kriegsdienst eingezogen, aus dem Meissner, nach kurzer amerikanischer Internierung, 1945 zurückkehrte.

Nach einer Periode abstrakter Malerei schoben sich in Meissners Werk jedoch allmählich wieder figurative Elemente ein, wozu der Maler meinte: „Das Wiederfinden der menschlichen Gestalt nach der Periode abstrakter Malerei ist – eingeständenermaßen – für mich ein starkes Erlebnis. Da aber die Verantwortung vor Linie, Fläche und Farbe durch die Erfahrung der gegenstandslosen Kunst gesteigert ist, wird die Arbeit an den Bildern grausam hart.“¹⁸⁶ Peter Baum charakterisiert Meissners Werk so: „Mit großzügigem Duktus und in verhaltenem, meist herben Kolorit malt Meissner existentielle Bilder von zum Teil berückender Prägnanz und zwingender Symbolik. Sie verfügen nicht selten über einen Hang zur Monumentalität, zur großzügigen malerischen Tektonik. Meissner weiß um die entsprechende Balance von Andeuten und Aussprechen. Er zeichnet und kennzeichnet den Menschen in seinem Ausgesetztsein, in seiner körperlichen und seelischen Nacktheit als jemanden, der trotz Ungenügen und mannigfacher Verstrickung dennoch in der Lage ist, sein Schicksal mit Würde in die Hand zu nehmen.“¹⁸⁷

Das sich zwischen Abstraktion und Figuration bewegende Werk Meissners hat in eben dieser „Balance von Andeuten und Aussprechen“ das Bild *Der Schrei* in einer stark reduzierten Form hervorgebracht (Abb. 84).¹⁸⁸ Das eigentlich abstrakte Bild mit seinem flächigen, aber in sich organisch strukturierten Farbauftrag, vermag nur entfernt an menschliche Formen erinnern. Aus dem schwarzen Untergrund wächst eine biomorphe Masse heraus, die eine ‚Öffnung‘ aufweist, die mindestens so groß ist wie der restliche, sichtbare Teil dieser Gestalt. Umrandet ist diese Öffnung von einem breiten, gelblichen Rand, der mit seinem Kontrast und der verwischten Kontur an papierne Brandlöcher denken lässt. Inmitten des schwarzen Loches ist eine rote, sich wie auflösend erscheinende Masse erkennbar, die eine Zunge andeutet. Augen, Nase oder

¹⁸⁴ Paul Meissner: Aufzeichnungen [14.3.1969]. In: Paul Meissner. Beiträge von Peter Baum und Anton Tusch. Mit Aufzeichnungen des Künstlers. Wien 1982: 25.

¹⁸⁵ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Meissner 1982.

¹⁸⁶ Meissner 1982: 21 [18.12.1968].

¹⁸⁷ Peter Baum: Bekenntnis und Abstraktion. In: Meissner 1982: 12.

¹⁸⁸ Paul Meissner: *Der Schrei* (1969). Kunstharz; 50 x 35,5 cm.

Ohren als weiteres Indiz für eine menschliche Physiognomie, sind nicht erkennbar. Da weder Meissner selbst, noch Kunstkritiker sich zu diesem eindringlichen Bild geäußert haben, kann nur vermutet werden, dass es im Kontext derjenigen Bilder entstanden ist, in denen Meissner die globalen Katastrophen verarbeitet hat, so wie es Dieter Gleisberg feststellte: „Schon die zeichenhaften, meist düsteren Bilder der fünfziger Jahre [...] bezeugen seine tiefe Betroffenheit sowie das Verweigern jedweder Konzessionen. Mit welchem nachhaltigen Entsetzen ihn die schrecklichen Folgen der ersten Atombombenabwürfe erfüllten und wie sehr er unter dem drohenden Verhängnis einer Kernwaffenkatastrophe litt, lässt sich daran ermessen, daß er noch zwei Jahrzehnte danach das Inferno von Hiroshima in einem Triptychon mahnend heraufbeschwor. [...] Die verzweifelten Gebärden der wehrlosen, zu gespenstischen Skeletten und Schatten verglühten Opfer prägen sich fest ins Gedächtnis. [...] Die entfesselte Gewalt und deren Opfer bilden geradezu den Hauptinhalt und das Trauma seines letzten Lebensjahrzehnts.“¹⁸⁹ In diesem Sinn kann der bis auf biomorphe Urformen reduzierte, sich entmaterialisierende Schreiende in Meissners Bild als Symbol für die Opfer von Krieg und Vernichtung angesehen werden, deren stummer Schrei sich in dem Gemälde manifestiert und eine stellvertretende Funktion für den Künstler ausübt.

Im Gegensatz zu den Bildern Paul Meissners, die durch das aktuelle Bedrohungspotential des Kalten Krieges ausgelöst worden sind, hat der Malprozess bei Friedrich von Bömches überwiegend endogene Auslöser. Das Motiv des Schreis zieht sich dabei durch das umfangreiche Werk des Malers wie ein roter Faden.

Friedrich von Bömches wurde 1916 als Sohn einer siebenbürgisch-deutschen Familie in Kronstadt (heute: Brasov / Rumänien) geboren, und bei Hans Eder, Mathies Teutsch und Fritz Kimm ausgebildet.¹⁹⁰ Das vor dem Zweiten Weltkrieg entstandene Frühwerk besteht größtenteils aus urtümlichen Karpatenlandschaften mit ihren Menschen und Gebäuden. Eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen oder politischen Themen findet darin nicht statt. Eine radikale Veränderung tritt im Œuvre von Bömches erst durch die Erfahrungen, die er während und unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg machte, ein: Zunächst wurde er ab 1938 zum Militär- und Kriegsdienst verpflichtet und nach dem Krieg wurde von Bömches, wie alle siebenbürgischen Deutschen, die zwischen 16 und 45 Jahre alt waren, in die UdSSR deportiert und dort von 1945 bis 1950 zu Zwangsarbeit genötigt. Nach seinem Widerstand gegen den sozialistischen Realismus rumänischer Prägung und unerträglich werdenden Arbeitsbedingungen unter dem Ceau_escu-Regime, siedelte von Bömches schließlich 1978 nach Westdeutschland über.

Das unmittelbar in den Jahren nach der Kriegsgefangenschaft entstandene Werk wurde von den Erfahrungen dieser Zeit bestimmt: Von Bömches habe sie „als die von Menschen verursachte Epoche der Gewalt, des Tötens, des Vernichtens“ verstanden, wobei der „Tod zum entscheidenden Thema [...] bis zur

¹⁸⁹ Dieter Gleisberg: [Über Paul Meissner] In: Drei Künstler aus Österreich: Paul Meissner, Toni Bucher, Peter Kudera (Ausstellungskatalog). Leipzig 1983: 6.

¹⁹⁰ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus einem Gespräch des Autors mit Friedrich von Bömches in Wiehl am 12. März 2003.

Gegenwart“ bleibt.¹⁹¹ Hans Peter Thurn urteilt, dass es die „Nacht- und Schattenseiten menschlicher Existenz“ sind, die der Maler veranschaulichen wolle, dabei werde die „vitalistische, expressionistische Grundhaltung [...] in von Bömches' Bildern gewissermaßen ausdrucksverstärkt und tiefenfundiert in einer Weise, die kaum je ein Lachen duldet und in der selbst ein Lächeln oft schmerzgetränkt erscheint.“¹⁹² Dennoch sei trotz der negativen Erlebnisse während und nach dem Zweiten Weltkrieg Frank Günther Zehnder zufolge von Bömches' „Menschenbild [...] von Sympathie und Philanthropie, von Analyse und Begeisterung getragen.“¹⁹³

Die zwischen figurativem Expressionismus und Abstraktion angesiedelten Bilder von Bömches' – eine Ausnahme bilden seine Porträts – behandeln in meist gedeckten Farben Themen, die unter anderem mit *Trauer* (1958 und 1976), *Angst* (1992), *Flucht* (1989) oder *Zerstörte Welt* (1996) betitelt sind und noch immer einen Nachhall der Erfahrungen aus der Zeit während und nach dem Zweiten Weltkrieg zeitigen. Nur manchmal werden reine, helle Farbtöne benutzt, dann aber meist in den wenigen Landschaftsbildern. In den Porträts erscheinen die stets vor einem dunklen Hintergrund Dargestellten wie von einem unwirklichen Licht beleuchtet, was sie in eine ätherische Sphäre zu entrücken scheint. Neben Hieronymus Bosch, Francisco de Goya und Edvard Munch hat vor allem Francis Bacon von Bömches beeinflusst. Wie Bacon verzichtet auch von Bömches bei seinen Ölbildern und Zeichnungen des „visionären Expressionismus“ auf Vorzeichnungen, und kennt „nur so etwas wie ein Herausschreien“.¹⁹⁴

Im Zuge einer in den achtziger und neunziger Jahren intensivierten Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit, die sich vor allem im grafischen Werk zeigt und wiederholt Themen wie Deportation, Zwangsarbeit, Lagerleben, Hunger und Einsamkeit behandelt, schuf von Bömches 1989 *Der Schrei* (Abb. 85).¹⁹⁵ Es ist das Brustbild eines Schreienden, in dem neben dem expressiven Farbauftrag vor allem die Aggressivität und destruktive Kraft, die in den Pinselstrichen zu erkennen ist, förmlich spürbar wird. Der Mund ist bis zum Äußersten aufgerissen, die Augen verraten ihre Offenheit nur durch das angedeutete Weiß, das in dem wilden Farbauftrag fast untergeht. Schlieren von Rot deuten Blut an, die Pinselstriche scheinen den Kopf, den sie schufen, gleichzeitig zu zerstören. Durch den dunklen, nicht näher zu bestimmenden Hintergrund, ist es nicht möglich festzulegen, wo sich der Schreiende befindet, ob er liegt oder steht.

Bereits fünf Jahre zuvor hat von Bömches in einer *Kreuzigung* einen ähnlichen Schreienden gemalt, der es erlaubt, Schlüsse auf die generelle Bedeutung des Schreis bei von Bömches zu ziehen (Abb. 86).¹⁹⁶ Rechts unterhalb des Kreuzes

¹⁹¹ Walter Biemel: Friedrich von Bömches. Bemerkungen zum Schaffen des siebenbürgischen Künstlers. In: Friedrich von Bömches: Leben und Schicksal. Wiehl 1996: 10.

¹⁹² Hans Peter Thurn: Friedrich von Bömches, ein Maler des Ephemereren. In: Friedrich von Bömches: Malerei und Grafik. Gummersbach 1992. 5, 4. Auch im Gespräch bemerkte von Bömches: „Ich kann nicht lachen, lachen habe ich verlernt“ (Bömches / Beitin 2003).

¹⁹³ Frank Günther Zehnder: Leben in Bildern. Friedrich von Bömches zum fünfundsiebzigsten Geburtstag. In: Friedrich von Bömches. Biblische Motive. Malerei, Zeichnungen (Ausstellungskatalog). Wiehl 1991: nicht paginiert.

¹⁹⁴ Biemel 1996: 11.

¹⁹⁵ Friedrich von Bömches: *Der Schrei* (1989). Öl auf Leinwand; 100 x 70 cm. Privatbesitz.

¹⁹⁶ Friedrich von Bömches: *Kreuzigung*, Detail (1984). Öl auf Leinwand; 100 x 70 cm. Privatbesitz.

ist – entgegengesetzt zu den in der christlichen Ikonografie üblichen Figuren der Maria und Johannes – nur dieser eine Schreiende zu sehen. Der Kopf wird durch eine grobe Binnenzeichnung angedeutet, der vor einem knochenfarbigen Farbfeld erscheint. Dies hebt sich wiederum von einem dunklen Hintergrund ab. Die Augen sind geschlossen, der Mund in einem Schrei erstarrt. Wie zum Zeichen eines beginnenden Verwesungsprozesses scheint ein Teil des Kopfes wie von einer groben, erosiven Farbschicht übergossen. Von Bömches ist kein religiöser Maler, er versteht seine *Kreuzigung* nicht im christlich Kontext, sondern, ebenso wie Bacon, als Anklage gegen die Verbrechen, die die Menschen untereinander begangen haben, so auch gegen die, die im Namen der christlichen Kirche begangen wurden: „Für das Kreuz wurden Millionen umgebracht, Millionen“.¹⁹⁷ So verwundert es nicht, dass von Bömches auf die ikonografisch übliche Darstellung der Zeugen der Kreuzigung verzichtet und nur einen schreienden Ankläger unter dem Kreuz zeigt, der hier den Tod Christi stellvertretend für Not, Elend und gewaltsamen Tod der Menschheit beklagt. Erscheint der Schrei durch die ruhig umfließenden Farben hier eher resignativ, als Zeichen der Ohnmacht und der Hilflosigkeit gegenüber allen Leidens, so sind in dem späteren Bild *Der Schrei*, nicht zuletzt durch den expressiven Farbauftrag, Aggression und Wut zu spüren, die bei von Bömches auch immer mit dem eigenen Schicksal, dem Erlebten zu tun haben, mit der Auseinandersetzung von zwölf Jahren Krieg und Deportation, die bis heute nicht abgeschlossen ist:

„Was Stalingrad bedeutet, was Flucht bedeutet, das kann man nicht verstehen. Das, was es ausgelöst hat, das kann man nicht beschreiben. [...] Der Schrei des Wahnsinns. Ich habe an einem lauen Herbsttag irgendwo am Don nachts in einem Graben gelegen und in die Sterne geschaut und mir war klar, ich würde nie wieder nach Hause kommen, nie wieder. Und jetzt bin ich hier, werde 87 und das verfolgt mich Tag und Nacht. Und so ist der Schrei eine gewisse Zwangerscheinung des Menschen. Ich habe viele Auszeichnungen bekommen, aber es hilft mir nichts. Ich bin seelisch krank. [...] Ich schaue die Toten, das Elend. Was ich erlebt habe auf der Flucht, das ist etwas Furchtbares. Und so ist dieser Schrei entstanden. [...] Der Schrei ist ein letztes Ventil.“¹⁹⁸

Wie einige andere Künstler, die ebenfalls ihre Eindrücke von Brutalität, Töten und Sterben des Ersten Weltkrieges durch Kunst verarbeiten mussten, so drängt es auch von Bömches nach den Schrecken von Krieg und Deportation zu einer posttraumatischen Selbsttherapie, die mit dem Motiv des Schreis ein sinnfälliges Symbol erlangt hat. Der Schrei als Ausdruck und Kompensationsversuch des Erlebten, ein Versuch, der aufgrund der psychischen Disposition scheitern muss und doch immer wieder unternommen wird, auch wenn er keine Klärung bringt: „Ich bin mit jedem Bild unzufrieden.“¹⁹⁹ Auch das autoporträtative Schaffen scheint hiermit eng zusammen zu hängen: Neben über 200 Selbstbildnissen in Öl und Acryl existieren noch einige hundert Zeichnungen, in denen von Bömches sich darstellte. Diese Suche nach sich selbst ist ebenfalls ein Baustein in der Verarbeitung des Verlustes eines Teils des Selbst, der in den zwölf Jahren des Grauens stattgefunden hat und bis heute nicht bewältigt wurde und dessen Bewältigung aufgrund der Schwere der Einbuße wohl ausbleiben wird.

¹⁹⁷ Bömches / Beitin 2003.

¹⁹⁸ Ebd. Von Bömches bezieht sich in dem vorletzten Satz auf *Der Schrei* von 1989.

¹⁹⁹ Ebd.

II.4

Der Schrei als Reaktion auf politische Gewalt und aktuelle Zeitgeschehen

Eng mit dem vorigen Kapitel hängt das nun folgende zusammen, da es auch hier um die Darstellung von Schreien innerhalb von Bildern geht, mit denen die Künstler auf das Zeitgeschehen reagierten. Das sind zum Teil kriegerische Auseinandersetzungen, aber auch gesellschaftspolitische Entwicklungen, die die bildliche Verwendung eines Schreis aus künstlerischer Sicht rechtfertigen.

Im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit den Taten der Nationalsozialisten und dem Zweiten Weltkrieg, nahm Willi Sitte in den sechziger Jahren wiederholt und mehrfach Bezug auf ‚imperialistische‘ Kriegshandlungen. Eines der expressivsten und im Hinblick auf die Physiognomie beziehungsweise ihrer teilweisen Negation interessantesten Werke Willi Sittes ist *Nicht schießen* (Abb. 87).²⁰⁰ Der größte Teil des Bildfeldes wird von dem Kopf einer schreienden Frau im Dreiviertelprofil eingenommen, der vor einem monochrom gelben Hintergrund erscheint; ihre Hände hält sie zusammengekrampft an das Kinn. Während der aufgerissene Mund und die Hände durch eine betonte Umrisslinie deutlich gekennzeichnet sind, hat Sitte die gesamte Augen- und untere Stirnpartie ausgewischt und somit das menschliche Antlitz seines wichtigsten nonverbalen Kommunikationsinstrumentes beraubt. Und dennoch steht *Nicht schießen* an Expressivität Munchs *Schrei* kaum nach, verfügt auch dieses Bild über eine synästhetische Qualität. Trotz der bereits festgestellten Wichtigkeit des Ausdrucks der Augen im Zusammenspiel mit einer zweifachen, nämlich visuellen und akustischen Wahrnehmung eines Schreis, nimmt dieses Bild mit seiner Heftigkeit den Betrachter gefangen, erschüttert auf emotionaler Ebene, ohne den (historischen) Kontext erklären zu brauchen. Einerseits liegt dies sicherlich an der Expressivität des Cadmiumgelb als solcher und der harten Farbdisso- nanz zum Schwarz der Figur. Wesentlich bedeutsamer ist jedoch das Zusammenspiel der gleichwertigen Faktoren von schreiendem Mund und dem, mit einem Auge assoziierbaren schwarzen Fleck mit dem weiß-roten Umfeld. Der Kontrast von schwarzer Mundhöhle und schwarzem Augenfleck mit dem umgebenden Cadmiumgelb scheinen psychologisch gesehen die Wirkung des Bildes auf den Betrachter auszumachen, bildet das, was man im Wesentlichen als das Expressive dieses Bildes bezeichnen könnte. Der synästhetische Faktor wird zudem verstärkt durch die radial angelegten Umrisslinien der Hände und die in die Farbe hinein geschnittenen weißen Linien der Haare, die mit visualisierten Schallwellen assoziiert werden können.

Während *Nicht schießen* als Einzelbild dasteht, ist eine sehr ähnliche Bildfindung in den Kontext eines mehrteiligen Historienbildes integriert: *Son-My* (Abb. 88).²⁰¹ Das den Vietnam-Krieg anklagende Polyptychon zeigt in seiner rechten unteren Tafel vor einem orange-roten Hintergrund eine schreiend-klagende Frau im Dreiviertelprofil, die ebenfalls ihre Hände an den aufgerissenen Mund hält. Ihre Augen sind von Schmerz und Verzweiflung zusammengekniffen. Hinter ihr ist eine ganz ähnliche Figur in frontaler Ansicht zu erkennen. Trotzdem hier die ausdrucksstarke Augenpartie gut zu sehen ist, die zur komplexen Qualität eines Schreis innerhalb eines Gemäldes wesentlich beiträgt, scheint hier dieses Prädikat hinsichtlich seiner Stärke und Expressivität im Verhältnis zu

²⁰⁰ Willi Sitte: *Nicht schießen* (1965). Öl auf Karton; 61,5 x 54 cm.

²⁰¹ Willi Sitte: *Son-My* (Polyptychon mit Predella; 1970). Öl auf Hartfaserplatten; Detail: rechte untere Tafel, 61 x 55 cm. Halle, Staatliche Galerie Moritzburg.

Nicht schießen eher reduziert, da der einen psychologischen Reiz auslösende Kontrast einer farblichen, unmittelbaren Aneinandergrenzung von Gelb und Schwarz in Orange und Grau abgestuft wurde beziehungsweise durch das hinter dem zentralen Kopf befindliche zweite Gesicht gar nicht gegeben ist.

Einen zeitlichen Sprung machend sind zwei Bilder des ostdeutschen Malers Wolfgang Mattheuer zu untersuchen, der mit seinen Werken einen Bezug nimmt zur politischen Situation der DDR in der Endphase ihres Bestehens und zur Maueröffnung. „Kunst als Anstoß zu Aktivität, das ist sicher schon ein sehr hoher Anspruch, aber für mich bleibt er das Ideal. Ich möchte nun einmal die Menschen innerlich bewegen, beunruhigen, erregen. Das schließt alle Formen künstlerischer Äußerung ein, die Harmonie, die Feststellung eines Tatbestandes, die Freude, den Aufschrei, den Protest“, bemerkt Wolfgang Mattheuer in einem Gespräch mit Sybille Pawel 1983.²⁰²

Wolfgang Mattheuer wurde 1927 in Reichenbach im Vogtland geboren und absolvierte noch während des Zweiten Weltkrieges eine Lithographenlehre.²⁰³ Nach einer Verwundung wurde er während seines Kriegseinsatzes von der Roten Armee gefangen genommen, konnte aber im Herbst 1945 aus der Kriegsgefangenschaft fliehen. Zunächst ging Mattheuer für ein Jahr zur Kunstgewerbeschule in Leipzig, dann studierte er von 1947 bis 1951 dort an der Hochschule für Grafik und Buchkunst.

Durch die zunehmend politisch instabilen, das System allmählich zersetzenden Verhältnisse in der DDR gegen Ende der achtziger Jahre, wird der Schrei nach Freiheit immer unüberhörbarer. Eine künstlerische Umsetzung erfahren diese Umstände in Mattheuers Werk in *Ausbruch (Panik II)* (Abb. 89).²⁰⁴ Aus einem nicht näher einzusehenden Raum drängen sich verzweifelt Männer, Frauen und Kinder. Die aus den Angeln gebrochene Tür liegt unter ihnen. Auf allen Gesichtern liegt Panik, Schrecken, Entsetzten, einige schreien. Paradoxiertweise legen die reihenartige Beleuchtung des Raumes jenseits der Tür sowie die dekorative Wandgestaltung diesseits der Tür die Vermutung nahe, dass die Ausbrechenden eher einbrechen, in einen Raum fliehen, der ihnen möglicherweise Schutz und Obdach bietet.

In einem engen Zusammenhang mit *Ausbruch* dürften schließlich auch zwei Kreidezeichnungen stehen, die beide mit *Der Schrei* betitelt sind (Abb. 90).²⁰⁵ Durch den breiten Spalt zweier versetzter Mauerstücke schreitet ein (im Jubel?) die Arme hochreißender, überlebensgroßer Schreiender. Im Vordergrund der Zeichnung sind drei weitere Gestalten zu erkennen; zwei bedecken ihren Kopf mit den Armen, einer reißt seinen Arm hoch in die Luft. Die zeitliche Nähe zur Maueröffnung am 9. November 1989 legt es nahe, *Ausbruch*, sowie *Der Schrei* prophetisch-positiv zu interpretieren, doch die Physiognomien und der tiefe Nacht suggerierende schwarze Karton lassen Zweifel an der Euphorie aufkommen. Ebenso der Titel, der zwar auch als Freudenschrei ausgelegt werden kann, aber im Grunde eher negative Assoziationen weckt.

²⁰² Wolfgang Mattheuer in einem Gespräch mit Sybille Pawel. In: *Berliner Zeitung* (5./6. November 1983). Zitiert in: Heinz Schönemann: Wolfgang Mattheuer. Leipzig 1988: 289.

²⁰³ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Schönemann 1988.

²⁰⁴ Wolfgang Mattheuer: *Ausbruch (Panik II)* (1988/89). Öl auf Leinwand; 185 x 216 cm. Aachen, Ludwig Forum für internationale Kunst.

²⁰⁵ Wolfgang Mattheuer: *Der Schrei* (1988 oder 1989). Weiße Ölkreide auf schwarzem Karton; 70 x 84,7 cm.

Das Kapitel zum Schrei als Reaktion auf politische Gewalt und aktuelle Zeitgeschehen wird mit zwei relativ jungen Werken aus der unmittelbaren Gegenwart beendet. Das erste ist ein Triptychon des Berliner Künstlers Egon Schrick, der damit auf den Konflikt im ehemaligen Jugoslawien reagiert hat.

„Ich habe schon früh meine künstlerischen Dinge mit dem, was ich da privat erlebt habe, mit der menschlichen Not, mit meinen Lüsten und Vorstellungen, mit Eigenbedürfnissen verbunden. Das ist auch bis heute so geblieben, auch wenn eine gesellschaftspolitische Auseinandersetzung dazugekommen ist. Mich interessiert es also nicht nur aus meiner Person heraus zu gestalten, sondern auch zu untersuchen in welcher Situation sich andere Menschen befinden und wie sie dann denken und handeln.“²⁰⁶

Gemäß dieser Einstellung sind die Werke des Grafikers, Bildhauers und Performancekünstlers ausgerichtet, wobei sich Egon Schrick in seinen Bildern mit der jeweiligen gesellschaftspolitischen Gegenwart als auch mit der Vergangenheit auseinandersetzt. Dabei spielt das Motiv des Schreis eine wichtige Rolle, oft als Ausdruck des emotional intensiven Gefühls der Angst, das wiederum biografisch bedingt ist: „Ich habe immer Angst. Seit meiner Kindheit ist das so.“²⁰⁷

Egon Schrick wurde 1935 in Krefeld geboren, verbrachte aber seine Kindheit in Swinemünde, wo er nicht nur den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges erlebte, sondern auch den Tod seiner Mutter als einen traumatischen Einschnitt in seinem Leben erfuhr.²⁰⁸ Von 1955 bis 1960 hat er auf Wunsch seines Vaters zunächst ein Architekturstudium absolviert und war bis 1977 als Architekt tätig. Da Schrick schon früh ein Talent fürs Zeichnen zeigte, hat er ab 1960 neben seinem Beruf auch künstlerisch gearbeitet, schuf zunächst Zeichnungen und Radierungen, ab 1975 dann auch Objekte. Nach Aufgabe seiner Arbeit als Architekt hat Schrick darüber hinaus Performances veranstaltet.

„Mich interessieren die kämpferischen Gegensätze an mir selbst und bei anderen und wie man damit umgeht. Das fasziniert mich. Ich will nicht in erster Linie reformieren, weiterführen und verbessern, sondern extreme Zustände erleben, in Form von Gegensätzen, z.B. wie Lust und Gewalt, Unlust und Ohnmacht.“²⁰⁹

Schon früh tauchen in den Arbeiten von Egon Schrick diese extremen Zustände und Gegensätze auf, oft verbunden mit dem Motiv des Schreis, wie zum Beispiel in der Radierung *Tod meiner Mutter in Polen 1944* (1977) oder *Angst* (1980). Gewalt, Sexualität und eben auch die Angst sind in den Arbeiten von kontinuierlicher Relevanz und spiegeln sich beispielsweise in Vergewaltigungsszenen wider. Der Beginn seiner Beschäftigung mit aktuellen politischen Geschehen wird 1989 durch die Öffnung der Berliner Mauer markiert, dem Arbeiten wie *Brandanschlag in Mölln* (1992), *Granateinschlag in Sarajevo* (1993) und *Ruanda (Afrika) 1994* folgen. Dass in diesen Arbeiten Schreie vorkommen, lassen schon die Titel vermuten.

Aus dem Kontext derjenigen Arbeiten, die sich mit weltpolitischen Ereignissen auseinandersetzen, ragt inhaltlich wie formal das Triptychon *Aus dem Kriegs-*

²⁰⁶ Interview Fritz Stier mit Egon Schrick, Mai 1994. In: Egon Schrick. Arbeiten 1963–1995. Zeichnungen, Objekte, Performances, Installationen (Ausstellungskatalog). Berlin, Potsdam, Speyer 1995: 9.

²⁰⁷ Egon Schrick in einem Gespräch mit Andreas Beitin am 11. Juni 2004.

²⁰⁸ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Schrick / Beitin 2004 und Kat. Berlin, Potsdam, Speyer 1995.

²⁰⁹ Schrick / Stier 1995: 9.

tagebuch der Tatjana Protrka, Sarajevo heraus (Abb. 91).²¹⁰ Im Zentrum des großflächig mit grauer und schwarzer Ölkreide dargestellten Raumes, der als Keller oder Bunker zu deuten ist, steht eine verzweifelt Schreiende. Ebenso wie die Wände des Raumes ist auch diese menschliche Figur durch Kratzspuren, die bis auf den Malgrund gehen, gestaltet, erlangt beides dadurch eine Verletztheit, die an den Wänden rau, kalt und abstoßend wirkt, an der Schreienden von ihren psychischen wie physischen Verletzungen zeugt. Die beiden Seitentafeln des Triptychons sind mit Auszügen aus dem Tagebuch der Tatjana Protrka komplett bedeckt, Worte wie „Hass“, „Angst“, „Waffen“, „Christentum“ oder „Moslems“ stechen aus dem Wörtereppich hervor und geben auf bedrückende Art und Weise Aspekte des Kriegsalltages im ehemaligen Jugoslawien wieder.

Ausgelöst wurde die Arbeit zu diesem Triptychon durch die Veröffentlichung von Teilen des Tagebuchs der authentischen Figur der Tatjana Protrka in der Zeitschrift *Der Spiegel* im Februar 1993.²¹¹ Keine europäische Großstadt hat nach dem Zweiten Weltkrieg eine so furchtbare Zeit erlebt, wie Sarajevo, die 44 Monate lang von serbischen Truppen eingekesselt war, die die Zivilbevölkerung beständig terrorisiert und beschossen hat. Das Tagebuchfragment liest sich daher wie ein einziger Schrei der Angst, aber auch nach Hilfe, Erlösung, nach dem Ende der Belagerung der bosnischen Hauptstadt. In einer sehr persönlichen, aber reflektierten Sichtweise beschreibt Tatjana Protrka die Unerträglichkeit der allgemeinen Situation sowie ihre eigenen Empfindungen:

„Seit 20 Tagen haben wir kein Wasser mehr. Seit sieben Tagen gibt es keinen Strom. Seit vier Tagen sind wir ununterbrochen im Luftschutzkeller. [...] Einmal hat mich meine Faulheit gerettet. Bis ich mich angezogen hatte und runtergegangen war, waren die Menschen in der Schlange schon alle tot. Sie hatten in der Vase-Mi_kin-Straße auf Brot gewartet. [...] Die Angst ist die einzige ständige Wirklichkeit. [...] Um 14.30 Uhr hat es drüben bei der zerstörten Brauerei ein Massaker gegeben. Nirgendwo sonst gibt es Wasser. Alle müssen dorthin. Eine lange Menschenschlange mit Schlitten hat gewartet. Eine Granate ist mitten hinein explodiert. 9 Tote und 18 Verletzte. Überall liegen menschliche Torsos in ihrem Blut. Fein. Als die Verletzten im Krankenhaus lagen, wurde es ebenfalls bombardiert. Ich habe keine Worte mehr. [...] Wie lange sollen wir noch leben?“²¹²

Schrick hat das individuelle Leid der Tatjana Protrka pars pro toto herausgegriffen und hat es in der Abgeschlossenheit und bedrückenden Kargheit des Luftschutzkellers dargestellt, der den Menschen zwar Schutz bietet, aber zugleich auch das gewaltsam auf seine Grundfunktionen reduzierte menschliche Leben symbolisiert, in dem die Gefühle der Angst und der Furcht alles lähmen. Die Figur und der Schrei der Frau mag dabei im übertragenen Sinn ebenso für die eingenommene und durch den serbischen Belagerungsring gefesselte Stadt Sarajevo stehen.

Allerdings beschäftigt sich Schrick nicht nur mit der Situation der Opfer, sondern auch mit derjenigen der Täter, wie aus einer Bemerkung zu einer anderen Arbeit hervorgeht, wodurch neben der Verdeutlichung des moralischen Anspruchs der Kunst Egon Schricks auch Rückschlüsse auf das hier untersuchte Triptychon möglich sind:

²¹⁰ Egon Schrick: *Aus dem Kriegstagebuch der Tatjana Protrka, Sarajevo* (1993). Triptychon; mittleres Bild. Ölkreide auf Pappe; 150 x 100 cm. Im Besitz des Künstlers.

²¹¹ „Sie schlagen uns wie Fliegen“. Das Martyrium der Tatjana Protrka: Kriegstagebuch aus dem belagerten Sarajevo [1992/93]. In: *Der Spiegel* (1993) 8: 154-158.

²¹² Protrka 1992/93: 155, 156, 158 [16.6.1992, 13.9.1992, 15.1.1993, 20.1.1993].

„Ich bemühe mich zumindest ehrlich, mich in die Situation der Täter und Opfer zu versetzen. Ihr unterschiedliches Leiden ernst zu nehmen. So auch in Bosnien und anderswo. Vielleicht hilft mir das, wenn ich einmal in die andere Wirklichkeit gestoßen werde, Widerstand leisten muß, in der Hoffnung nicht umzufallen und sich durch Mitläufertum wieder abzusichern. Doch alles ist noch so einfach mit sattem Bauch und noch ohne anonymen Telefonanruf. Bei diesen Irritationen ist die Sehnsucht nach einer menschlichen Mitte, des Bestehenkönnens zwischen den Extremen sicher verständlich.“²¹³

Mit einem anderen aktuellen Krisenherd hat sich der österreichische Künstler Anton Christian auseinander gesetzt. Der durch seine mystisch-enigmatischen Bildfindungen bekannte Grafiker hat das Motiv des Schreis in einem Bild verwendet, das einen Bezug nimmt auf den Nahostkonflikt. Bereits zu Beginn der siebziger Jahre hat Christian begonnen, mit seinem Werk auf aktuelle politische Geschehen zu reagieren. So schuf er beispielsweise 1972 das Objekt *Taufkleid für ein Kind in einem kriegführenden Land*, mit dem er sich mit dem Vietnam-Krieg auseinander setzte. Aber auch historische Ereignisse wurden von ihm thematisiert, wie der Nazi-Terror in Italien. Immer wieder tauchen fortan Arbeiten in seinem Œuvre auf, die sich mit zumeist grausamen Ereignissen der Realität auseinander setzen. So hat Anton Christian als Reaktion auf einen Zeitungsbericht über einen palästinensischen Sprengstoffanschlag in Jerusalem das Bild *Jerusalem 02* geschaffen (Abb. 92)²¹⁴:

„Ich habe ein für mich ganz wichtiges Bild vor etwa einem halben Jahr gemacht, da kommt der Schrei wieder vor, ganz konkret. Ich habe eine Serie gemacht, die Stellung nimmt zur derzeitigen Situation der Palästinenser in Israel. Es ist eine durchaus politische Serie. [...] Das Bild entstand nach einem Attentat in Jerusalem. Ich beziehe mich dabei auf Pressefotos. Vielfach entsteht meine Arbeit durch diese Informationen aus irgendwelchen Zeitungen, aus irgendwelchen Fotos. Ich mache mir dann Skizzen und so entsteht dann eine Bilderserie.“²¹⁵

Von der infernalischen Flammenglut einer Explosion umhüllt, nehmen zwei Figuren im Dreiklang von Rot, Weiß und Schwarz die Bildfläche ein. Während die hintere, dunkle Gestalt kaum zu erkennen ist – man möchte meinen, es handelt sich um die allegorische Darstellung des Todes – und nur ihre beiden, die vordere Figur umfassenden Arme hell erleuchtet sind, reicht das Brustbild der vorderen Gestalt unmittelbar bis an die Bildgrenze heran, nimmt eine fast plastische Qualität an und wirkt dadurch besonders intensiv auf den Betrachter, der durch die medial verbreiteten Bilder der stetigen Gewaltexzesse im Nahen Osten schon erste Abstumpfungerscheinungen an sich feststellen muss. Der obere Teil der Physiognomie dieser verkehrten Gestalt wird von dem glutroten Nebel verdeckt, nur der schreiende Mund zeugt von den Qualen, die die Explosion verbreitet. Als liefe schon das Blut von Verletzungen den Kopf herab, so verläuft auch etwas der lasierenden Farbe über den hellen Teil des Bildes.

Der Schrei der verletzten oder gar tödlich verwundeten Person ist mithin der Schrei des Künstlers, der, bedeutungskomplex, stellvertretend für die Klage der vernünftigen Menschen im Nahen Osten steht, die einsehen, dass Gewalt keine Lösung von bestehenden Problemen darstellt und nur immer wieder Gegengewalt auslöst kann.

²¹³ Schrick / Stier 1995: 19.

²¹⁴ Anton Christian: *Jerusalem 02* (2002/03). Mischtechnik auf Papier; 91 x 63 cm.

²¹⁵ Anton Christian in einem Gespräch mit Andreas Beutin am 21. Januar 2004.

II.5

Der Schrei im Kampf der Geschlechter und innerhalb von Darstellungen sozialer Gewalt

Nachdem im vorigen Kapitel die Kunstgeschichte bis in die unmittelbare Gegenwart verfolgt wurde, muss innerhalb der Untersuchung zum Motiv des Schreis in Darstellungen, die die Auseinandersetzung der Geschlechter thematisieren, noch einmal zum Anfang des 20. Jahrhunderts zurück gekehrt werden. Das Thema des Geschlechterkampfes flammt im gesamten Werk Max Beckmanns immer wieder auf. In diesem Zusammenhang, der eng mit Gewalt und Aggression verbunden ist, sind wiederholt Schreiende in seinen Bildern zu finden. In seinen vor dem Ersten Weltkrieg entstandenen Gemälden kommt dem Kampf-Motiv allgemein eine „entscheidende Bedeutung“ zu, meint Ernst-G. Güse, was unter anderem damit zusammenhänge, dass der Maler in der Zeit um 1908/09 – lange bevor er als Sanitätssoldat selbst Erfahrungen auf dem Schlachtfeld sammelte – sich von einem Krieg positive Auswirkungen versprach²¹⁶, so schrieb Beckmann: „Martin [Beckmanns Schwager Martin Tube] meint es giebt Krieg. Russland England Frankreich gegen Deutschland. Wir wurden einig daß es für unsere heutige ziemlich demoralisierte Kultur garnicht schlecht wäre, wenn die Instinkte und Triebe alle mal an ein Interesse [gemeint ist ein Krieg] gefesselt würden“[sic].²¹⁷ Dass Beckmann in dieser Haltung durch die Anschauungen Friedrich Nietzsches beeinflusst wurde, scheint offenkundig, denn auch er sah in einem Krieg die Möglichkeit zur Revitalisierung der Gesellschaft. In diesem Zusammenhang muss das monumentale Werk *Die Schlacht* aus dem Jahr 1907 gesehen werden (Abb. 93).²¹⁸ Hier tauchen aus der ungeheuren Masse der nackten Körper, die sich über eine weitgestreckte Landschaft ergießt, schreiende Gesichter auf, die dem Kampf eine zusätzliche Dramatik verleihen. Jeder kämpft gegen jeden, weder feindliche Gruppen sind auszumachen, noch ist die Ursache der Auseinandersetzung erkennbar. *Die Schlacht* meint den „Kampf als Prinzip des Lebens“, stellt Güse fest, wobei durch den „Verzicht auf Kleidung“ der Figuren im Gemälde, dieses einen „Ewigkeitsanspruch“ erhebt.²¹⁹ Durch die Nacktheit der Figuren, die sich durch die Form des fiktiven Historienbildes legitimieren musste, ist eine sexuelle Konnotation evident, die auf die späteren Bilder Beckmanns, die zahlreich den Geschlechterkampf thematisieren, voraus weisen. So verklammert *Die Schlacht* zu einem frühen Zeitpunkt bereits das für das gesamte Werk Beckmanns wichtige Thema des Geschlechterkampfes mit dem Motiv des Schreis. Fritz Erpel hat durchaus Recht, wenn er über das Bild zu dem Schluss kommt: „Daß aber der Ausdruckswille des Malers doch über die ‚grauenhafte Schönheit des Sujets‘, über eine bloße Verklärung des ‚wildem, grausamen, prachtvollen Lebens‘ (Tagebuch Januar 1909) hinauszielt, bezeugt der lautlose Schrei des Entsetzens jenes brüllenden Kopfes im Mittelgrund rechts, den Beckmann seinerseits in einem frühen Selbstbildnis [...] schon zeugnishaft vorweggenommen hatte.“²²⁰ Der Wille zum Ausdruck hat sich bei Max Beckmann schließlich durch die Erfahrun-

²¹⁶ Ernst-G. Güse: Das Kampf-Motiv im Frühwerk Max Beckmanns. In: Max Beckmann. Die frühen Bilder (Ausstellungskatalog). Bielefeld, Frankfurt/M. 1982/83: 189, 193.

²¹⁷ Max Beckmann [1909] zitiert in: Güse 1982: 193.

²¹⁸ Max Beckmann: *Die Schlacht* (1907). Öl auf Leinwand; 293 x 332 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

²¹⁹ Güse 1982: 193, 192.

²²⁰ Fritz Erpel: Max Beckmann. Berlin 1981: Nr.1.

gen des Ersten Weltkrieges gesteigert. Die Komponenten von Sexualität und Gewalt, teilweise verbunden mit einer gesellschaftlichen und politischen Aussage, werden dabei wiederholt mit dem Motiv des Schreis in seinen Bildern ausgedrückt.

In einem engen Zusammenhang mit der politisch-sozialen sowie der persönlichen Komponente in Max Beckmanns Gemälde *Die Nacht*, das bereits im Kapitel B.II.5 untersucht wurde und an dem er von 1918 bis 1919 gearbeitet hat, ist die Lithografie *Stadtnacht* aus dem Jahr 1920 zu sehen, die von Beckmann als Titelblatt zu dem gleichnamigen Gedichtband von Lili von Braunbehrens geschaffen wurde (Abb. 94).²²¹ Das Blatt wird von der Fassade eines mehrstöckigen Hauses in urbaner Landschaft dominiert. Die Sichel eines abnehmenden Mondes im Hintergrund zeigt an, dass es Nacht ist und in Zukunft noch dunkler werden wird, woraus eine pessimistische Aussage abzuleiten ist. Hinter einem schwarzen Fensterkreuz des Hauses spielt sich eine brutale Szene ab: Im Innern des Zimmers wird eine Frau von einem Maskierten ge- oder erwürgt, was im Vollzug einer vorsätzlichen Vergewaltigung geschieht; die entblößten Brüste der Frau und die hochgekrepelten Ärmel des maskierten Mannes erlauben diese Schlussfolgerung. Rechts im Vordergrund steht an der geborstenen Fensterscheibe ein hilflos schreiender Mann, der mit weit aufgerissenen Augen die Hände als Schalltrichter vor den Mund hält. Mehrere Aspekte hat diese Lithografie unter formalen Gesichtspunkten mit *Die Nacht* gemeinsam: Der nächtliche, gewalttätige Überfall in einem privaten Wohnraum, das Motiv des Strangulierens durch eine für den Betrachter nicht zu sehende beziehungsweise maskierte Person, die sexuelle Konnotation durch die Vergewaltigung und schließlich das Motiv des Schreiens. Folgt man Christian Lenz, der auch in diesem schreienden Mann ein Selbstbildnis Beckmanns sieht²²², so wäre damit noch eine weitere Parallele gegeben. Auch hier handelt es sich um eine gewaltsame Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau, nach deren Verlauf die Frau als Opfer in ihrer ambivalenten Rolle zurückbleibt: Einerseits als ‚ewig lockendes Weib‘ (man vergleiche beispielsweise die Darstellung von Beckmanns Frau in *Familienbild* von 1920) und zugleich als Opfer männlicher Begierde und überlegener physischer Stärke.

„Wohin will die torkelnde, widrige Wampe? / Was gröhlt sie die stinkende Gasse hinauf? / Luder, was tust du noch hier, / Verkommene schnapsige Blähe. / Und durch des dünstenden Vorhangs Mottenmahlzeit / Lug ich für einen Augenblick in die gefüllte Stube. / Grausen schüttelt meine Seele. / Hier ist des Teufels Residenz! / Tobt unter diesen armen Brettern schon die Hölle? / Und wie die huien Dirnen kreischen, lachen, / Und um die Männer zittert der Schnapsgeist hockt. [...] Starr an die gellende Leier gelehnt / Steht mit verzückter Fratze der Fremde / Mitten im tollen Wirbeln und Johlen / Kommt eine Dirne, auch ihn mit zu packen.“²²³

So lautet ein Teil aus Lili von Braunbehrens' gleichnamigem Gedicht *Stadtnacht*. Neben der sich abstoßend-anziehenden Darstellung des Geschlechtergegensatzes kam es auch Braunbehrens in diesem und anderen Gedichten offensichtlich auf die Evokation einer expressiven Geräuschkulisse an (grölen, toben, kreischen, gellen, johlen), die Beckmann nicht illustrativ, sondern kongenial umgesetzt hat. Zwar hat auch er Grölen, Toben und Kreischen in *Stadt-*

²²¹ Max Beckmann: *Stadtnacht* (1920). Lithografie; 18 x 15 cm. Düsseldorf, Universitäts- und Landesbibliothek.

²²² Lenz 2000: 32.

²²³ Lili von Braunbehrens: *Stadtnacht*. In: *Stadtnacht*. Sieben Lithographien von Max Beckmann zu Gedichten von Lili von Braunbehrens. München 1921: nicht paginiert.

nacht dargestellt; jedoch geht Beckmann über die reine Illustration des Gedichtes hinaus und lässt die Hölle im Privaten einer Dreierkonstellation stattfinden. Konnte der Beck-Mann in *Die Nacht* nur noch röchelnd um sein eigenes Leben schreien, so hat er hier theoretisch die Möglichkeit, Passanten auf der Straße auf das geschehende Verbrechen aufmerksam zu machen. Die konnotativ-synästhetische Qualität des Schreies wird in *Stadtnacht* durch die an den Mund gehaltenen Hände betont, sowie durch die geborstene Fensterscheibe, durch die der Mann hindurch schreit und die ihrerseits noch einmal auf das gestörte Verhältnis von Mann und Frau hinweist.

War der Betrachter in *Die Nacht* noch unmittelbar durch die offene Szene an dem Geschehen beteiligt, so ist er hier durch das große Fensterkreuz – als ein nicht zu übersehendes Zeichen des Todes – zwar räumlich ausgeschlossen, aber durch die starrenden Augen und den Schrei unmittelbar angesprochen. Die Darstellung des schreienden Mannes in *Stadtnacht* scheint einen direkten Bezug auf die Figur in Munchs *Schrei* zu nehmen, erinnern doch die in höchster Verzweiflung starr aufgerissenen Augen und die an das Gesicht gehaltenen Hände an das norwegische Vorbild. Mittelbar mit Edvard Munchs Gemälde ist es über eine Einschätzung des Bildes von Munchs geistesverwandtem Freund Stanisław Przybyszewski verbunden. Der polnische Schriftsteller schrieb im Jahr nach der Fertigstellung von *Schrei*: „Es ist etwas furchtbar Makrokosmisches in diesem Bild, es ist das Schlusstableau eines furchtbaren Kampfes zwischen Gehirn und Geschlecht, aus dem das letztere siegreich hervorgegangen ist.“²²⁴ Möglicherweise war Beckmann die Passage aus Przybyszewskis Text bekannt, die ihn mit dazu angeregt haben mag, zu der Kampfszene zwischen Mann und Frau im Hintergrund des Raumes die Munch-Figur an das Fenster zu stellen. Es ist der ewige Kampf zwischen dem Rationalen und Animalischen, zwischen Zivilisierung und Urtrieb, der durch die dünne Oberfläche der Sozialisation durchbrechen kann und sich im Sujet des Geschlechterkampfes thematisch niederschlägt.

1933 hat sich Beckmann in *Der Raub der Europa* (S. 258) eines allgemein bekannten, mythologischen Sujets bedient, um zusammen mit einer politischen Aussage auch die Komponenten von Sexualität und Gewalt darzustellen. 1947 hat er mit *Die Hunde werden größer* ein innovatives Bild geschaffen, um erneut das für ihn noch immer relevante Themenpaar aufzunehmen (Abb. 95).²²⁵ Der Vordergrund des Blattes wird von einer schreienden Frau eingenommen, die barbusig auf dem Boden liegt und von einem hundeähnlichen Tier angefallen wird, das mit seiner Tatze in den Schoß der Frau greift und sie zugleich in ihr Gesäß beißt. Hinter dem Geschehen reckt ein weiterer riesiger Hund seinen Kopf zähnefletschend zum Heulen in die Höhe. Die albtraumhafte Szene wird aus dem Hintergrund von zwei Figuren beobachtet, wobei die linke ebenfalls schreit und die Arme hilfesuchend in die Luft reißt.²²⁶ Diese „eindeutig als männliche Sexualphantasie zu entschlüsseln[de]“²²⁷ Szene verweist als allego-

²²⁴ Przybyszewski 1894: nicht paginiert.

²²⁵ Max Beckmann: *Die Hunde werden größer* (1947). Feder und Aquarell; 33,7 x 25 cm. Bezeichnet rechts unten: „25.11.47 / B.“. München, Sammlung Sophie Franke.

²²⁶ Während im Ausstellungskatalog Bielefeld, Tübingen, Frankfurt/M. 1977/78 (Nr. 204) von „zwei Frauen“ und einem Paar die Rede ist, will man im Katalog München 1984/85 (Nr. 196) „zwei Frauen und ein[en] bärtige[n] alte[n] Mann“ im Hintergrund sehen.

²²⁷ Kat. München u.a. 1984/85: Nr. 196.

rische Darstellung auf „zwei Seinsformen des Männlichen: aggressives Verschlingen und kreatürliches, animalisches Leiden“.²²⁸

Aus der Datierung des Bildes auf den 25. November und Beckmanns Eintrag in sein Tagebuch vom 27. Dezember 1947 („Nachmittag [...] ich endlos neue und alte Aquarelle korrigiert. Zum Schluß ‚Die Hunde werden größer‘ gemacht“²²⁹) ist zu schließen, dass er sich einen guten Monat lang mit dem Aquarell und dessen Inhalt beschäftigte. Zwei Tage **nach** der eigentlichen Datierung des zunächst als Federzeichnung angelegten Bildes vermerkte Beckmann in seinem Tagebuch:

„Morgens großer Spaziergang und Suche nach dem Clayton-Lindel-Bus, fand ihn schließlich, aber erreichte nur mühsam den Delmar-Forsyth-bus und wurde mir beinah schlecht, kalt-heißes Wetter, Brustweh. Zu Hause nach Bouillon ging's wieder. – Nachmittags so hingeleppert bis Herr und Frau Rapps kamen und uns in den ‚Niggerchaos‘ entführten auf dem Delmar. Ungeheurer Lärm und bestialisches Geschrei und Gekreische der langsam sich entbourgeoisierten Niggermenge, aber nicht ohne Urwaldgröße“ [sic].²³⁰

Auf der einen Seite scheint eine evidente Assoziation zwischen dem Tagebucheintrag und der Bildfindung zu bestehen, die durch ein weiteres Faktum unterstützt wird, denn Max Beckmann hat bereits 1926/27 einen Entwurf für eine Tapisserie mit dem Titel *Der Dschungel* geschaffen, die mehrere formale Parallelen zu *Die Hunde werden größer* aufweist.²³¹ Auch dort ist eine auf dem Boden liegende Gestalt zu sehen, die allerdings von einem Tiger angefallen wird, ebenso eine barbusige Frau und eine schreiende, einen Arm hochreichende Gestalt. Darüber hinaus wäre noch der vergleichbare vertikale dunkle Streifen zu nennen, der in dem Wandteppich einen Baum andeutet. Auf der anderen Seite besteht aber die zeitliche Unvereinbarkeit zwischen Datierung und Tagebucheintrag. Wenn man davon ausgeht, dass Beckmann am Tag der eigentlichen Datierung nicht an dem Bild gearbeitet hat²³², muss die hypothetische Rückdatierung also einen relevanten Bezug zu den Ereignissen haben, die Beckmann (fälschlicherweise) mit dem 25.11.1947 in Verbindung gebracht hat. Unterstützt durch die später aufgetragenen phosphoreszierenden Aquarellfarben und das wild-dämonische Verhalten der Figuren liegt es jedenfalls nahe – ohne sich weder in ethnologischen Charaktereigenschaften noch in Beckmanns bemerkenswerten Einschätzungen zu ergehen –, den Besuch im „Niggerchaos“, der offensichtlich einen Eindruck hinterlassen hat, mit seinem „bestialische[n] Geschrei und Gekreische“ als inspirierend und in Anbetracht der Bildfindung für die Tapisserie als kommensorierend anzunehmen. Der Besuch scheint dazu geführt zu haben, dass sich Beckmann erneut, und nicht zum letzten Mal, mit dem Thema Gewalt und Sexualität auseinander gesetzt hat. Aufgrund dieser Virulenz des für ihn wichtigen Themas einerseits und der Steigerung der Expressivität des Bildes andererseits, hat sich Beckmann mehrfach

²²⁸ Kat. Bielefeld, Tübingen, Frankfurt/M. 1977/78: Nr. 140.

²²⁹ Beckmann, Max 1940-50: 240.

²³⁰ Beckmann, Max 1940-50: 235 [27.11.1947]. In der Zeit zwischen dem 27.11. und dem 27.12.1947 geht kein Eintrag in Beckmanns Tagebuch auf *Die Hunde werden größer* ein.

²³¹ Max Beckmann: *Der Dschungel* (1926/27). Tapisserie; 162,5 x 131 cm. (Entwurf Max Beckmann, Ausführung Mathilde Q. Beckmann). St. Louis, City Art Museum (abgebildet in: Beckmann, Mathilde Q. 1980: gegenüber der Seite 128).

²³² „Reichlich übermüdet von den letzten Tagen. Schrieb an Minna und Valentin. Dann meine gewohnte Clayton Erholungsreise bei 3-6 Grad Kälte und scharfem Nordwind. Am Ende von Clayton war's auch nicht anders und enttäuscht kehrte ich mit dem Bus zurück...“ Beckmann, Max 1940-50: 235 [25.11.1947].

innerhalb des Bildes des Motivs des Schreis bedient um das Existentielle herauszustellen.

Das Thema des Geschlechterkampfes war zu Beginn des 20. Jahrhunderts, und wie man gerade gesehen hat, auch punktuell bis in die vierziger Jahre hinein, immer wieder ein relevantes, aber auch stark persönlichkeitsabhängiges Sujet in der bildenden Kunst. Die enge Verbindung des expressives Motivs des Schreis mit dem Bereich des Sexuellen wurde evident. Nachdem die veränderten Positionen von Frau und Mann im sozialen System in der Postmoderne weitgehend gefestigt waren, verlagerte sich in der bildenden Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte das thematische Gewicht zunehmend auf die Darstellung allgemeiner, sozialer Gewalt gegen einzelne Individuen, wobei auch hier die jeweiligen Formulierungen relativ stark zeit- und persönlichkeitsbedingt sind.

Ein Künstler, in dessen frühem und mittlerem Werk die Komponenten von Sexualität und Gewalt eine Rolle spielen, und sie sich nicht selten durch einen Schrei ausgedrückt wurden, ist Gottfried Helnwein. Nachdem Helnwein in einer ersten Werkphase meist Bilder von Kindern gemalt hat, die mit entstellenden Operationsnarben symbolhaft auf ihre inneren Narben, auf ihre psychischen Verletzungen hinweisen oder unter fesselartigen Verbänden, Schläuchen und Instrumentarien ihre Wunden verbergen – die visuelle Teilnahme an der Wirklichkeit ist ihnen meistens durch einen Augenverband verwehrt –, drängen nach einem ersten Selbstbildnis Helnweins (1977) zu Beginn der achtziger Jahre zunehmend Erwachsene in die Bild- und Kinderwelt des Künstlers ein. In diesem Zusammenhang entstand 1980 das Bild *Morak* (Abb. 96).²³³ Die in konventionell-kunstgeschichtlicher Terminologie als Kniestück zu klassifizierende Zeichnung zeigt vor einem hellen Hintergrund in frontaler Ansicht das Doppelporträt eines sitzenden Mannes und eines Mädchens, das sich in vertraut liebevoller Weise an den Mann anlehnt. Während der Mann einen weißen Anzug trägt, ist das Mädchen mit einem adretten rosafarbenen Kleid angezogen, das ihr anscheinend über der linken Schulter herabgezogen wurde. Würde das Mädchen nicht ein blutiges Rasiermesser in der Hand halten, so könnte man ihr Lächeln als freundlich bezeichnen, so aber gefriert es zu einem berechnend-kalten Grinsen, das sich an der eben begangenen Tat lustvoll freut. Denn aufgrund des animalischen Schreis des Mannes ist anzunehmen, dass ihm gerade ein tiefer Stich mit dem Messer beigebracht wurde. Auslöser für die Tat war möglicherweise ein Vergewaltigungsversuch, worauf das herabgezogene Oberteil des Kleides schließen lässt. Helnwein hat nicht nur die Täter- und Opferrollen verdoppelnd vertauscht, sondern auch durch den Ausdruck von physischen Schmerzen die mimischen Reaktionen pervertiert: Das ursprüngliche und eigentliche Opfer, das Mädchen, grinst mit der Dreistigkeit eines Täters, der physische und psychische Gewalt ausübende Täter schreit mit der Expressivität eines Opfers, zu dem er jetzt schließlich selbst geworden ist. Dennoch ist Helnwein weit davon entfernt, dem Mädchen die Rolle des infantilen Monsters zuzuschreiben, vielmehr sieht er sie als sich rächendes Opfer, das sich durch den Verlust ihrer Unschuld selbst zur Wehr setzt.

²³³ Gottfried Helnwein: *Morak* (1980). Aquarell auf Zeichenkarton; 54,5 x 79 cm. Wien, Franz Morak.

Auch im Werk von Karl Marx sind die genannten Komponenten von Sexualität und Gewalt von einer kontinuierlichen Relevanz, wovon sein Skizzen- und Vorlagenbuch Auskunft gibt.²³⁴

„Überall Gewalt und Sexualität. [...] Ich habe mir das nie ausgedacht, das war einfach so. Das Erlebnis des Krieges – ich war damals sehr jung – und das Erlebnis der Sexualität, ich wollte darüber die Wahrheit sagen. Und der Schrei, man kann auch sagen der Lustschrei, oder der Angstschrei, oder der Schrei bei der Vergewaltigung, spielt ja dabei eine elementare Rolle als Lebensäußerung.“²³⁵

Der Mensch liegt in den Bildern Karl Marx' am Boden, kopulierend, verwundet, gefoltert, missbraucht oder tot. Seine „Menschenlandschaften“²³⁶ sind meist geschändete und verwüstete Territorien, durch die Marx' *Gasmaskenreiter* tragt und wie seine Vorbilder, die apokalyptischen Reiter in mittelalterlichen Darstellungen, mit seiner Lanze Tod und Verderben bringt. Dem expressiven Pinselduktus entspricht der oft aggressive Inhalt der Bilder, der durch ihn dem Betrachter erfahrbar gemacht wird: „In Kombination zu mehr oder weniger explizit dargestellten Themen der Gewalt, der Sexualität, des Opfers etc., können die so eingesetzten künstlerischen Mittel der Farbe erst die Glaubwürdigkeit der Inhalte erreichen.“²³⁷ Trotz der ganzen Gewalttätigkeit und den Grausamkeiten in Marx' Arbeiten, urteilt Heinz-Norbert Jocks über das Werk des Künstlers: „Im Tiefsten seines Herzens ist er ein aufrichtiger Humanist, der die menschlich-allzumenschliche Grausamkeit anprangert, dabei nicht Halt macht vor krasser Umschreibung hartnäckiger Scheußlichkeiten, die wir uns so selbstverständlich wie Ebbe und Flut quer durch alle Zeiten beschern und nun im erfahrungstilgenden Informationszeitalter, da aus kollektiver Gelassenheit blind und taub geworden, hinnehmen.“²³⁸

Karl Marx wurde 1929 in Köln geboren, wo er von 1946 bis 1951 an den Kölner Werkschulen Malerei studierte.²³⁹ Neben der Tätigkeit als freischaffender Künstler war Marx von 1959 bis 1973 zunächst Dozent für Freie Malerei an der Kölner Werkschule, ab 1973 bekleidete er dann an deren Nachfolgeinstitution, der Fachhochschule, eine Professur im Fachbereich Kunst und Design. Während das unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene Frühwerk Karl Marx' überwiegend Stillleben, Stadtlandschaften und Porträts in meist gedeckten Farben aufweist, zeichnet sich im Laufe der sechziger Jahre, augenscheinlich unter dem Einfluss Francis Bacons, eine zunehmende farbliche Expressivität in den Arbeiten ab, die auch eine stilistische Nähe zu Beckmann und Picasso nicht verleugnen kann.

Das Skizzenbuch des Künstlers, in dem von Marx eine große Menge an Fotografien gesammelt wurden, die zumeist aus Massenmedien stammen, beinhaltet Szenen von Gewalt, Folteropfern, Tierquälereien, Schlachthausbildern oder auch Pornografisches – teilweise sind sie bereits übermalt oder mit kleinen Zeichnungen und Skizzen versehen. Es offenbart sich, dass die Gemälde Karl Marx' nicht Ergebnisse eines Künstlers sind, der gerne Gewalt darstellt oder

²³⁴ Karl Marx: Skizzenbücher 1955-1998 (Hg.: Dieter Hork_, Heinz-Norbert Jocks). Köln 2000.

²³⁵ Karl Marx in einem Gespräch mit Andreas Beutin in Köln am 13. Januar 2004.

²³⁶ Hugo Borger: Vorwort. In: Karl Marx. Bilder seit 1981 (Ausstellungskatalog). Köln, Luzern 1986: 5.

²³⁷ Martin Kunz: Der zarte Ton bei Karl Marx. In: Kat. Köln, Luzern 1986: 11.

²³⁸ Heinz-Norbert Jocks: Aufbruch ins Unbequeme oder wenn der Tod aus der Reihe tanzt. In: Karl Marx. Gemälde (Ausstellungskatalog). Düsseldorf 1994: 13.

²³⁹ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Kat. Düsseldorf 1994.

diese gar in seinen Bildern verherrlicht, sondern dass seine Gemälde nur die sublimierte Form, die künstlerisch interpretierte Darstellung der Wirklichkeit sind, so wie sie tatsächlich ist. Auch Francis Bacon hat darauf hingewiesen, dass er nie versucht habe, das Leben gewalttätiger darzustellen als es ist, da man das schließlich gar nicht könne.²⁴⁰

In diesem Sinn ist auch das Bild *Barbarische Szene* zu sehen, in dem das Motiv des Schreis durch Form und Farbe expressiv zum Ausdruck kommt (Abb. 97).²⁴¹ Das große hochformatige Bild wird komplett von drei Figuren ausgefüllt: Während die mittlere mit dem Rücken zum Betrachter steht, ist die rechte frontal zum Betrachter, die linke im Profil angeordnet. Hinter der mittleren Gestalt, die ihre Arme steil nach oben hält, meint man noch den Kopf einer vierten Figur zu erkennen. Die rechte schreiende Figur kann durch den aus der heruntergelassenen Hose aufragenden Phallus geschlechtlich zugeordnet werden, ebenso der Schreier auf der linken Seite. Die geschlechtliche Identität der mittleren Figur wird durch den Hinweis des Künstlers auf die Inspirationsquelle zu dem Bild deutlich: „Ich habe das nach einem Foto gemacht, entweder aus *Amnesty International* oder aus einer deutschen Tageszeitung. Das Bild stammt von einer Untersuchung, [...] wo Leute auf ihre rassische Zugehörigkeit hin untersucht wurden.“²⁴² Auf dem besagten Foto, das sich in den Skizzenbüchern des Malers befindet, ist ein Farbiger zu sehen, vermutlich ein Ureinwohner eines nicht nach westlichem Vorbild industrialisierten Landes, der nackt und mit erhobenen Armen vor einem hellhäutigen Arzt steht; eine Szene der Demütigung und Entwürdigung.²⁴³ wie in den Inspirationsquellen zu anderen Bildern, ist auch in dem Foto, das *Barbarische Szene* als Vorlage gedient hat, kein Schrei vorhanden. Das Motiv wurde erst durch den Maler ins Bild gebracht, um dem Barbarischen, dem Erniedrigenden des vermeintlich zivilisierten Vorgangs Ausdruck zu verleihen. Welche Gestik in der Bildsammlung, die in Teilen in den Skizzenbüchern des Malers zu sehen ist, auffällig oft vorkommt, ist die des – psychologisch aufschlussreichen – expressiven Spreizens von Armen und Beinen, wie es auch in *Barbarische Szene* dargestellt ist. Neben der sexuellen Konnotation hat diese Gestik etwas mit Entäußerung, Offenbarung, aber auch mit Unterwerfung zu tun.

Nicht nur durch den ausdrucksintensiven Pinselduktus und die kontrastreich-stimulierenden Farbakkorde von Rot-Weiß und Gelb-Schwarz, sondern auch durch das verwendete Formenvokabular erreicht *Barbarische Szene* eine synästhetische Qualität, die die Schreie der Figuren ‚hörbar‘ macht und die Gewalttätigkeit des Bildinhaltes ausdrückt. „Ich suche eine Farbigkeit, die grenzfällig ist und die das Nervensystem des Betrachters reizt“, meint Karl Marx.²⁴⁴

Innerhalb der Abhandlung zum Motiv des Schreis in der deutschen Malerei und Grafik des 20. Jahrhunderts sind vereinzelt Werke besprochen worden, die, entgegen dem konkret-figurativen Thema, in der Nähe der Abstraktion angesiedelt sind, aber dennoch durch den Titel eindeutig in den Untersuchungsbereich fallen. In dem folgenden Bild von Karl Marx gibt darüber hinaus auch der Titel

²⁴⁰ Francis Bacon in: Thomas Ayck und Peter Malchus D.: Das Portrait: Francis Bacon. Dokumentarfilm. NDR, Hamburg 1975: 29:10-29:40.

²⁴¹ Karl Marx: *Barbarische Szene (3 Figuren)* (1983). Öl auf Leinwand; 250 x 200 cm.

²⁴² Marx / Beitin 2004.

²⁴³ S.: Marx 2000: 76.

²⁴⁴ Marx / Beitin 2004.

keinen thematischen Aufschluss. Trotz der abstrahierenden Tendenz des Bildes scheint jedoch die als Schrei zu bezeichnende Form es zu rechtfertigen, *Blauer Arm* hier zu untersuchen (Abb. 98).²⁴⁵ In einer als Landschaft zu definierenden Umgebung, die einen sandfarbenen Boden und einen tiefgrünen Hintergrund aufweist, liegt unter einer schwarzen Decke ein schreiendes Etwas, über das sich eine dunkel gekleidete Figur bückt und mit einem überlangen blauen Arm abstützt beziehungsweise dem oder der Liegenden die Flucht verwehrt. Während die Physiognomie des sich Bückenden nur durch wenige ockergraue Pinselstriche angedeutet ist, nimmt das Gesicht der schreienden Figur zwar relativ viel Raum ein, ist aber derart abstrahiert, durch wilde Pinselhiebe deformiert, dass eigentlich nur der schreiende Mund das Farbfeld als mögliches Gesicht ausweist. Folgt man der Interpretation Hans Albert Peters, sind in dem Gemälde sexuelle und aggressive Aspekte enthalten, aus denen als Synthese der Schrei resultiert: „Grundmuster des Gemäldes *Blauer Arm* ist das Kreuz, leicht nach links verschoben. Über der waagerechten Mittellinie dräut dunkel aufgipfelnde Gewalt, greift tief hinein in die untere Zone, bricht den Widerstand der schutzlos zur Duldung Gezwungenen. Das grelle Licht auf ihrer Haut macht den kreatürlichen Schrei der Angst gegen die Lust sichtbar, überhöht ihn, macht ihn ‚unüberhörbar‘.“²⁴⁶

Karl Marx hat sich in der Zeit der Entstehung von *Blauer Arm* „viel mit Sexualität und Gewalt auseinander gesetzt und mit dem Tod“, stellt der Maler retrospektiv fest; an die genaue Entstehungsgeschichte zu dem Bild könne er sich aber nicht mehr erinnern.²⁴⁷ Blickt man sich im Atelier des Künstlers um, so fallen einige Bilder auf, die – trotz fehlender, eindeutig als Schrei-Darstellung definierender Titel – expressive, offene Münder mit weißen Zahnreihen zeigen und eben eine solche Motivik aufweisen; sei es in einem Porträt des Vaters oder in anderen diversen Szenen aggressiven Inhaltes. „Wie kommt es zu[r Darstellung von] Sexualität, Gewalt, Tod, Vernichtung und Chaos“, fragt Marx rhetorisch²⁴⁸, wofür der Schrei das verbindend-gemeinsame, sinnfällige Motiv ist? Der Mensch ist die Summe seiner Erlebnisse. Möglicherweise unbewusst spielt in diesem Zusammenhang, unter vielen anderen, ein Ereignis aus der Jugend Karl Marx' eine Rolle, das sich im Zweiten Weltkrieg nach der Zerstörung eines Nachbarhauses nach einem Fliegerangriff zutrug:

„Ich habe zwei Männern geholfen, die da am buddeln waren. Und dann ziehen wir eine Frau heraus, die ununterbrochen schrie [...] Die schrie und schrie, schrie immer nach ihrem Kind. Die Männer zogen sie ganz heraus. Und ich buddelte weiter, und auf einmal hatte ich ein Ärmchen in der Hand, und dann zieh' ich einen Säugling weiter, greife mit der rechten Hand nach, und greife hinten in eine offene Hirnschale hinein. [...] Ich dachte, wenn die Frau das sieht, schnappt sie über. Ich legte das Kind beiseite und habe einen alten Teppich darüber geworfen. Da haben Sie ein Schlüsselerelebnis.“²⁴⁹

Betrachtet man das Werk von Karl Marx, auch unabhängig vom Motiv des Schreis, so ist mit Klaus Honnef festzustellen, der anlässlich der Ausstellung im Düsseldorfer Museum Kunstpalast 1994 die wohl überzeugendste Würdigung

²⁴⁵ Karl Marx: *Blauer Arm* (1985). Öl auf Leinwand; 250 x 185 cm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast.

²⁴⁶ Hans Albert Peters: Erschütterung, Widerwillen, Verzückerung. Gewaltige Gedankenbilder von großer malerischer Dichte. In: Kat. Düsseldorf 1994: 9.

²⁴⁷ Marx / Beitin 2004.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

des Œuvres des Kölner Künstlers verfasste: „Die Massenmedien haben die Bilder der Gewalt in harmlose Klischees verwandelt, haben eine ‚falsche Welt vom schmerzlosen Tod‘ (Bill Pronzini) geschaffen; die Gewalt verliert ihren Schrecken, solange sie nur als körperloser Widerschein in Fernsehen, Film und Foto erfahrbar ist. Und gerade dies gilt für Marx' Gemälde nicht. Es gelingt dem Künstler, der Gewalt ihren Schrecken und damit dem Leiden seine Würde zurückzugeben.“²⁵⁰

Dieses Kapitel wird mit einem Bild der neuesten Kunstgeschichte abgeschlossen, das, wie auch die Bilder zuvor, durch die künstlerische Interpretation der gesellschaftlichen Befindlichkeit der Gegenwart einen Teil zur Analyse unserer Kultur am Anfang des 21. Jahrhunderts beiträgt. Der Maler Daniel Richter stellt zum Schrei im 20. Jahrhundert fest:

„Der Schrei ist insofern für mich von Interesse, da sich das Motiv wie ein ikonischer roter Faden durch das Jahrhundert zieht. Er gehört zu den neu eingeführten Gesten der Moderne, der sich als Zeichen etabliert hat und interessiert mich von daher. Und natürlich interessiert es mich auch vom Bedeutungsgehalt. Ein Schrei ist natürlich etwas anderes als das melancholische Finger an die Stirn oder ans Kinn legen oder als andere Pathosformeln. Der Schrei trägt immer diese existentielle Verunsicherung in sich.“²⁵¹

Mit den jüngsten Bildern der Motivgeschichte zum Schrei in der Malerei und Grafik des 20. Jahrhunderts, an dessen Anfang Edvard Munchs *Schrei* steht, sind zwei Bilder von Daniel Richter zu untersuchen. Der Schrei wird in ihnen als ein Element eines motivischen Bildteppichs vor dem Betrachter ausgebreitet, der unter den Füßen weggezogen wird, sobald man ihn betritt.

In einer Zeit, in der der Hyperrealismus in der bildenden Kunst Konjunktur hat und die Fotografie in den letzten Jahren nie gekannte Erfolge auf internationalen Messen und Auktionen zeitigte, malt der Hamburger Künstler Daniel Richter Bilder, die den Realismus infrage stellen und mit seinen Erscheinungsformen spielen, die zwischen Abstraktion und Figuration liegen, die andeuten, mit komplexen, aufgeladenen Konnotationen irritieren und den Betrachter letztlich im Vagen lassen. Zugleich sind sie aber auch Bilder, die man als so etwas wie Connaisseur-Stücke bezeichnen könnte, die sich früher an den aristokratischen Kenner und später an das gebildete Gesellschaftsmitglied der Bildungsbürgerschicht wandten. In polyvalenten Stilmischungen werden von Richter ideenreiche Bildfindungen konstituiert, die eine Vielzahl von Zitaten und Allusionen aufweisen, die oberflächliche, oftmals falsche, stereotype Assoziationen im Betrachter auslösen, die zuweilen schon beim Titel beginnen und doch eine Antwort schuldig bleiben. Dabei kommt es Stephan Schmidt-Wulffen zufolge in Richters Bildern zu einer doppelten Verneinung: „die Negation des Abstrakten durch die Figur, die Negation der Bedeutung dieser Figur durch eine abgenutzte Symbolträchtigkeit“.²⁵²

Daniel Richter wurde 1962 in Eutin geboren, studierte in Hamburg bei Werner Büttner Malerei und war Assistent bei Albert Oehlen. Über Jahre hinweg war die Hamburger Hausbesetzer- und Punkszene sein Zuhause; bereits als Student entwarf er zahlreiche Plattencover. Wie weit die Erfahrungen jener Jahre in die

²⁵⁰ Klaus Honnef: Über die Macht der Bilder. Karl Marx der Maler. In: Kat. Düsseldorf 1994: 30.

²⁵¹ Daniel Richter in einem Gespräch mit Andreas Beitin in Berlin am 16. März 2004.

²⁵² Stephan Schmidt-Wulffen: Richters Wende. In: Daniel Richter. Die Frau, Rock'n'roll, Tod – Nein Danke (Ausstellungskatalog). Berlin 2000: nicht paginiert.

Bilder einfließen, mag dahingestellt bleiben, betrachtet man allerdings Richters Bilder, so erwecken die bunten, großformatigen Fleckenteppiche mit ihrer erodierten Farbschicht allein schon aufgrund ihrer Malweise fast durchgängig den Eindruck von Aggression, Gewalt und Angst. Aggression Einzelner gegeneinander, von Gruppen gegen Einzelne oder auch gegen Tiere. Dass dabei das Motiv des Schreies geradezu ubiquitär ist, überrascht nicht: Er ist jedoch selten plakativ präsent im Vordergrund, sondern eher als Ausdruck einer Grundbefindlichkeit allgegenwärtig. So unterschiedlich die einzelnen Bildfindungen allerdings sein mögen, die Maske des Schreies bleibt in ihnen nahezu unverändert.

In dem Bild *Eine Stadt namens Authen* zerren auf dem Flachdach einer Plattenbausiedlung mehrere Gestalten einen angstvoll Schreienden an den Rand des Daches; ein direkt vor ihm stehender Mann ist bereit, ihm eine Flasche an den Kopf zu werfen (Abb. 99).²⁵³ Vom Lärm dieser Szenerie aufgeschreckt sehen eine Frau im Bikini sowie zwei, etwas tragende Männer zum Dach hoch. Der Schrei des Mannes korrespondiert jedoch nicht mit ihnen, sondern mit einer schreienden Maske, die wie ein an Munchs *Schrei* erinnerndes Totenkopf-Emblem auf dem Rücken eines Müllwerkers zu sehen ist, der unbeteiligt seiner Arbeit nachgeht. Sie ist es, die den Schrei erwidert, die ebenso angstvoll auf das Geschehen auf dem Dach starrt. Beate Ermacora sieht in diesem von Richter verwendeten Zitat eine Verbindung zur zeitgenössischen Populärkultur gegeben: „Aus Munchs *Schrei* ist die schaurige Maske des Mörders aus dem Horrorfilm *Scream* geworden. Wird der *Schrei* von Munch als das Leiden des Einzelnen an der modernen Gesellschaft schlechthin interpretiert, so steht die Totenmaske im Film nicht nur für Angst und Schrecken, sondern auch für die Anonymisierung von Gewalt in zeitgenössischen Großstädten. Richter spielt mit der Ambivalenz der Bedeutungszuweisungen kulturbildgleicher Ikonen, egal, ob es sich um solche der so genannten Hochkultur oder um schnelllebige, subkulturelle Szenezeichen handelt.“²⁵⁴ Auch bei Richter ist eine Anonymisierung gegeben, indirekt durch das sie fördernde Substrat einer Plattenbausiedlung, in deren dunklen Fenstern der Schrei des Opfers ohne Resonanz verhallt, sowie in den entindividualisierten Gesichtern der Aggressoren.

Wie sehr jedoch nach Ansicht des Malers in der Gegenwart das Motiv des Schreies seiner ursprünglichen, in der Moderne innegehabten Bedeutung und Funktion entbehrt und es durch das inflationäre Verwenden in den Massenmedien eine Negation derselben erfahren hat, geht aus einer umfangreichen Erläuterung Daniel Richters zu der Thematik hervor, die darüber hinaus seine Intention hinsichtlich der reaktivierenden Verwendung dieses expressiven Motivs verdeutlicht:

„Als ich angefangen habe mich mit figurativer Malerei zu beschäftigen, da habe ich mich auch damit beschäftigt, was die Momente sind, die verschwunden sind in der Moderne. [...] In der Generation, in der ich groß geworden bin, und auch in der davor, ist es [das Motiv des Schreies] nicht mehr im Vokabular vorhanden. Diese Unmittelbarkeit, die man dem Schrei zugeordnet hat, das existentielle Moment, das jeder gesehen hat, ist eigentlich zum Kitsch verkommen, ist eher auf Plattencovern oder Punkrockpostern zu finden. Es ist Zeichen für eine gewisse Sprachlosigkeit und für eine Entwertung eines Zeichens. Im Grunde ist der Schrei so etwas wie die fließende Uhr von Dali, ein Synonym für Moderne. In dem Sinn habe ich es verwendet, habe ich versucht, trotz dieser Zeichenhaftigkeit, trotz dieser Abgelutschtheit, den Schrei wieder einzu-

²⁵³ Daniel Richter: *Eine Stadt namens Authen* (2001). Öl auf Leinwand; 260 x 375 cm. Privatbesitz.

²⁵⁴ Beate Ermacora: Öffentliche Bilder. In: Daniel Richter. *Billard um halbzehn* (Ausstellungskatalog). Kiel 2001: 108.

führen in das Formenvokabular. Mehr aber als Reflexion über die Tatsache, dass das [Motiv] so einfach nicht zu haben ist. [...] Ich weiß natürlich, wie die Interpretation bei Munch ist, aber es ist für den Betrachter genauso gut zu behaupten, dass der Schreiende Zahnschmerzen, Kopfschmerzen oder Hämorrhiden hat. Diese Entwertung, dieser automatische Double-bind, dass man weiß ‚aha Schrei – aha Existenzangst‘, der funktioniert in der nachmodernen Gesellschaft so nicht mehr. Und das hat mich interessiert, ob man trotzdem das [Motiv des Schreis] wieder einführen kann und was dem zugrunde liegt: nämlich die Verunsicherung gegenüber der Welt.“²⁵⁵

Noch deutlicher geht Richters beabsichtigte Hinterfragung der Funktionalisierung des Schreis und der sich daraus ergebenden experimentellen Wiedereinführung des Motivs aus einem Bild wie *Phienox* hervor, in dem sich paradigmatisch die Arbeitsweise seiner figurativen Malerei manifestiert (Abb. 100).²⁵⁶ Vor der Kulisse eines glutrot gestreiften Himmels schiebt sich vom vorderen Bildrand aus ein Mauerstück in den Mittelgrund. Eine fast abstrakt gemalte Figur wird über diese Begrenzung gezerrt, nur von einem am Bein Ziehenden an der anderen Seite zurück gehalten. Wie von einem plötzlichen Ereignis aufgeschreckt blicken die im Schrei erstarrten Wesen aus dem Bild heraus, als ob der Betrachter zugleich Zeuge und Störfaktor der Szenerie ist. Die energetisch eingesetzte Farbvielfalt, der Gestus, unterstützt dabei das Virulente, das verunsichernd Drängende des Bildes.

„Der Schrei taucht bereits in *Phienox*, dem ersten Bild, das ich in diesem Gestus gemalt habe, schon als Unterthema auf. Das Bild selber behandelt einen Bildkanon, der in der Bundesrepublik speziell allanwesend ist [der vermeintlichen Maueröffnung zwischen den beiden deutschen Staaten] und etwas ganz anderes bedeutet. Genauso funktioniert auch die Doppelbödigkeit, das Verwenden des Schreis, die Uneigentlichkeit der Geste, mit der ich da arbeite. Das Motiv des Schreis war bereits in der kritischen Grafik heruntergekommen, im Grunde in der Auseinandersetzung um Vietnam: Da taucht das häufig auf, weil natürlich die Fotos, die auftauchten, genau das immer zeigen. [...] Das Problem dabei ist nur, dass das Zeichen [des Schreis] dadurch profanisiert wird, und diese Profanisierung, so verständlich sie ist, macht die Intention zwar ehrenwert, aber hat nichts mehr zu tun mit dem real vernünftigen Einsatz der Mittel. Da, wo ich das am deutlichsten verwendet habe, ist *Phienox*. Da sieht man im Hintergrund bunt gemalte Gesichter, die herumschreien (...) Das stumpf Maskenhafte taucht eigentlich öfter auf. Das taucht genau unter dem Aspekt auf, weil ich mir im Klaren bin, dass es eben etwas stumpf Maskenhaftes ist [...] Es ging für mich selber darum, herauszufinden, inwiefern, ob der Schrei als Zeichen revitalisierbar ist, weil ein extremes Kitschmoment darin liegt.“²⁵⁷

Richter spielt mit der Suggestion der im Bild enthaltenen narrativen Elemente, die den perzipierenden Betrachter irritieren und letztlich im positiven Sinn verunsichert zurücklassen.

Greift man noch einmal auf Munchs *Schrei* zurück, so wird durch den Vergleich dieser unterschiedlichen Bilder der sich am Ende des 20. Jahrhunderts vollzogene Paradigmenwechsel des Motivs des Schreis deutlich, für den Daniel Richters Bild *Phienox* stellvertretend anzusehen ist. Munch hat mit seinem Bild seinen inneren Zustand visualisiert, sein Schrei war allein endogen motiviert und drückte seine Ängste und Empfindungen aus, war emotional stark aufgeladen. Richter hingegen kann auf ein Jahrhundert Schrei-Darstellungen zurückblicken, weiß um das Ausgereizte des Motivs und experimentiert mit der Zeichenhaftigkeit des Schreis. Auch wenn Richters Bilder expressiv sind, expressionistisch sind sie nicht.

²⁵⁵ Richter / Beitin 2004.

²⁵⁶ Daniel Richter: *Phienox* (2000). Öl auf Leinwand; 252 x 368 cm. Sammlung Falckenberg.

²⁵⁷ Richter / Beitin 2004.

Das Thema der Gesellschaftskritik ist in der Kunst des 20. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung, vor allem in der zweiten Hälfte – ein Zeitabschnitt, der in seiner Komplexität im Wesentlichen mit dem Begriff der Postmoderne erfasst wird. Hier haben Individualisierungsprozesse in der Gesellschaft stattgefunden, die eine wachsende Kritikbereitschaft in Bezug auf die Kerngesellschaft mit sich gebracht haben. Die kulturellen Umbrüche der sechziger Jahre in den USA gelten in der Regel als Ausgangspunkt für die sich sukzessiv ausbreitenden Phänomene, die in der Epoche der Postmoderne zusammengefasst werden. Damit einhergehend ist es zu Brüchen mit überholten, elitären Kunstauffassungen und allgemeinen Wissenskanons gekommen, zur zunehmenden Bildung von Subkulturen, die die Konventionen und Werte in Frage stellten und nicht zuletzt zur Medialisierung der Alltagswelt, die Politik, Kunst und Kommerz miteinander verwoben hat.

Bevor die Werke untersucht werden, die ausschließlich in der zweiten Jahrhundertshälfte entstanden sind, wird zunächst eine Arbeit von Hans Grundig untersucht, die der Künstler in der Zeit des Dritten Reiches geschaffen hat und als antifaschistisch interpretiert werden kann. Zugleich stellt die Arbeit auch ein frühes, expressives Dokument für gesellschaftskritische Tendenzen in der bildenden Kunst dar, in dem ein Schrei verwendet wurde. Das Œuvre Hans Grundigs muss im Kontext dieser Untersuchung zusammen mit dem Werk seiner Frau Lea betrachtet werden, da beide nicht nur dieselbe antifaschistische Einstellung teilten und durch Arbeitsverbot, Hausdurchsuchungen und Inhaftierung unter dem Naziregime zu leiden hatten, sondern auch seit ihrer Heirat zusammen gearbeitet und sich gegenseitig beeinflusst haben.

Hans Grundig wurde 1902 in Dresden geboren.²⁵⁸ Nach einer kurzen Lehrzeit bei seinem Vater, einem Dekorationsmaler, die durch den Ersten Weltkrieg unterbrochen wurde, nahm Hans Grundig 1920 sein Studium an der Dresdner Kunstgewerbe-Akademie auf, ab 1922 an der städtischen Kunstakademie. 1927 musste sich Grundig von der Akademie abmelden, da er sich nach dem Tod des Vaters um die Versorgung der Mutter sowie seines jüngsten Bruders zu kümmern hatte. 1928 heiratete er Lea Grundig und löste das Geschäft seines Vaters auf. Nach der wiederholten Beteiligung an Ausstellungen in Dresden, wurde auch Grundig unmittelbar nach der Machtergreifung diffamiert, beispielsweise in der Ausstellung *Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst*, die am 23. September 1933 in Dresden eröffnet wurde. 1936 erfolgte der Ausschluss aus der Reichskulturkammer, womit ein Berufsverbot einherging. Von Anfang 1940 bis Ende 1944 war Hans Grundig schließlich in verschiedenen Konzentrationslagern inhaftiert.

Eine politisch-gesellschaftskritische Verbindung des Motivs des Schreis ist im Werk Hans Grundigs in einer Radierung aus dem Jahr 1937 zu finden: *Allesfresser* (Abb. 101).²⁵⁹ Um einen Tisch herum sitzt eine spießbürgerliche Familie; schreiend stürzt sie sich auf ihr Essen: eine übergroße Socke. Mit Gabeln und Messern wird auf diese eingestochen. Nur die beiden Kinder schauen ratlos beziehungsweise angeekelt weg. Der Vater als Familienoberhaupt schreit am

²⁵⁸ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Günter Feist: Hans Grundig. Dresden 1979.

²⁵⁹ Hans Grundig: *Allesfresser* (1937). Kaltnadelradierung; 25 x 33,2 cm.

lautesten, eine assoziative Ähnlichkeit mit Hitler ist nicht zu übersehen, ein Bezug zu den medial verbreiteten Bildern des Führers, die ihn schreiend bei seinen hetzerischen Reden zeigen, ist evident. Dennoch zeigt die Bildfindung, wie das verblendete Bürgertum sich im übertragenen Sinn selbst auf eine alte Socke gierig stürzt, sobald diese als vermeintliche Nahrung auf dem Tisch liegt. Gemeint ist, dass Politik, sobald sie in der richtigen Verpackung kommt, für gut und richtig befunden wird. Der an der rechten Bildseite jaulende Hund lässt darüber hinaus noch an das sprichwörtliche „Mit den Wölfen heulen“ denken, wodurch die politische Aussage zusätzlich unterstrichen wird.

Nach diesem frühen Beispiel einer antifaschistisch geprägter Gesellschaftskritik, ist das realistische Werk Harald Duwes zu untersuchen. Zeit seines Schaffens ist er ein unablässiger Analyst der gesellschaftlichen Gegenwart gewesen und hat die Ergebnisse seiner Observationen in seinen Bildern pointiert zur Darstellung gebracht. „Es macht Duwes Bedeutung aus, daß er unabhängig von Kunstmarkt und Publikum immer das gemalt hat, was ihn persönlich interessierte, das, was ihn anging, ihn betroffen machte, ja ihn mit Angst und Schrecken erfüllte, so daß er es ausdrücken mußte, um nicht zu ersticken“, charakterisiert Jens Christian Jensen Harald Duwes Werk anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Poll in Berlin 1983, ein Jahr bevor der Künstler bei einem Autounfall starb.²⁶⁰ Duwes Werk, das einem gesellschaftskritischen Realismus zugeordnet werden muss, enthält Arbeiten, die die Wirklichkeit teilweise nüchtern beschreiben, teilweise zynisch sind, die aber auch vor Selbstkritik nicht halt machen und den Künstler als ein Teil der zu kritisierenden Gesellschaft ausweisen. Duwe stellt zur Auffassung seines Realismusbegriffes fest:

„Als Realist habe ich mich in meinen Bildern mit Nachkriegszeit, mit der Konsum- und Arbeitswelt, mit Freizeit, Militarismus und Gewalt auseinander gesetzt. Die Stoffe für meine Bilder entnehme ich meiner Umwelt. Die Themen werden mir vom Zeitgeschehen aufgedrängt, das ich als Zeitgenosse im Laufe der Jahrzehnte in mir gespeichert habe, Tag für Tag in all seinen Widersprüchen erlebe und in vielerlei Versionen von den Medien vermittelt bekomme. Der Ort des Zeitgeschehens ist für mich und meine Bilder die Bundesrepublik Deutschland. Hier habe ich von Anbeginn am Kampf der widerstreitenden politischen, sozialen und ideologischen Kräfte teilgenommen. Hier habe ich das Nebeneinander von Existenznot und Konsumrausch, Industrier Wachstum und Umweltzerstörung, Friedenssehnsucht und Rüstungswettlauf sinnlich wahrgenommen und zu verarbeiten gesucht. Nur hier konnte ich mich also darum bemühen, was in Ereignissen und Tendenzen des Zeitgeschehens auseinanderstrebt, im Zusammenhang zu sehen und auf immer neuen Wegen und Umwegen ins Bild zu bringen. Meine Bilder sind daher Produkte einer sowohl emotionalen sowie rationalen Auseinandersetzung mit den Konflikten und Widersprüchen unserer Zeit. Sie bieten keine Lösungen, keine Botschaften an. Ich weiß nur, daß sie meine Einsichten, Abneigungen und Reaktionen, meine Zweifel, Ängste und Hoffnungen enthalten. Ich male meine Bilder nicht, weil ich glaube, auf den gesellschaftlichen Prozeß nachhaltig einwirken zu können. Meine Malerei ist für mich Mittel der Reflexion zur Gewinnung eines eigenen Standortes in dieser Zeit. Jedes Bild zeigt also ziemlich genau an, wo ich mich auf diesem selbstgewählten Weg befinde. Diese Genauigkeit ist mir so wichtig, daß es für mich zur realistisch abbildlichen Darstellungsweise keine Alternative gibt.“²⁶¹

Harald Duwe wurde 1926 in Hamburg im Arbeiterviertel Rothenburgsort geboren.²⁶² Eine 1942 begonnene Lithographenlehre wurde zunächst durch die

²⁶⁰ Jens Christian Jensen: Harald Duwe, der Maler. In: Harald Duwe. Bilder 1948 bis 1982 (Ausstellungskatalog). Berlin-West 1983: nicht paginiert.

²⁶¹ Harald Duwe in: Kat. Berlin-West 1983: nicht paginiert.

²⁶² Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Jensen 1987.

Einberufung zum Reichsarbeitsdienst unterbrochen, dann aber von Duwe in Leipzig fortgesetzt worden, wo er die Bombenangriffe auf die Stadt miterlebt hat. Im August 1944 wurde Duwe bis Kriegsende als Luftwaffensoldat zum Piloten ausgebildet; zum Kriegseinsatz ist es nicht mehr gekommen. Von 1945 bis 1950 studierte er an der Hamburger Hochschule für bildende Kunst bei Willem Grimm und Erich Hartmann.

Während das unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene Frühwerk sich noch mit den Alltagserfahrungen in den zerstörten Städten auseinandersetzt oder einige Porträts aufweist, beginnt mit Gemälden *Faschingsmahl* (1952) oder auch *Zirkus* (1955) eine kritische Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen im Nachkriegsdeutschland: In ihnen sind bereits die für Duwes Arbeiten der siebziger Jahre typischen fettleibigen Nackten zu sehen, die sich hemmungslos dem Konsum hingeben. Ebenfalls wird durch die Darstellung von Geistlichkeit und Politik – pars pro toto Konrad Adenauer in dem Bild *Zirkus* – das Verhalten von Staat und Kirche kritisiert. Parallel zu antimilitaristischen Bildern sind Gemälde entstanden, die die gesellschaftliche Realität in den Wirtschaftswunderjahren einerseits sachlich beschreiben, aber auch subtil kritisieren, wie etwa in *Sonntagnachmittag* (1956-60), in dem die geradezu schreiende Langeweile und Trostlosigkeit einer spießbürgerlichen Familienidylle gezeigt wird.

Am Ende der sechziger Jahre haben sich Veränderungen im Œuvre Duwes eingestellt, da sich seine Bilder einerseits zunehmend auf eine gesellschaftskritische Ebene verlagert haben. Andererseits zeigen sie von da an Duwes neue Auffassung von Plastizität, von Körperlichkeit, die im Gegensatz zu den früheren Bildern eher geschlossen wirkt; das Inkarnat seiner Figuren ist glatter, nüchterner dargestellt. Als ein Auftakt zu der langen Reihe der gesellschaftskritischen Arbeiten Duwes, seinen so genannten Freizeitbildern, die eine wichtige Konstante in seinem Werk darstellen, ist *Lisa schreit* zu sehen, das die Reihe von Duwes Strand- und Badebilder der siebziger Jahre anführt (Abb. 102).²⁶³ Eine junge Frau steht von einem Badereifen umgeben bauchtief im Wasser. Ihre langen Haare umfassen das Gesicht, das schreiend zum Betrachter gewendet ist; die Hand des rechten Armes ist signalisierend hochgehoben. Der Schrei, ebenso wie die Geste der Hand, sind ambivalent gestaltet, schweben zwischen lachendem Zuwinken und schreiendem Ruf. Das Bild *Lisa schreit* allein betrachtet tendiert eher zu einer positiven Interpretation, im Kontext der parallel entstandenen Gemälde *Schwimmer (Badeleichen)* (1967-1971) oder den späteren *Fördeszenen I, II und III* (1977, um 1980 und 1981), lässt es das Unheimliche, das Katastrophale der Bilder vorausahnen, in denen das unbeschwerte Badevergnügen im Tod der Badenden endet. In Bezug auf *Lisa schreit* urteilt Jensen über Duwes Freizeitbilder: „Diese Strandbilder entwerfen ein Panoptikum fetter Körperlichkeit und gefrorener Satttheit, das nicht nur in der deutschen Malerei der Gegenwart singulär ist, sondern auch häßliche Wahrheit mit einer distanzierten Kälte und unbarmherziger Beobachtungsintensität gestaltet. Ein Bade- und Urlaubsleben ist dingfest gemacht, das tatsächlich die bundesdeutsche Wirklichkeit der siebziger Jahre abspiegelt. [...] Es gibt mehrere Aspekte, einen möchte ich herausgreifen: die Einzelfiguren mit Schwimmring im Wasser. Sie werden sich – selbstvergessen – ihrer eigenen Körperlichkeit bewußt [...], sie spüren plötzlich im Trubel Verlassenheit [...], oder ihr fröhlicher Schrei [gemeint ist: *Lisa schreit*] – vor einem Fotoapparat (?) – erstarrt in einem

²⁶³ Harald Duwe: *Lisa schreit* (1970). Öl auf Leinwand; 100 x 80 cm. Privatbesitz.

Moment zu einer Angstgrimasse.²⁶⁴ In diesem Zusammenhang ist auch auf ein Selbstbildnis Duwes hinzuweisen, das die negative Konnotation der Wasserbilder unterstreicht und über das Johann Schlick feststellt: „Oft ist es der Maler selbst, dem in seinen Bildern das Wasser buchstäblich bis zum Halse steht. In der Farblithographie ‚Selbst im Wasser‘ ist der Mund wie zu einem Schrei aufgerissen. Mit der Hand beschattet er die Augen, als ob er bei uns, die wir ihm als Zuschauer so nah und doch unfähig zu helfen sind, Rettung sucht.“²⁶⁵

Sechs Jahre nachdem Harald Duwe das vorerst letzte seiner Badebilder geschaffen hat (*Schwimmer (Badeleichen)*), griff er erneut das Thema auf und gestaltete das ikonografisch wie kunsthistorisch interessante Bild *Fördeszene I* (Abb. 103).²⁶⁶ Zu sehen ist ein Abschnitt der Kieler Förde. Im unmittelbaren Vorder- und Mittelgrund schwimmen sechs Badende im Wasser, von denen zumindest zwei bereits ertrunken zu sein scheinen, da sie mit ihrem Gesicht nach unten im Wasser treiben. Die anderen klammern sich an ihren Schwimmreifen fest, oder rutschen wie der in Verkürzung gezeigte Mann rücklings von diesem herunter. Im Hintergrund der Szene fährt ein Gastanker vor der Kulisse der Kieler Werftanlagen vorüber. Die Aufschrift „Bravo“ auf dem rechten vorderen Schwimmring lässt den aktuellen Anlass für die Entstehung des Bildes erkennen, auf den der Künstler in einem Ausstellungskatalog hinweist: „Die ‚Fördeszene‘ hat sich als auf Kiel bezogene Fortsetzung meiner ‚Badenden‘ von selbst ergeben. In Erinnerung an das ‚Floß der Medusa‘ von Géricault und das in die Nordsee fließende Öl der Bohrinselfloß ‚Bravo‘, dazu den bei HDW am Ausrüstungskai liegenden Gastanker vor Augen, wurde die Bildidee entwickelt.“²⁶⁷

Diese Bildinvention verweist allerdings über den aktuellen Grund hinaus auf die sich bereits in den siebziger Jahren abzeichnende grundsätzliche Bedrohung durch Umweltverschmutzung und zeigt „Kiel im Katastrophenfall“.²⁶⁸ Folgt man dieser Überlegung, so handelt es sich bei den Toten also nicht um die Beteiligten eines kollektiven Badeunglücks, sondern viel mehr um die Opfer einer Umweltverschmutzung, für deren Auslöser stellvertretend der Gastanker im Hintergrund steht. Insgesamt betrachtet ist für die drei Fassungen der *Fördeszenen*, die zwischen 1977 und 1981 entstanden sind, also weniger die Auseinandersetzung mit einem aktuellen Thema zu konstatieren, sondern der Beginn einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit Umweltzerstörung und ihrer Problematik auf die bereits Wissenschaftler und Umweltschutzverbände lange vor der Gründung der *Grünen* hingewiesen haben.

Duwes Hinweis auf das Vorbild von Théodore Géricaults *Floß der Medusa* aufnehmend, von dem Duwe die Position des Ertrinkenden in der Mitte von *Fördeszene I* übernommen hat, stellt Johann Schlick fest: „Während in der Bildtradition die schicksalhafte Lebensfahrt des Menschen entweder den gnadenlosen Wellen, steilen Riffen und finsternen Nächten, oder dem abgründig Innerlichen ausgeliefert ist, ist es bei Duwe die banale Alltäglichkeit oder das selbstverschuldete Unglück, die zur tödlichen Gefahr werden können. Das Glück der freien Lebensgestaltung schlägt um; auf den Rausch unbesonnener Lebenslust und Lebenshaltung folgen Ermattung und der unvermeidbare Unter-

²⁶⁴ Jensen 1987: 20, 21.

²⁶⁵ Johann Schlick: *Badeleichen und Fördeszenen. Bemerkungen zu einer Werkgruppe*. In: Jensen 1987: 234.

²⁶⁶ Harald Duwe: *Fördeszene I* (1977). Öl auf Leinwand; 135 x 150 cm. Privatbesitz.

²⁶⁷ Harald Duwe zitiert in: *Künstler sehen Kiel* (Ausstellungskatalog). Kiel 1977: 10.

²⁶⁸ Schlick 1987: 234.

gang. Der Mensch scheitert nicht mehr an Naturphänomenen, auch nicht am Abgründigen in sich selbst, sondern an der Sorglosigkeit und Leichtfertigkeit beim Umgang mit sich und seiner Umwelt.²⁶⁹

Im Sommer des Jahres 1983 hat Harald Duwe einen Monat in New York verbracht. Unter den Eindrücken dieses Aufenthaltes ist um die folgende Jahreswende herum die *Große USA-Allegorie* entstanden (Abb. 104).²⁷⁰ Vor der Kulisse des World Trade Centers grinst der übergroße Kopf des damaligen Präsidenten Ronald Reagan den Betrachter an. Am vorderen rechten Bildrand befindet sich die mit einem Maschinengewehr bewaffnete Inkarnation der New Yorker Freiheitsstatue, hier als vollbusiges Pinup-Girl, die anstelle eines verführerischen Gesichtes, einen schreienden Totenkopf hat. Zwischen ihr und dem Abbild des Präsidenten kniet ein Farbiger über einem am Boden liegenden Mann, dem er mit seinem Fuß ins Gesicht tritt. Ein am linken Bildrand stehender großer Affe, der seinen Kopf mit einer mit „Peace“ beschrifteten Zeitung und einem Geldbündel bedeckt, hält dem Farbigen ein Kruzifix vor das Gesicht, was diesen zu einem erschütternden Schrei veranlasst. Das Bild ist bestimmt von Gewalt und Gegengewalt, Hinweise auf Korruption und Prostitution schwingen mit. Zusammengenommen ist es ein Spiel, bei dem es nur einen lachenden Sieger geben kann. Der Schrei fungiert als Zeichen der Verzweiflung einer noch immer unterdrückten und noch immer diskriminierten Minderheit in den USA, die im Spannungsfeld von Staat, mangelnde Gleichberechtigung, Kirche und Exekutive keinen anderen Weg sieht, als den der eigenen Gewaltausübung. Das Bild als solches ist allerdings nicht als eine anti-amerikanische Aussage Duwes zu werten, sondern als Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen und am Rassenhass.

In dem Kapitel zum Schrei im religiösen Kontext wird noch auf den auch gesellschaftskritisch zu interpretierenden Zyklus *Scandalum crucis* des geistlichen Künstlers Herbert Falken einzugehen sein. Unabhängig von einer christlichen Thematik ist hier jedoch ein durch persönliche Erlebnisse inspiriertes Bild zu untersuchen, das einen sozialkritischen Impetus aufweist. Herbert Falken antwortete auf die Frage, warum er immer Themen von Krankheit, Leiden und Tod behandelt: „Weil ich Kranke bewundere. Weil ich Sterbende bewundere. Weil ich Angst vor dem Sterben habe. [...] Weil das Sein zum Tode Sinn hat. [...] Weil ich in Krankheit und Tod Kreativität sehe. [...] Weil ich keine Sofabilder malen möchte. Weil mich fröhliche Bilder ankotzen.“²⁷¹ Aus dieser Einstellung heraus sowie unter dem Eindruck der täglichen seelsorgerischen Tätigkeit, entstanden 1973 in einem Zyklus Bilder von Kranken und Abhängigen, so unter anderen *Rauschgiftsüchtiger I* (Abb. 105).²⁷² Das Bild zeigt einen auf dem Boden sitzenden Drogenabhängigen, der sich gerade eine Spritze an den Oberarm setzt. Wie zum Zeichen der beginnenden bewusstseinsverändernden Wirkung ist das Bildfeld um den Kopf herum mit breiten Kohleschraffuren vernebelt. Durch die Schraffuren hindurch ist noch das Gesicht des Mannes erkennbar, der wie zwischen Schmerz und Ekstase einen Schrei von sich gibt. Zu diesem und einem weiteren Bild eines Rauschgiftsüchtigen, das unter dem

²⁶⁹ Schlick 1987: 238.

²⁷⁰ Harald Duwe: *Große USA-Allegorie* (1983/84). Öl auf Leinwand; 200 x 180 cm. Privatbesitz.

²⁷¹ Herbert Falken: Gedanken am 1. Februar 1978. In: Herbert Falken. Zeichnungen 1972-1978 (Ausstellungskatalog). Düsseldorf 1978: nicht paginiert.

²⁷² Herbert Falken: *Rauschgiftsüchtiger I* (23.11.1973). Graphit; 200 x 110. Düsseldorf, Der Kultusminister des Landes Nordrhein-Westfalen.

Einfluss der Figur- und Raumauffassung Francis Bacons entstanden ist, nimmt Falken in seinen so genannten *Meditationshilfen* Bezug:

„Die beiden Bilder sind so etwas wie ein Doppelporträt ein und derselben Person. Ein Fixer sticht sich die Nadel ins Fleisch, schreit erbarmungslos in wollust-ähnlichem Zustand mit leerem Blick. Dann sinkt er verzweifelt und befriedigt zugleich in sich zusammen, hält sich zu Wahrnehmung innerer Visionen die Hand vors Gesicht, während der Arm mit der Spritze kraftlos herabfällt. Zur mit dem Lineal sauber gezogenen Fußbodenarchitektur mögen die ekstatisch hingeworfenen, Beine und Arme verdoppelnden Striche wie ästhetische Fremdkörper wirken und so den Rauschzustand und den inneren Konflikt der süchtigen Abhängigkeit verdeutlichen. Die emotionale Welt ist aus den Fugen geraten. Die Fixer-Bilder nehmen Bezug auf Gespräche mit Rauschgiftsüchtigen und lehnen sich formal an bekannte Fotos an.“²⁷³

Das Bild und mithin der Schrei dient auf persönlicher Ebene als Verarbeitungsversuch seelsorgerischer Erfahrungen, darüber hinaus fungiert der Schrei bildimmanent zunächst als Zeichen des Schmerzes und der erlösenden Verdrängung der Missstände dieser Welt, von denen sich der Abhängige durch die Drogen auf Zeit befreien will. Auf einer tieferen Ebene ist in dem Motiv des Schreis aber auch indirekt die Anklage des Künstlers derselben unmenschlichen Zustände in der Welt zu sehen, wie sie Falken in *Scandalum crucis* bereits vier Jahre zuvor be- und angeklagt hat und die zu Kriegen und Terror geführt haben. Insofern stehen die Bilder inhaltlich in einem Bezug zueinander.

In keinem der untersuchten Werke ist das Motiv des Schreis derart omnipräsent, wie in dem Bernhard Heisigs. Es zieht sich sowohl in variablen als auch in konstanten Ausdrucksformen von den Bildern der sechziger Jahre an bis in die der unmittelbaren Gegenwart. So sind allein in dem Bild *Zeit und Leben*, das Bernhard Heisig 1999 für den Bundestag im alten Reichstagsgebäude in Berlin geschaffen hat, nicht weniger als acht Schreiende zu finden. Bernhard Heisig stellte über figürliche Malerei und Gesellschaftliches fest: „Für mich ist die menschliche Figur das bezugs- und ausdrucksfähigste Medium des Malers“.²⁷⁴ Eines der wichtigsten Gemälde im Œuvre Heisigs ist *Beharrlichkeit des Vergessens* (Abb. 106).²⁷⁵ Das Zentrum des mit tumultartigen Szenen fast überfrachteten Bildes wird von einem verstümmelten, schreienden Soldaten dominiert, der beide Arme in die Höhe reißt, wobei der eine in einem Stumpf mit Greifhaken endet, der andere hingegen ein Ehrenkreuz für verdienstvolle Taten im Krieg hochhält. Die Beinprothese des Kriegsversehrten ist wie ein Kanonenrohr auf ein Bild gerichtet, auf dem kriegerische Kampfszenen zu sehen sind. Zwischen Soldat und Bild zieht sich ein Banner mit der Aufschrift „Wir sind doch alle Brüder und Schwestern“, darunter ein weiteres, das den Teil eines seitenverkehrten Hakenkreuzes erkennen lässt. Im Vordergrund des Bildes sind neben einem Helikon spielenden Narr, ein erschossener Soldat und ein Liebespaar zu sehen; durch ein unmittelbar unter ihnen befindliches Gitter schauen apathisch wirkende Gesichter. Im Hintergrund zeigt eine Uhr fünf nach

²⁷³ Herbert Falken: *Meditationshilfen*. In: Herbert Falken. *Ecce Homo. Bilder zu Krankheit und Tod*. Aachen 1975: 53.

²⁷⁴ Bernhard Heisig: *Figürliche Malerei und Gesellschaftliches*. Zitiert in: Gillen 1988. In: *Kat. Berlin-West* 1988: 117.

²⁷⁵ Bernhard Heisig: *Beharrlichkeit des Vergessens* (1977). Öl auf Leinwand; 151 x 242 cm. Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie.

zwölf, auch dort ist eine Liebesszene erkennbar.²⁷⁶ Neben der Hauptfigur des schreienden Soldaten sind noch sechs weitere Schreiende auszumachen, die den expressiven Charakter des Bildes forcieren.²⁷⁷ Als konstante Bildmotive treten im Werk Heisigs der schreiende Invalide und das als Filmstill anzusehende Motiv der übereinander gereihten, schreienden Münder am linken Bildrand auf, das in späteren Bildern zu Schreienden in Fernsehern modifiziert wird. Karl Max Kober urteilt über das zentrale Motiv in *Beharrlichkeit des Vergessens*: „Dieser Bildstoff spielt seit langem eine Rolle in Heisigs Arbeit. Hier wurden die früheren Anläufe zu einer Synthese geführt. Die Schlüsselfigur und die zentrale Gestalt ist der Kriegskrüppel, der sich seine Auszeichnung betrachtet. Seine Augen sind durch den verstümmelten Arm verdeckt, der schreiende Mund verdeutlicht Verzweiflung.“²⁷⁸ Verzweiflung über die eigene Verkrüppelung, über das Ausbleiben der ehrenvollen Anerkennung seiner Taten, aus Reue über die missratene deutsche Geschichte, über den Zustand der Welt, über die nicht realisierbare Menschlichkeit, das Fehlen eines wohlwollenden Miteinanders auf der Welt?

Ebenfalls eng mit dem Motiv des Schreis verbunden sind im Werk Heisigs die Bilder mit Ikarus-Thematik, für die der Maler schon ab der Mitte der sechziger Jahre Entwürfe geschaffen hat, und die ihren expressiven Höhepunkt in *Sterbender Ikarus* finden (Abb. 107).²⁷⁹ Hoch über dem Turmbau zu Babel – ein ebenfalls wiederholt vorkommendes Motiv in Heisigs Werk – ist der schreiende Ikarus zu sehen, der mit einer letzten großen Kraftanstrengung versucht, sich in der Luft zu halten um seinen Absturz zu verhindern. „Das Gemälde ‚Sterbender Ikarus‘ [...] zeigt Ikarus im Sturz vor dem sonnenüberfluteten Turm. Beide [Motive] dienten von nun an als Dauersymbol für den Fortschrittswahn, für Hybris und Verständigungsverlust der Menschen. Nur kurze Zeit später treten noch jene hochgetürmten Fernsehgeräte hinzu, die im kalten Licht der Mattscheibe aufgesperrte Münder zeigen, zum Schrei geöffnet und doch merkwürdig wortleer wirkend, als deuten sie auf die Gespensterwelt, für die sie stehen. Selten ist die Normierung des Menschen, seine Klonung durch die Medien, in ein ähnlich schlagendes Bild übersetzt worden, und die eigentümliche Starre und puppenhafte Steifheit vieler Figuren verstärkt diese Wirkung noch. Wenn es denn ein Schrei sein sollte, den die leeren Mundhöhlen signalisieren, scheint es doch, als wüssten diejenigen, die da schriehen nicht, wogegen sie aufbegehrten und wonach sie riefen.“²⁸⁰ Wie viele andere Motive, entwickelte Heisig auch das des Ikarus im Laufe der Jahre weiter. So ist das Bild *Der verbrauchte Ikarus*, an dem Heisig von 1993 bis 1998 gearbeitet hat, sozusagen als Auflösung der bisherigen Bilder, als Quintessenz von Heisigs Überlegungen anzusehen. Der gestürzte Ikarus ist nur noch an seinen Beinen erkennbar, die aus einem großen Schirm ragen, in den er gefallen ist. Neben den obligatorischen schreienden Mündern hat der Künstler Schriftbänder in dem Bild dargestellt, die das Ende Ikarus' kommentieren und auf die Vergeblichkeit seiner Anstrengung

²⁷⁶ Die beiden Liebesszenen in *Beharrlichkeit des Vergessens* sind als Darstellungen von Freiern und Prostituierten zu deuten. Zwischen den beiden Liebesakten ist möglicherweise noch eine Vergewaltigungsszene dargestellt.

²⁷⁷ Im Uhrzeigersinn sind zu sehen: Die schreiende Prostituierte, der Soldat links unterhalb vom Narr, in der linken unteren Ecke eine schreiende Maske, links vom Bild mit den Kriegsszenen Ausschnitte von zwei schreienden Mündern und über dem Bild ein weiterer invalider Soldat.

²⁷⁸ Kober 1981: 9.

²⁷⁹ Bernhard Heisig: *Sterbender Ikarus* (1978/79). Öl auf Leinwand; 77 x 125 cm.

²⁸⁰ Fest 1995: 34.

hinweisen: „Es wird dir nicht zugesehen. Deine Leistung wird dir gestrichen. Du stirbst für dich.“

Eine Zwischenbilanz seines Werkes hat Heisig gewissermaßen mit *Der Maler und sein Thema* gezogen, in dem er einen Bogen geschlagen hat von seinen frühen Kommune-Bildern, über die sich mit der preußischen Vergangenheit auseinander setzenden Gemälde bis zu den Bildern der Gegenwart, die durch die Farbfernseher gekennzeichnet sind (Abb. 108).²⁸¹ Charakteristischerweise ist von dem Maler auch hier das Motiv des Schreis mehrfach verwendet worden, insgesamt fünf Mal. Neben den Schreien innerhalb der Kämpfe und Gefechte, so beispielsweise vor den offenen Särgen der hingerichteten Kommunarden, hat Heisig auch hier den Schrei auf der Mattscheibe eines Fernsehgerätes verwendet, um seinen kulturkritischen Ansatz zu verdeutlichen. Als Verweis auf das Medium Film, kann dieser Schrei als ein Zitat des Schreis der Kinderfrau aus Sergej Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* gesehen werden, der schon vor Heisig von Künstlern wie Francis Bacon zitiert wurde. Im Kontext von Macht, Gewalt und dem Motiv des Schreis ist für die fünf Lautsprecher Max Beckmanns Bild *Die Hölle der Vögel* als Inspirationsquelle anzusehen, in dem ebenfalls die Lautsprecher zur Betonung der auditiven Qualität des Bildes verwendet wurden. Heisig rückte sie weiter in den Vordergrund, direkt neben den Fernseher mit dem schreienden Mund, so dass es unüberhörbar aus dem Bild herausschallt: „Das Bild ist von einem unausstehlichen inneren Lärm erfüllt, einem Lärm, der kaum zu ertragen ist, einem Höllenlärm. Der Lärm verfolgt den Maler. Es ist der innere Lärm, der uns alle durchdringt. Der Künstler ist dafür besonders empfindlich. Er reagiert darauf mit Entsetzen. Das Entsetzen ist der Antrieb für seine Bilder. Diese Bilder gleichen Visionen. Die Visionen sind keine Hirngespinnste. Es sind Visionen unserer Wirklichkeit, in Bewegung gesetzt durch den inneren Lärm der Erinnerung, sowohl der an gestern wie der an heute.“²⁸²

Hat Bernhard Heisig in seinen Bildern das Motiv des Schreis in einem Fernseher zunächst nur einzeln verwendet, so tritt es beispielsweise in *Ende des Abendprogramms* (1982) mit dem ironischen Hinweis „Schlafen Sie wohl“ gleich mehrfach auf, oder wird in den Bildern der späten achtziger und neunziger Jahre oft turmartig übereinander geschichtet, zuweilen sogar als Hauptmotiv eines Gemäldes, wie in *Schlagerparade mit Rücksichten* (Triptychon, linke Tafel; 1993). Eberhard Roters sieht in dem Motiv ein Symbol für den menschlichen Größenwahn und seine Überheblichkeit: „der Haufen der Fernsehapparate mit den weit aufgerissenen denunziatorischen Mündern auf der Mattscheibe, der Lautsprecherturm, der Trompetenturm, sie alle sind zeitgenössische Abwandlungen einer Ursprungsmetapher für alles vom Menschen turmartig Aufgehäufte, den Turm von Babel.“²⁸³

In Bezug auf das Motiv des Schreis kann für das Werk Bernhard Heisigs zusammenfassend festgestellt werden, dass der Maler das Motiv nicht nur mit großer Kontinuität verwendet, sondern auch oft in Verbindung mit Blasinstrumenten beziehungsweise mit Lautsprechern oder anderen, mit Lärm konnotierbaren Maschinen oder Geräten auf die Leinwand gebracht hat, wodurch die synästhetische Kraft der Bilder unterstützt wird. Die charakteristische Motivkette

²⁸¹ Bernhard Heisig: *Der Maler und sein Thema* (1977/79). Öl auf Leinwand; 150 x 240 cm. Privatbesitz.

²⁸² Roters 1989: 86.

²⁸³ Roters 1998: 150.

von Schreienden (Soldaten), Ehrenauszeichnungen, Blasinstrumenten und verwundeten Soldaten, wurde von Heisig mehrfach eingesetzt, wodurch ihre Relevanz für das Werk Heisigs deutlich wird.

Ein Schüler Bernhard Heisigs, Albrecht Gehse, hat in seinem Werk wiederholt, und in jüngerer Zeit verstärkt, das Motiv des Schreis als Ausdrucksträger unterschiedlicher Emotionen verwendet. Gehse wurde 1955 in Borsdorf bei Leipzig geboren, wo er neben Westberlin und Leipzig seine Kindheit verbrachte.²⁸⁴ Nach einer Lehre als Tiefdruck-Retuscheur in Leipzig nahm Gehse 1974 zunächst Unterricht an der Abendakademie der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig und studierte dann von 1976 bis 1981 am selben Institut Malerei, zuletzt in der Fachklasse von Bernhard Heisig, dessen Meisterschüler er von 1987-1990 war.

Gehse, dessen Werk nicht ganz von Elementen des sozialistischen Realismus freigesprochen werden kann, stellt in den Mittelpunkt seines Schaffens den Menschen; sei es in Einzelporträts ihm meist bekannter Personen oder seit dem Ende der achtziger Jahre – parallel zu den politischen Veränderungen – in vielfigurigen Bildern. Sind in den frühen Gemälden Gehses stilistisch zunächst noch Einflüsse der Neuen Sachlichkeit erkennbar – Otto Dix ist als Vorbild evident – so wird später die Malweise seines Lehrers Bernhard Heisigs als ein richtungsgebender Faktor deutlich. Allerdings finden sich im Werk Gehses auch Ausflüge in die Abstraktion wieder.

Als Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen, am Umgang der Generationen miteinander und als Mahnung zur Wahrung der menschlichen Würde kann das Bild *Mann im Bett* verstanden werden, das Albrecht Gehse 1986 malte (Abb. 109).²⁸⁵ In einem niedrigen, kahlen Raum steht ein Bett an der Wand, in dem ein alter schreiender Mann liegt. Sein Oberkörper ist auf ein hohes Kissen gebettet, so dass sein erstarrtes Gesicht mit den aufgerissenen Augen gut zu sehen ist. Durch die offene Zimmertür ist ein ebenso kahler Flur zu sehen. Vereinsamung, Trostlosigkeit und Verzweiflung sprechen aus dem Bild, dessen motivischer Höhepunkt der Schrei des Mannes ist. Trotz der Kleinteiligkeit des Gesichtes wird es durch die triste Umgebung zum Dreh- und Angelpunkt des Bildes und ist nicht zufällig auch fast im Zentrum der Leinwand angeordnet. Dem Bild lag eine konkrete Situation zugrunde: „Ich war in dem Jahr mehrfach in einem Altersheim zu Besuch. Da stand die Tür zu einem Zimmer offen, in dem ein sterbender Alter Mann im Bett lag. Er war völlig ausgetrocknet und hatte bereits ein Schild mit einer Nummer am Fuß, so wie es Leichen haben.“²⁸⁶

Der Eindruck des würdelosen, einsamen Dahinvegetierens des alten Mannes hat Gehse dazu animiert, das Bild zu malen. Der Schrei des Sterbenden mag eher ein Stöhnen oder Ächzen gewesen sein, der Ausdruck des Schreis kommt seiner künstlerisch gedeuteten Situation jedoch näher.

²⁸⁴ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Michael Nungesser: Albrecht Gehse. Malerei. Berlin 1995.

²⁸⁵ Albrecht Gehse: *Mann im Bett* (1986). Öl auf Malpappe; 69 x 76 cm. Berlin, Ladengalerie.

²⁸⁶ Albrecht Gehse in einem Gespräch mit Andreas Beitin am 7. Juli 2004.

II.7 **Der Schrei als Ausdruck individueller Ängste und als Reaktion auf divergente Faktoren**

Die Untersuchung des Schreies in der deutschen Malerei und Grafik des 20. Jahrhunderts als Ausdruckform individueller Ängste und als Reaktion auf divergente Faktoren beendet das Kapitel über die Darstellungsmodi dieses expressiven Motivs im sozialen System. Die zu untersuchenden Arbeiten bilden neben den schreienden Selbstbildnissen eine besonders aussagekräftige Gruppe, da die Ausdrucksform des Schreies ausgesprochen eng mit dem intensiven Gefühl der Angst zusammenhängt. Obwohl die den Schrei-Darstellungen zugrunde liegenden Ursachen unter diesem Aspekt überwiegend im persönlichen, endogen bedingten Bereich liegen, kommt dem Einfluss der äußeren Existenzbedingungen, wie Sozialisierung, lebensweltliche Erfahrung und kulturelle Muster ebenfalls eine große Bedeutung zu. Aufgrund der Tatsache, dass sich die Bildaussagen und stilistischen Formulierungen der Künstler ausgesprochen heterogen darstellen, erfährt dieses Kapitel eine nochmalige Unterteilung.

II.7.1 **Überwiegend endogen bedingte Ursachen für Schrei-Darstellungen**

Exkurs zu Angst und Furcht

Angst ist in der folgenden Bildgruppe der hauptsächliche Beweggrund für die Verwendung und Darstellung des Schreies. Sie kann in der psychischen Disposition des Künstlers ihre Ursache haben, aber auch, und das trifft beispielsweise für die Zeit der Kriege insbesondere zu, ein kollektives Phänomen darstellen. Aufgrund der Komplexität dieses extremen menschlichen Gefühls, ist auf den im Abschnitt E befindlichen Exkurs zu verweisen.

Angst als Movers für künstlerisches Schaffen gilt ganz besonders für das Werk von Max von Moos. Mehrere Werke bisher behandelte Künstler sind inhaltlich eng mit dem Leben der jeweiligen Schaffenden verbunden gewesen, so haben beispielsweise Max Beckmann, Otto Dix oder auch Gert H. Wollheim ihre unterschiedlichen Erfahrungen in ihren Gemälden oder Grafiken selbsttherapeutisch verarbeitet. Bei keinem ist jedoch eine derart enge, beinahe ausschließliche und vor allem kontinuierliche Verbindung von Werk und Leben gegeben wie bei Max von Moos – wobei es sich dabei um das äußere reale Leben, wie um das innere irrealere handelt.

Der Schweizer Maler und Grafiker wurde 1903 in die Familie eines alten Luzerner Geschlechtes geboren; bereits sein Vater Joseph von Moos war Maler und leitete die Luzerner Kunstgewerbeschule.²⁸⁷ Nach einer von Krankheit begleiteten Jugend konnte Max von Moos als Sechzehnjähriger in die Kunstgewerbeschule seines Vaters eintreten und bei ihm für drei Jahre Unterricht nehmen. Die ersten künstlerischen Versuche dieser Schaffenszeit waren von unterschiedlichen Stilen geprägt und auch der einjährige Studienaufenthalt in der

²⁸⁷ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Hans-Jörg Heusser: Max von Moos (1903-1979). Eine tiefenpsychologische Werkinterpretation. Mit einem kritischen Katalog der Gemälde. München 1982.

Klasse von Jan Thorn-Prikker an der Münchner Staatlichen Kunstgewerbeschule hat keine stilistische Festlegung gebracht. Nach einer als deprimierend empfundenen Beschäftigung mit den alten Meistern der Pinakothek, hat von Moos zunächst seine künstlerischen Pläne aufgegeben und ist in sein Elternhaus zurückgezogen. In den folgenden Jahren fand in seiner Malerei eine eingehende Auseinandersetzung mit den Werken Friedrich Nietzsches statt, wobei *Also sprach Zarathustra* bis zu seinem Lebensende Max von Moos' wichtigste Lektüre blieb. Inspiriert von den Werken Paul Klees begann von Moos 1929 sich wieder künstlerisch zu betätigen; es entstanden stark abstrahierende Bilder, erste Ausstellungen folgten.

Neben diesem kurzen Abriss der äußeren Lebensumstände sind für das Verständnis des Werkes von Moos' aber nicht nur seine innerfamiliären, sondern vor allem seine damit verbundenen psychischen Konditionen ausschlaggebend. So liegt Hans-Jörg Heusser zufolge der Sinn der Bilder von Moos' darin, dass „sie zwar nicht eine äussere, wohl aber eine psychologische Wirklichkeit darstellen“, wobei die „psychische Realität des Künstlers [...] durch einen ‚autonomen Mutterkomplex‘ bestimmt“ worden ist.²⁸⁸ Ausgelöst wurde dieser Komplex durch die von einem strengen, „ja fanatischen“²⁸⁹ Katholizismus geprägte Erziehung seiner Mutter, die zärtliche Zuneigung und mütterliche Wärme vermischen ließ und restriktiv alles Körperlich-Sexuelle verdammt, was von Moos als einem in der Pubertät befindlichen Jugendlichen extreme Schuldgefühle bereitete und ihn zeitlebens beziehungsunfähig machte. Seine Reue- und Schuldgefühle äußerten sich auf sadomasochistische Weise, indem sich von Moos beispielsweise Nadeln durch seinen Oberarm trieb und sich in seiner Phantasie von verstümmelten Frauen sexuell erregen ließ oder sie gar selber verstümmelte. Aus eigener Kraft konnte sich Max von Moos nicht aus dem Bannkreis des Elternhauses befreien, so dass er bis zu seinem Tod 1979 dort wohnen blieb und im Atelier des Vaters arbeitete; eine Arbeit, die er als „analytische Tätigkeit“ verstand, die für ihn „stete Selbsterforschung und -erfahrung“ war.²⁹⁰ Die in seiner Kindheit grundgelegte Angst, zunächst vor seiner Mutter, dann die, vor Gott aufgrund seiner Gedanken und Taten nicht bestehen zu können, und schließlich vor der ganzen Welt, führte dazu, dass von Moos den Menschen in seinen Bildern „umgeben von Gewalt und Zerstörung, bedrängt, in Angst und Verzweiflung“²⁹¹ zeigt. Dennoch hat das künstlerische Schaffen kurzfristig befreiende Wirkung für Max von Moos gehabt: „Bei starken Angstzuständen wird die Angst, sobald ich mich zum Zeichnen oder Malen hinsetze, weniger gross. Ich male dann nicht dekorative Sachen, sondern Motive, die die Angst aus mir herausnehmen.“²⁹² So subjektiv die empfundene Angst hier scheinen mag, so war der Künstler doch davon überzeugt, dass sein Werk, in dem das Motiv der Angst eine eminente Rolle spielt, eine kollektive Gültigkeit besitzt: „Aus moralischen Gründen lehnte ich das rein Subjektive ab. Ich tröstete mich damit, dass, wenn man genügend im Subjektiven bohrt, man in den Bereich der Archetypen

²⁸⁸ Heusser 1982: 15, 114.

²⁸⁹ Hans-Jörg Heusser: Max von Moos – eine Biografie. In: Max von Moos (Hg.: Peter Thali). Zürich 1975: 245.

²⁹⁰ Roman Kurzmeyer: Atlas, Anatomie, Angst: Max von Moos (1903-1979). Wien, New York 2001: 11.

²⁹¹ Kurzmeyer 2001: 7.

²⁹² Max von Moos zitiert in: Heusser 1982: 115 [12. 3.1975].

hinabreicht und dadurch mehr über das Erlebnis der Gegenwart sagen kann als Radio und Massenmedien.“²⁹³

Obwohl im Œuvre von Moos' in vielen Gemälden und Zeichnungen Motive der Angst, Verzweiflung und psychischer Pein zu finden sind, so ist doch keines der Bilder mit ‚Schrei‘ oder ähnlich betitelt. Dennoch werden hier zwei Arbeiten untersucht, in denen das Motiv des Schreis relevant ist – eine aus dem Frühwerk in diesem Kapitel, eine andere aus der mittleren Schaffenszeit in Kapitel B.IV.2. In der Zeit zwischen 1917 und 1923 hat von Moos ein Temperabild gemalt, das in stilistischer Hinsicht zu einer Gruppe ganz ähnlicher Bilder gehört und das, wie auch die anderen, schreiende Menschen zeigt (Abb. 110).²⁹⁴ Drei Gestalten mit zum Schrei aufgerissenen Mündern schauen den Betrachter unmittelbar aus einem nicht näher zu definierenden Raum an. Ihre stilisierten Augen erinnern an die grafische Qualität eines Holzschnittes. Die Gesichter – zum Teil von einer Art Heiligenschein hinterfangen, wodurch die Bilder eine religiöse Aura erhalten – sind als solches insgesamt von einer maskenhaften Starre, ebenso die gesamte Haltung der Figuren. Dennoch wird durch die rhythmisierte, teils konzentrisch angelegte Farbornamentik eine synästhetische Qualität erreicht. Ähnlich wie bei Munchs *Schrei* scheinen die Schreie aus dem Wechselspiel der unterschiedlichen Farben heraus zu tönen. Der Grund für die Schreie oder eine Aussage ist werkimmanent jedoch nicht abzuleiten. Die Gewänder können stilistisch mit denen in einigen von Gustav Klimts Bildern verglichen werden, weisen sie doch ebenso ein mosaikartiges Geflecht auf. Eine andere Meinung vertritt Martin Kunz, der sich mit „diese[n] kristallinen Werkstrukturen“ an die „visionären Architekturphantasien aus dem Kreis um Bruno Taut“ erinnert fühlt.²⁹⁵ Der Herausgeber von von Moos' Werkverzeichnis, Hans-Jörg Heusser, urteilt über eine zeitgleich entstandene, ganz ähnliche Bildgruppe: „In der maskenhaften Ornamentalisierung der Gesichter, ihrem starren Blick und ihrer Stelenhaftigkeit präfigurieren sie [...] die Verbindung von Weib und Starre, der wir später als Grundelement von Moos'scher Symbolik auf Schritt und Tritt begegnen.“ Diese Verbindung wird im mittleren Werk durch eine Mauer dargestellt werden, die die „Furchtbare Mutter“ symbolisiert, stellt Heusser fest.²⁹⁶ Folgt man dem „werktranszendenten Interpretationsverfahren“ Heussers²⁹⁷ um die tiefenpsychologische Malerei Max von Moos' deuten zu können, scheint folgende Erklärung zum Schaffen dieser frühen Bilder möglich zu sein: Der in der Pubertät seine sexuellen Triebe entdeckende von Moos hat die Gesellschaft, zu der nicht zuletzt auch seine Mutter und auch das Christliche gehören (was durch den Heiligenschein in einem der Bilder der Gruppe indiziert wird), als bedrohliche, ja als Angst einflößend, starre soziale Umgebung empfunden, die keinen Freiraum ermöglicht und die sich wie eine Wand vor dem Künstler, respektive Betrachter aufbaut. Während in früheren Bildern dieser Gruppe die einzelnen schreienden Figuren in der Mitte des Bildes zusammen-

²⁹³ Max von Moos zitiert in: Heusser 1975: 252 [1973-74].

²⁹⁴ Max von Moos: *Ohne Titel* (zwischen 1917 und 1923). Tempera auf Papier; 58 x 44 cm. Nachlass, Nr. C / 184.

²⁹⁵ Martin Kunz: *Der Künstler Max von Moos*. In: Max von Moos (1903-1979). Zum Gesamtwerk (Ausstellungskatalog). Luzern 1984: 27.

²⁹⁶ Heusser 1982: 91. Heusser bezieht seine Aussage auf eine Gruppe von Bildern, die zur selben Zeit von von Moos gemalt worden ist (WV 64-66, 1917-23), trotzdem dürfte sie aufgrund der stilistischen Ähnlichkeit auch für das hier untersuchte Bild zutreffen. Aus dem gleichen Zeitraum datiert auch ein Selbstporträt in gleichem Stil.

²⁹⁷ Heusser 1982: 14, 124.

gefasst beziehungsweise hintereinander gestaffelt waren und ihr Ausdruck zwischen singen, lachen und schreien schwankte, scheint sich die Dreiergruppe in dem vorliegenden Bild tatsächlich zu einer unüberwindbaren Mauer zu formieren, die als Ausdruck der von Moos' repressiv empfundenen Umwelt zu verstehen ist, die ihn abschreckend anschreit.

Vergleichbar mit dem Werk Max von Moos', das durchgängig von Angst geprägt ist, sind auch viele Arbeiten Heimrad Prem's, die ebenfalls vor diesem emotionalen Hintergrund entstanden sind, nur dass er bei Prem eine eher existenziell-resignative Färbung bekommen hat. „Im Grunde ist auch meine Malerei ein Tagebuch, alles ist ein Tagebuch meines Gewesenseins“, stellte Heimrad Prem zu seinem Werk fest.²⁹⁸

Prem wurde 1934 in Roding in der Oberpfalz geboren, wo er in einem Nachbarort zunächst eine Lehre als Dekorationsmaler absolviert hat.²⁹⁹ Von 1952 bis 1956 war er Student an der Akademie der Bildenden Künste in München. Dort hat er Lothar Fischer, Helmut Sturm und Hans-Peter Zimmer kennen gelernt, mit denen er ab 1957 zusammen malte und 1958 die Künstlergruppe *Spur* gründete. Diese gesellschaftskritische Gruppe, die mehrfach durch ihre damals als anstößig empfundenen Bilder, Schriften und Aktionen mit dem Gesetz und der Gesellschaft in Konflikt geraten sind, hat eine politisch engagierte Kunst gefordert, die auf bildnerischer Mittel zugunsten einseitig politischer Aktionen nicht verzichten sollte. Die *Spur*-Künstler sind in ihrer Expressivität durch Maler wie Asger Jorn oder andere Mitglieder der Gruppe *COBRA* beeinflusst worden. Nach dem vorübergehenden Zusammenschluss mit der Gruppe *Wir zu Geflecht* löste sich das Kollektiv 1965 auf. Persönlich hat Prem permanent unter finanziellen Sorgen gelitten, vor allem aber unter der fehlenden öffentlichen Anerkennung seiner Kunst. Obwohl er zusammen mit seiner Frau sieben Kinder hatte, versuchte Heimrad Prem sich mehrfach das Leben zu nehmen. 1978 gelang ihm zusammen mit seiner Geliebten schließlich der Suizid.

Künstlerische Vorbilder waren für Heimrad Prem Kandinsky und Klee³⁰⁰, sein Werk ist jedoch im Bereich zwischen Informel und Neuer Figuration anzusiedeln, wobei es trotz der nur zwanzig Jahre währenden Schaffenszeit ganz unterschiedliche Phasen durchlaufen hat, in denen Prem beständig auf der intensiv ausgelebten Suche nach neuen Formen und Strukturen war, eine Suche, die wechselhafte Stile zeitigte, was ihm oft genug Kritik einbrachte und ihn immer wieder an sich und seiner Arbeit zweifeln ließ:

„Ich komme mir vor wie ein Schatzgräber, dabei stoße ich auf Gold- und Silberadern, auf Erz und auf Schlacken; die Spur zu der schönsten aller erdenklichen Welten. Sind die Bilder, die ich hinterlasse, eigentlich nur Abfälle oder beiläufige Funde eines Suchenden? Ein Weg ins Unter- oder Überbewußte, ein Versuch, das Unaussprechliche auszusprechen? [...] Warum leide ich so darunter, daß das Schicksal mich dazu bestimmt hat, immer wieder die Art meiner Malerei umzuwerfen? Vielleicht wird eine Zeit kommen, die das befürwortet. [...] Man wirft mir vor, daß ich immer wieder meine Malerei ändere, aber ich studiere manchmal die Mittel einzeln und so intensiv, daß ich selber glaube, ich wäre ein Maler monomanischer Manie, aber plötzlich spüre

²⁹⁸ Heimrad Prem: Tagbuchaufzeichnungen (1963-1967). In: Heimrad Prem. Retrospektive (Ausstellungskatalog). Bonn u.a. 1995/96: 172.

²⁹⁹ Die biografischen Angaben wurde zusammengestellt aus: Pia Dornacher: Dokumentation zu Leben und Werk. In: Kat. Bonn u.a. 1995/96.

³⁰⁰ Monika Prem, die Witwe des Künstlers, in einem Brief vom 4. November 2003 an Andreas Beitin.

ich, daß auch die eine Struktur nur Struktur ist, und der Drang zu vereinigen überrumpelt mich. Ins volle Leben greifen will ich, das ist in die ganz Malerei greifen.“³⁰¹

1960 hat Heimrad Prem mit dem programmatisch betitelten Triptychon *Angst* an der Ausstellung *ars viva würzburg 60* teilgenommen, eine Arbeit, die mittlerweile verschollen ist.³⁰² Aus demselben Jahr stammt das Bild *Schrei*, das unmittelbar von der Bildsprache Asger Jorns beeinflusst ist (Abb. 111).³⁰³ In dem beinahe abstrakten Bild mischen sich in wilder Gestik, teils rhythmisch gestaffelt, unterschiedliche Formen und Farbflächen. Mal sind sie durch eine schwarze Linie konturiert, mal gehen sie ineinander über, fast überall sind sie jedoch in mehreren Lagen übereinander geschichtet. Aus diesem expressiven Vokabular formt sich im oberen Bildteil ein Kopf, der zum Kinn hin spitz zuläuft und der wie eingeklemmt zwischen schwarzen und roten, möglicherweise Arme andeutenden Elementen erscheint: Während Augen und Nase nur skizzenhaft angedeutet sind, reißt sich unter ihnen ein asymmetrischer Mund weit auf. Wie blutend ist der Kopf von Rot umgrenzt, das Blau der Wange steht in farbllichem Kontrast dazu. Hinter dem Fächer aus Farben und Formen scheinen noch weitere deformierte Gesichter hervorzublitzeln. Deutlich wird in diesem Bild dem *Spur*-Kollegen Helmut Sturm zufolge, wie sich die unterschiedlichen Ebenen von Figuration und Abstraktion miteinander verbinden: „Er [Prem] hat immer versucht, dieses Formprinzip der Vertauschung von Grund und Figur mit einzubauen. *Der Schrei* oder *Zu Dritt* von 1966 sind großartige Beispiele dafür. Die Figuren wirken durch die Hervorhebung bestimmter Formen und Aussparungen anderer wie abstrakte Landschaften.“³⁰⁴ Pia Dornacher sieht *Schrei* in der folgerichtigen Tradition der Bilder im Facettenstil, die zu Beginn der Künstlergruppe *Spur* entstanden sind: „Einige im Jahr 1960 entstandene kleinformatige farbenreiche Ölbilder, die keine figürlich-kantigen Elemente mehr aufweisen, sind jedoch, bedingt durch dieselbe abstrakte Formenzersplitterung, als Weiterführung des ‚Facettenstils‘ anzusehen. Eines dieser Werke, *Schrei* von 1960, zeigt auch einige absichtlich verzerrt wirkende Köpfe. Prem orientierte sich bei seinem Werk, laut einem Hinweis von Sturm, an anamorphen Formen (Anamorphose) und bezieht sich damit vermutlich auf den Manieristen Erhard Schön.“³⁰⁵

Insgesamt betrachtet wirkt *Schrei* allein schon durch die stark expressive Malweise eher wie ein Dröhnen, der wild gestische Pinselduktus und die hart neben einander gesetzten Farbakkorde unterstreichen dies. Aus dem Bild schallt mehr eine Kakophonie als ein analysierbarer Schrei heraus, mehr ein unentwirrbares Gebrüll als ein eindeutiger Ruf. Auch der Blick des Betrachters wird immer wieder zwischen einzelnen Bildpartien hin und her geworfen, das Auge versucht eine Ordnung, ein System in der Disharmonie und inneren Unruhe zu finden.

³⁰¹ Prem, Heimrad 1963-67: 171.

³⁰² Dornacher 1995: 177.

³⁰³ Heimrad Prem: *Schrei* (1960). Öl auf Leinwand; 70 x 55 cm. München, Galerie van de Loo.

³⁰⁴ Margarethe Jochimsen: „Er war schon ein genialer Kopf“. Gespräch mit Helmut Sturm. In: Kat. Bonn u.a. 1995/96: 37.

³⁰⁵ Pia Dornacher: Sprunghaftigkeit als kontinuierliches produktives Prinzip. Heimrad Prem's künstlerische Entwicklung von 1958-1978. In: Kat. Bonn u.a. 1995/96: 11. Dornacher verweist auf ein literarisches Werk von Jurgis Baltrusaitis (*Anamorphoses ou perspectives curieuses*. Paris 1955) und den Ausstellungskatalog *Anamorphoses: Games of Perception and Illusion in Art*. Boston u.a. (ohne Jahresangabe). Laut Sturm habe Prem sich auch mit Gustav René Hockes *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst* (Hamburg 1957) befasst (Dornacher 1995 a: 27, Fußnote 21).

Nach Einschätzung der Witwe des Malers haben sich Schreie durch Prem's Kindheit und Jugend gezogen, sei es durch Krankheit bedingt, innerhalb von Auseinandersetzungen mit seinem Vater oder zur Unterstützung der Durchsetzung seiner eigenen Pläne³⁰⁶, so dass es nicht verwundert, dass Prem in seinen Werken sich dieses expressiven Motivs häufig bedient hat.

In der vorliegenden Studie ist des Öfteren das Phänomen der Synästhesie in den verschiedenen Bildern, in denen das Motiv des Schreies vorkommt, angesprochen worden. In diesem Zusammenhang wurden die entsprechenden Bilder auf unterschiedlich starke ‚hörbare‘ Qualitäten hin untersucht. Mit einer Äußerung Prem's wird nicht nur auf eine andere, mögliche Verknüpfung von Sinneswahrnehmungen hingewiesen, sondern darüber hinaus das synästhetische Empfinden des Malers bestätigt:

„Farben sehe ich mit den Augen gar nicht, ich empfinde oder spüre sie viel mehr mit dem Magen. Bei bestimmten Farben äußert sich sowas, daß mir schlecht wird. Man spürt sie mit dem Gaumen, man spürt sie mit dem Magen, drum sagt man, süße Farben oder so. Außerdem sind Farben Räume, man sieht wie Farben eine Tiefe bilden oder vordere Kanten bringen, kurz: Farben bringen Gefühle. Farben sind Räume.“³⁰⁷

Auch andere Bilder Heimrad Prem's weisen in hoher Anzahl Gesichter von Schreienden auf, wie ein querformatiges Bild ohne Titel, das 1960 entstanden ist (Abb. 112).³⁰⁸ Im Gegensatz zu *Schrei* ist dies noch ganz dem Figurativen verhaftet und zeigt eine offenbar nächtliche Szene, die geradezu als Hommage an Max Beckmanns Bild *Die Nacht* verstanden werden könnte.³⁰⁹ Neben dem gemeinsamen Motiv des Schreiens wird dies besonders durch den in den Bildvordergrund ragenden Fuß, das Strangulieren einer wehrlosen Person und nicht zuletzt durch den Hund oben rechts nachdrücklich belegt. Bei Prem wird eine Gruppe handwerklich Tätiger aus dem Hinterhalt überfallen. Da wird gewürgt, getreten, an Haaren gezogen, da greift links ein düster schauender Mann zur Sichel. Aus dem wild gestikulierenden Menschenhaufen schreien nicht nur die Angegriffenen heraus, sondern auch die Angreifer. Ebenso wie das Bild *Kreuztragung* aus dem gleichen Jahr, scheint das Gemälde ohne Titel in verschlüsselter Form Prem's Empfinden des Verhältnisses der zeitgenössischen Künstler, vor allem aber der Gruppe *Spur* der Gesellschaft gegenüber zu thematisieren. Das Selbstverständnis des Künstlers als handwerklich Tätiger spiegelt sich hier wider, der von der Gesellschaft nur verachtet und mit Unverständnis sanktioniert wird.

In dem Bild *Geiseldrama* aus demselben Jahr variierte Prem die Gewaltthematik noch einmal, wobei er dieses in dem für die Gruppe *Spur* typischen Facettenstil gemalt hat (Abb. 113).³¹⁰ Über die ganze Bildfläche verteilt sich eine erregt schreiende Gruppe von Menschen, die durch Zangen, Flegel und Stöcke

³⁰⁶ Prem, Monika 2003.

³⁰⁷ Heimrad Prem über sich, Tonbandaufzeichnung von Willi Bleicher, 1974. In: Pia Dornacher: Heimrad Prem 1934-1978. Leben und Werk. (Diss.) München 1995: 93. Sollte Prem die geschilderten Empfindungen nicht nur metaphorisch gemeint, sondern tatsächlich so empfunden haben, so ist er einer von wenigen Synästhetikern gewesen, die zu solchen Sinnesverknüpfungen in der Lage sind. In der Forschung wird von einem Verhältnis zwischen Synästhetikern und Nicht-Synästhetikern von 1 : 2.000 - 20.000 ausgegangen.

³⁰⁸ Heimrad Prem: ohne Titel (1960). Öl auf Leinwand; 100 x 205 cm. München, Privatbesitz.

³⁰⁹ Auch Pia Dornacher weist in ihrer Monografie über den Einfluss Beckmanns auf Prem hin: „Bei den Werken Prem's mit religiösen Motiven fällt eine starke Nähe zu den Bildern Beckmanns aus der Zeit unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg auf“ (Dornacher 1995 b: 87).

³¹⁰ Heimrad Prem: *Geiseldrama* (1960). Öl auf Leinwand; 120 x 120 cm. München, Privatbesitz.

in Schach gehalten wird. Am linken Bildrand scheint im Vordergrund ein Toter zu liegen, im Hintergrund ist eine Straße mit einem Baum und einem Haus erkennbar. War das zuvor besprochene Bild ohne Titel nahezu monochrom gestaltet, so dominiert in *Geiseldrama* eine expressive Farbigkeit, die von einem Netz grauer Facetten überzogen wird, die die Inkarnate der jeweiligen Menschen darstellen. „Prens *Geiseldrama* von 1960 ist ein aus spitzen kantigen Formen gestaltetes Gewirr aus fragmentierten und geschichteten Körpern, aus Köpfen mit aufgerissenen Mündern, unzähligen gespreizten Armen und Beinen: Ein unerträgliche Dichte ineinander verkeilter und verrenkter Gliedmaßen drückt Leid und Schmerz aus.“³¹¹ Auch hieraus wird deutlich, welche wichtige Rolle die Augen eines schreienden Gesichtes für die synästhetische Qualität haben. Betrachtet man das Gesicht des Mannes in dem Bild oben rechts, so ist die Expressivität im Gegensatz zu den anderen Physiognomien, nicht nur in diesem Bild sondern auch in den zuvor besprochenen, allein schon durch die farbige Gestaltung der aufgerissenen Augen dieser Figur gesteigert worden, vermeint man seinen Schrei wirklich zu hören.

Die dörfliche Szene des Hintergrundes könnte einen Hinweis auf eine mögliche Interpretation des Bildes liefern. So berichtet Helmut Sturm über seinen langjährigen Freund und Gruppenkollegen Prem: „Im Grunde ist die Vater-, die Autoritätsproblematik eine sehr wichtige bei Prem. Er hatte immer irgend ein großes Vorbild, an dem er sich reiben konnte, obwohl er es eigentlich gar nicht brauchte. Sein latenter Hang zur Macht, sein Bedürfnis nach Bestätigung hängen wahrscheinlich mit seinen besonderen Kindheitsproblemen zusammen. Er ist auf einem Einödhof bei Waffenbrunn aufgewachsen und hat nur sehr wenig Kontakt zu Menschen gehabt. Er war immer ein Außenseiter, von den Leuten im Dorf wohl oft auch gehänselt wegen seines Andersseins.“³¹²

Zusammenfassend ist festzustellen, dass Heimrad Prens Bilder wie *Schrei*, *Geiseldrama* und *Kreuztragung* in einem biografischen Kontext gesehen werden müssen, da sie eng mit seinem persönlichen Leidensdruck verbunden sind. Dies bestätigt auch Monika Prem:

„Heimrad P. stammte aus einer katholischen Familie, die mehr aus Tradition die Kirche besuchte, aber nicht aus echter Glaubenüberzeugung. Früh erkannte er die heuchlerische Verlogenheit, die sich in seiner oberpfälzischen Heimat breit machte. Er begann sich ernsthaft mit den Aussagen der Bibel, der Person Jesu, Mensch und Gott zugleich, dessen Leidensweg, Sterben und Auferstehung zu beschäftigen. Es war insbesondere das Leben Jesu, dessen innige Verbindung mit Gott seinem Vater und dessen freiwilligen Tod, der er aus Liebe zu uns Menschen, um uns zu erretten auf sich nahm, was ihn zutiefst bewegte. All seine inneren Kämpfe, Zweifel und Leiden verarbeitete er in den Bildern der endenden 50er und beginnenden 60er Jahre wie *Kreuztragung*, *Geiseldrama* usw.“³¹³

So wie Prem „das Leid Christi als Metapher für das Leid des aus der Gesellschaft ausgestoßenen Künstlers“ benutzt hat³¹⁴, so ist in der tiefen Enttäuschung, die er als Künstler empfunden hat, der von der Gesellschaft nicht anerkannt wurde, das Movers für Bilder wie *Schrei* zu sehen und letztendlich auch der Grund für den Selbstmord 1978. Zwischen Bild und Tat ist in Prens Tagebuch eine Aufzeichnung zu finden, die bereits Mitte der sechziger Jahre von seiner Frustration berichtet:

³¹¹ Dornacher 1995 a: 10.

³¹² Sturm / Jochimsen 1995: 37.

³¹³ Prem, Monika 2003.

³¹⁴ Dornacher 1995 b: 88.

„Ich kämpfe gegen meinen Untergang an und bin stärker und geschickter geworden, aber die Verhältnisse sind auch ungnädiger geworden. Ich habe zu meiner persönlichen Entwicklung keine Gruppe mehr nötig. Aber außerhalb der Gruppe hat man es schwer, man ist plötzlich nichts mehr. Der Name der Gruppe hatte einen guten Ruf, mein eigener Name ist hingegen unbekannt. [...] ich muß von vorne anfangen.“³¹⁵

Mit dem Schaffen Heimrad Prem ist unter den Aspekten der persönlichen Befindlichkeit und desselben Titels eine Zeichnung von Harald Duwe vergleichbar. Wenn in der bildenden Kunst ein Gemälde oder eine Zeichnung mit dem Titel *Der Schrei* versehen wird, so ruft es unwillkürlich Munchs gleichnamiges Bild in Erinnerung, das durch die mediale Verbreitung ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben wurde. 1983 hat Harald Duwe eine Kohlezeichnung geschaffen und sie mit *Der Schrei* betitelt (Abb. 114).³¹⁶ Ohne sich an das fast omnipräsente Vorbild kompositorisch anzulehnen, konzentriert Duwe sich in seiner Bildfindung vollkommen auf den Ausdruck der menschlichen Physiognomie, auf das Entsetzen, auf die vor Todesangst erschüttert aufgerissenen Augen und den schreienden Mund. So wird fast das gesamte Bildfeld von dem liegenden Kopf eingenommen, der durch das Dreiviertelprofil leicht zum Betrachter gewendet ist. Der durchdringende Blick der Augen führt zu einer unmittelbaren Ansprache. Die Bildaussage ist eine allgemein gültige, denn weder das Geschlecht des beziehungsweise der Schreienden ist näher zu bestimmen, noch der Ort. Im Schattenbereich geht der Kopf unmittelbar in das Umgebende über: Die Situation kann im Bett, auf dem Erdboden oder auch im Wasser angesiedelt sein. So wie Geburt und Tod als unsere Existenz begrenzenden Vorgänge in der Regel im Liegen stattfinden, so ist hier der Kopf dementsprechend im Liegen dargestellt. Während Munchs *Schrei* in einer verifizierbaren Umgebung angesiedelt ist, deren Eindruck zusammen mit dem psychischen Empfinden der zentralen Figur diese schreien lässt, ist bei Duwe fast alles Äußere eliminiert, ist alles in einer undefinierbaren Haltlosigkeit auf den Kopf und auf den existentiellen Schrei fixiert und scheint ausschließlich endogenen Ursprungs zu sein.

Eine ganz ähnliche Situation von Haltlosigkeit thematisiert ein Bild von Daniel Richter, das allerdings eine ganze Gruppe zeigt. Auch wenn Richters Bild *Flash* den dramatischen Anschein einer Schiffsbruchszenen aufweist, so verbirgt sich hier doch in zweierlei Hinsicht ein überraschendes Moment, sowohl auf einer semantischen als auch auf einer malerischen Ebene (Abb. 115).³¹⁷ Die Schiffsuntergangsszene mutet zunächst wie ein farblich manipuliertes Negativ oder ein Infrarot-Spektrogramm an: Auf nachtschwarzem Meer treiben Schiffbrüchige auf dem Kiel ihres Rettungsbootes hoffnungs- und haltlos dahin: kollektiv-ubiquitäres Schreien und Verderben ist zu vernehmen. Die Reise-Gesellschaft ist zweimal gekentert, wird vermutlich zweimal scheitern, nicht nur mit dem anzunehmenden Kreuzfahrtschiff, mit dem die Gruppe vielleicht unterwegs war, sondern auch mit dem Rettungsboot, das ihr Überleben sichern sollte. Der

³¹⁵ Heimrad Prem: Tagebuchaufzeichnungen [vermutlich 1965]. Zitiert (nach einer maschinenschriftlichen Transkription von Monika Prem) in: Dornacher 1995 b: 77-78.

³¹⁶ Harald Duwe: *Der Schrei* (1983). Kohle und schwarze Kreide; 43 x 61 cm. Im Nachlass des Künstlers.

³¹⁷ Daniel Richter: *Flash* (2002). Öl auf Leinwand; 350 x 280 cm. Berlin, Courtesy Contemporary Fine Arts.

Ausgang des Dramas ist ungewiss, „man glaubt, mit dem Geschrei auch die innere Unruhe zu hören.“³¹⁸ Auch dieses Bild ist von Richter allusiv aufgeladen worden, weckt es doch Assoziationen an so bekannte Bilder von Schiffbruchszenen wie Géricaults *Das Floß der Medusa* (1819), Beckmanns *Der Untergang der Titanic* (1912) oder auch an die jüngste, aufwändige Verfilmung der Schiffskatastrophe im Nordatlantik aus dem Jahr 1998. Dem Maler geht es aber nicht um die Darstellung eines konkreten Ereignisses. „Statt dessen geht es um ein beständig gefährdetes Leben ohne Lotsen oder gar Retter. Damit führt Richter das Bildmotiv wieder auf seinen ursprünglichen allegorischen Gehalt – die Vergänglichkeit der Welt und die vernichtende Kraft der Geschichte – zurück.“³¹⁹

In einer Malerei, in der jedes elementare Thema bereits unzählige Male verarbeitet worden ist, kann der Betrachter nur noch durch den Bruch mit den überkommenen Sehgewohnheiten auf eine neue Sichtweise einer existentiellen Aussage herangeführt werden. „Das menschliche Elend“ wollte Richter mit diesem Bild jedoch nicht darstellen:

„Mich interessiert tatsächlich mehr die Erscheinungsweise des Ganzen, wie weit man als Künstler die Erscheinung dehnen kann in dem Bereich, und wie sehr dieselbe Erscheinung dann trotzdem lesbar ist als verallgemeinerbare Angst. Wenn ich mir heute die Sachen anschau, die ich in den letzten Jahren gemacht habe, dann gibt es da bestimmte Momente, die sich in allen Werken unterschiedlich stark formulieren. Diese Werte sind diejenigen, die am wenigsten taktisch sind, die am wenigsten bewussten, sondern das sind diejenigen Werte, die mir über mich selber Aufschluss geben [...] Das ist in meinem Fall tatsächlich so etwas wie eine gewisse Grundbeunruhigung gegenüber dem da draußen.“³²⁰

II.7.2 Überwiegend exogen dominierte Ursachen für Schreidarstellungen

Während für die überwiegend endogen bedingten Schreidarstellungen Angst das verbindende Motiv gewesen ist, so sind für die Bilder dieses Kapitels darüber hinaus Ursachen wie Enttäuschung, Resignation und eine allgemeine Beunruhigung gegenüber der Lebenswelt festzustellen.

Dies trifft besonders für das erste hier zu untersuchende Bild Max Pechsteins zu. Der Maler und Grafiker wurde 1881 in Zwickau geboren.³²¹ Nach einer Kindheit in äußerst bescheidenen Verhältnissen und einer entbehrungsreichen Lehrzeit als Dekorationsmaler in seinem Geburtsort, war es ihm aufgrund seiner Begabung möglich, zunächst zwei Jahre zur Kunstgewerbeschule in Dresden zu gehen, danach von 1902 bis 1906 zur Kunstakademie als Schüler von Otto Gussmann. Schon früh wurde Pechstein mit Preisen der Akademie bedacht. Im Jahr des Abschlusses an der Kunstakademie wurde er Mitglied der Künstlervereinigung *Brücke*, die sich in Dresden konstituierte. Im darauf folgenden Jahr ist er für einige Monate als Staatspreisträger nach Rom, Florenz und Ravenna

³¹⁸ Heinz-Norbert Jocks: Daniel Richter. Grünspan. In: *Kunstforum International* 163 (2003): 308.

³¹⁹ Olaf Peters: Der malende Reaktionär am linken Motiv? Zu einigen Werken Daniel Richters. In: Daniel Richter. Grünspan (Ausstellungskatalog). Düsseldorf 2002/03: 10-11.

³²⁰ Richter / Beitin 2004.

³²¹ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Ausstellungskatalog). Reutlingen, Zwickau 1995/96.

gegangen, um sich von der italienischen Kunst Giottos und Michelangelos, aber auch von antiken Mosaiken inspirieren zu lassen. Ab 1909 hat sich Pechstein jedes Jahr im Sommer für einige Wochen und Monate in Nidden an der Kurischen Nehrung aufgehalten, oder malte und zeichnete mit Künstlerkollegen im Freien, so 1910 zusammen mit Erich Heckel und Ludwig Kirchner an den Moritzburger Seen bei Dresden. Bezeichnend für diese Sommeraufenthalte in der Abgeschlossenheit der unberührten Natur sind die zahlreichen Bilder mit Badenden, ein kontinuierlich vorkommendes Bildthema im Werk Pechsteins. Mit ihm hatte er „die Möglichkeit, seiner tiefen Naturverbundenheit und der Suche nach der Einheit von Mensch und Natur Ausdruck zu verleihen.“³²² Einen künstlerischen sowie persönlichen Höhepunkt hat Max Pechstein während seines Aufenthaltes auf dem unter deutscher Verwaltung stehenden pazifischen Palau-Archipel erlebt. In der tropischen Ungezwungenheit sind farbenrauschende Bilder entstanden, von denen nur eines den Ersten Weltkrieg überdauerte, der dem Inselleben ein abruptes Ende bereitet, da Pechstein nach nur wenigen Monaten auf Palau zunächst in japanische Kriegsgefangenschaft geriet und dann über die USA nach Europa gelangte. Zurück in Deutschland wurde Pechstein noch im Herbst 1915 vom Militär eingezogen und blieb bis 1918 an der Westfront.

Nach den Jahren des Krieges konnte Max Pechstein 1919 den Sommer wieder in Nidden verbringen. Dort ist der Holzschnitt *Schrei am Meer* entstanden (Abb. 116).³²³ Die hochformatige Grafik zeigt an einem Strand eine stehende nackte Frau, die ihre Arme, offenbar Unheil abwehrend in die Höhe reißt und dabei schreit. Die auditive Qualität des Schreis wird durch zwei blitzartige Linien deutlich gemacht, die ihrem Mund entspringen. Ein Grund für den Schrei ist nicht erkennbar, zumal hinter der Frau ein nackter Junge mit seinen Füßen im Wasser steht und vom Gebaren der Frau – vermutlich seiner Mutter – unbeeindruckt zu sein scheint. Er macht sogar einen eher fröhlichen, unbeschwerten Eindruck. Mit diesem Holzschnitt ist ein neuer Aspekt für den Kontext dieser Studie zu verzeichnen: der im Bild gezeigte Titel, der wortweise, in jeweils farbllichem Kontrast zum Hintergrund, explizit auf den weithin hörbaren Laut der Frau hinweist. Während der Junge in kindlich unbefangener Weise nackt am Strand steht, betont die fehlende Kleidung der Frau ihre Schutzlosigkeit, die durch ihre angstvolle Mimik eine zusätzliche Betonung erfährt. Hinzu kommt der Kontrast zwischen den rundlichen Körperformen und den den Hintergrund strukturierenden schroffen Linien, die wie eine harte Felsformation wirken.

Im Werk Pechsteins ist die Einbeziehung eines Titels in ein Bild nicht neu. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg hat Pechstein in seinem druckgrafischen Schaffen Schriftzeichen innerhalb eines Bildgefüges verwendet, zunächst in Plakaten (beispielsweise 1910 anlässlich der ersten Holzschnitt-Ausstellung der *Brücke*), später aber auch in Holzschnitten, die Gemälde der Künstlerfreunde reproduzieren. 1912 hat Pechstein in dem Holzschnitt *Schwermuth* zum ersten Mal einen auf das Bild bezogenen Titel integriert. Dadurch wird den Arbeiten eine plakative, zum Kunstgewerblichen neigende Qualität zuteil. Auch die bildliche Wiedergabe eines Schreis ist im Werk Pechsteins nicht neu. Bereits 1918 hat er in der Radierung *Heidenstam* (Blatt 3), einer Buchillustration zu Carl Sternheims gleichnamigem Werk, den Schrei einer Bühnenfigur ‚hörbar‘ dargestellt.

³²² Petra Lewey: Mensch und Natur im Werk von Max Pechstein. In: Kat. Reutlingen, Zwickau 1995/96: 8.

³²³ Max Pechstein: *Schrei am Meer* (1919). Holzschnitt; 40 x 32 cm. Privatbesitz.

Wie ist nun aber die entsetzt-angstvolle Gebärde der schreienden Frau mit der als vollkommene Idylle empfundenen Natur an der Kurischen Nehrung in Einklang zu bringen, in der Pechstein dieses Blatt geschaffen hat und das seine Frau und den 1913 geborenen Sohn in der dortigen Umgebung darstellt?³²⁴

Von einigen Künstlern ist nach dem Ersten Weltkrieg das Motiv des Schreis – teilweise in Selbstbildnissen – als Anklage gegen die Barbarei des Krieges benutzt worden. Aufgrund der eindeutigen geschlechtlichen Zuordnung der Schreienden ist Vergleichbares in Pechstein Holzschnitt nicht möglich, obwohl auch Pechstein 1919 noch unter den Eindrücken des Krieges gelitten hat, was die Verwendung eines expressiven Motivs wie des Schreis in seinen Arbeiten, die nach dem Krieg entstanden sind, durchaus gerechtfertigt hätte:

„Noch scheuchen Träume nachts den Schläfer hoch, die Nerven wollen sich noch nicht wieder an die Ruhe eines bürgerlichen Daseins gewöhnen. Alles ist neu: Wie habe ich doch früher meine Leinwände grundiert, und was nahm ich für Farben? [...] Mühselig muß ich mein Handwerk wieder erlernen. Es war ein dicker Strich, den der Schützengraben durch mein Leben gezogen, denn während ich die gesamte Zeit von einem Frontteil zum anderen wanderte, blieb mir nicht einmal genügend Zeit, um den Körper auszuruhen. Die Sinne waren abgestumpft. Oft fürchtete ich, seelisch zugrunde zu gehen.“³²⁵

Und in seinen Erinnerungen, die Max Pechstein nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges verfasst hat, schrieb er über den ersten Nachkriegssommer in Nidden:

„Im Frühjahr 1919 begab ich mich nach Nidden hinauf, bangen Herzens, inwieweit ich droben auf der Kurischen Nehrung noch für einen Maler erträgliche Zustände vorfinden würde. Bang auch vor dem Wiedersehen mit der Landschaft und den Menschen, die ich 1909 als ein für mich fruchtbares Neuland entdeckt hatte. [...] So entstanden die ersten neuen Arbeiten, etwas unbeholfen, zögernd und in eckiger Form, bis mich die ungebundene Freiheit, die doch noch vorhanden war, wieder vollkommen in Besitz nahm. [...] Nur eines war widerlich und hindernd: durch die Inflation drängten sich die wirtschaftlichen Sorgen in den Vordergrund. Mein Kunsthändler Gurlitt, dem ich alles Geschäftliche in die Hände gegeben hatte, ließ mich zappeln und um das Nötigste bitten. Dazu kam die Entfremdung, die sich zwischen meiner Frau und mir infolge des durch den Krieg bedingten Auseinanderlebens bemerkbar machte.“³²⁶

Durch den zeitlichen Filter der fünfundzwanzig Jahre Abstand, die zwischen dem Ereignis und dem Datum der Aufzeichnung liegen, bleiben also im Zusammenhang mit dem ersten Nachkriegssommer nur zwei negativ empfundene Umstände in der Erinnerung Pechsteins: die ungünstigen finanziellen Verhältnisse und die Ehekrise. Günter Krüger ist der Ansicht, dass *Schrei am Meer* lediglich das lang ersehnte, und doch skeptisch erwartete Wiedersehen mit dem geliebten Ort an der Ostsee in „theatralischer Weise“ schildere.³²⁷ Wahrscheinlicher ist es jedoch durch den negative Assoziationen weckenden Ausdruck der

³²⁴ Diese Vermutung wird durch eine Zeichnung Pechsteins in einem Brief vom 28. August 1920 an Paul Fechter gestützt, in der eine sehr ähnliche Figurenkonstellation zu sehen ist, in der aber die nackte Frau nicht schreit, sondern verschreckt nach links blickend die Arme vor der Brust verschränkt. Betitelt ist diese Zeichnung mit *Lotte und Frank beim Baden*, also Frau und Sohn Pechsteins (abgebildet in: Max Pechstein. Ostsee-Bilder. Gemälde, Zeichnungen, Photographien (Ausstellungskatalog). Regensburg, Kiel 1981: Kat.-Nr. 212).

³²⁵ Max Pechstein [in einem Brief an Georg Biermann am 6. August 1919 aus Nidden] zitiert in: Georg Biermann: Max Pechstein. Leipzig ²1920: 16.

³²⁶ Max Pechstein: Erinnerungen. Mit 105 Zeichnungen des Künstlers [1945-46] (Hg.: Leopold Reidemeister). Wiesbaden 1960: 106-107.

³²⁷ Günter Krüger: Der Maler Max Pechstein als Graphiker. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 40, 1/4 (1986): 130.

schreienden Frau, dass Pechstein eher die „Entfremdung“ und das „durch den Krieg bedingte[...] Auseinanderleben[...]“ des Ehepaars in dem Holzschnitt thematisiert hat, wofür auch die Darstellung der Unbekümmertheit des sechsjährigen Sohnes sprechen würde, der von den Problemen der Eltern nichts bemerkt hat.

Innerhalb eines gleich betitelten grafischen Zyklus hat sich Franz M. Jansen noch einmal nach dem Zweiten Weltkrieg mit einem Schrei künstlerisch geäußert. Gerade der Form des Zyklus kommt dabei im grafischen Werk Jansens durch den „Zwang‘ zur thematischen Konzentration“ eine „nicht geringe Bedeutung“ zu, stellt Ulrike Merholz fest.³²⁸ So sind nach dem Zweiten Weltkrieg „als Epilog zu seiner kritischen Graphik der 20er Jahre“ die beiden Holzschnittzyklen *Wieder einmal* (1946/47) und *Der Schrei* (1950/51) entstanden, die beide „in erster Linie existentielle Betroffenheit und tiefe Resignation“ widerspiegeln.³²⁹ In einem Brief an Heiner Stock vom 28. August 1951 hat Jansen über *Der Schrei* geschrieben: „Eben habe ich meinen neuen Holzschnittzyklus von 12 Bildern beendet. Er soll heißen: *Der Schrei*, 12 Köpfe unserer Zeit.“³³⁰ Innerhalb dieses Zyklus interessiert das gleich betitelte Blatt *Der Schrei* (Abb. 117).³³¹ Über die ganze Höhe des Blattes ist das Brustbild eines Mannes zu sehen, hinter ihm steht wie gespiegelt ein zweiter: Beide haben den Mund zum Schrei geöffnet. In stilisierter Form sind die Gesichter in groben aber edlen Zügen aus dem Holz geschnitzt. Der vordere Mann, der seinen Kopf leicht nach rechts hin geneigt hat, hält sich zur Verstärkung des Schalls die Hände an den Mund. Die hinter den beiden Köpfen zu erkennende Rundung mag als Hinweis auf die Welt zu verstehen sein. Wie schon in Jansens während des Krieges entstandenem Bild gleichen Titels, ist die Bildfindung von Starre und Entsetzen geprägt; die konzentrisch geformten Hände verleihen der Grafik nur eine geringe akustische Qualität. Durch die relativ große Entfernung zwischen der rechten Hand und dem Mund entsteht in der Darstellung aber die interessante Position zwischen aktiver und passiver Kommunikation, scheint doch der Schreiende durch das an das Ohr Legen der Hand zugleich auch in den Raum hinein zu hören, ob es eine Resonanz auf seinen Schrei gibt. Dieses Aufnehmen von Resonanzen, mit seinen Sinnen die Umwelt erforschen ist auch in einem anderen Blatt dieses Zyklus enthalten: Dort betrachtet ein senkrecht nach oben Sehender sinnend den vom Mond beschienenen Nachthimmel: Nach dem Zweiten Weltkrieg verbleibt nur noch die Natur beziehungsweise das Göttliche als letzte gültige Instanz.

Eine negativ gefärbte Gefühlswelt, die durch einen Schrei vom Künstler artikuliert worden ist, aber ebenfalls überwiegend exogene Ursachen hat, zeichnet sich in dem Bild *Aufschrei* von Albrecht Gehse ab (Abb. 118).³³² In dem nahezu abstrakten Bild, ist ein Schrei inhaltlicher und motivischer Mittelpunkt: Vor einem dunklen Hintergrund konstituiert sich aus wild-expressiven Pinselhieben

³²⁸ Merholz 1985: 7

³²⁹ Merholz 1994: XI

³³⁰ Franz M. Jansen zitiert in: Merholz 1994: 168. Merholz zufolge ist die Rekonstruktion des Zyklus nur unvollständig möglich; lediglich sieben Blätter könnten demnach zugeordnet werden (ebd.).

³³¹ Franz M. Jansen: *Der Schrei*; aus dem 12-teiligen Zyklus *Der Schrei, Profile zur Zeit*. Holzschnitt (1950/51). 33,9 x 23,6 cm.

³³² Albrecht Gehse: *Aufschrei* (1988). Öl auf Malpappe. 23 x 18 cm. Im Besitz des Künstlers.

eine Figur als Brustbild. Sie steht frontal zum Betrachter, nur der Kopf ist schreiend zur Seite abgewendet. Ihre Physiognomie wird weitgehend negiert, lediglich ein dunkler Fleck als Mundhöhle sowie ein schwarz-weißer Kringel als Auge deuten menschliche Züge an. Während der Oberkörper hauptsächlich in weiß-blauen Farbtönen gehalten ist, stechen das phallisch Aufragende vor dem Rumpf sowie das Farbfeld neben dem Kopf hervor. Durch die grelle Farbigkeit vor dem dunklen Hintergrund scheint das Bild möglicherweise durch Rudolf Hoflehners Selbstporträt *Urlo* beeinflusst worden zu sein, wobei hier durch den aggressiven Pinselduktus zwar eine höhere Expressivität erreicht, nicht jedoch eine gesteigerte synästhetische Wahrnehmung forciert wird, da das figurative Element nicht konkret genug dargestellt ist. Michael Nungesser schreibt über *Aufschrei*, das im Zusammenhang mit einigen weiteren, ganz ähnlichen Bildern entstanden ist: „Eine abgründig-grausame trügerische Welt von Monstren dringt plötzlich in eine reale Bildwelt ein, durchbricht die lasuren-gespannte Malhaut, wirbelt Farben durcheinander, läßt sie reliefhaft und schrundig werden. Häufig sind es Farbreste und pastose Pinselspuren, die seine [Gehses] Phantasie erregen und zu Bildern antreiben [...] Nichts ist eindeutig, klar, identifizierbar, es sind eher verstörende Halluzinationen, bedrängende Schreckensbilder, die eruptiv aus dem Unterbewußtsein ausbrechen und schon im Prozeß des Entstehens wieder zu zerfallen scheinen [...] Diese fast schon die Grenze zur Abstraktion streifenden informellen Kompositionen, die innerhalb eines kurzen Zeitraumes entstanden, sind Ausdruck einer Krise, einer Verunsicherung im Malerischen, aber auch einer inneren Unruhe, ausgelöst durch die sich fast täglich erweiternde Protestbewegung in der DDR, vor allem in Leipzig, und die zwischen Zugeständnissen und gewaltsamer Unterdrückung schwankende Staatsgewalt. In Zeiten solcher Spannungen kommt Verdrängtes hoch, schlägt Angst durch“.³³³

II.7.3 Der Schrei unter dem Primat des Malerischen

Das folgende Unterkapitel stellt insofern eine Besonderheit innerhalb dieser Studie dar, weil hier der Darstellungsinhalt der in ihm behandelten Bilder, also das Motiv, nur von sekundärem Interesse ist. Der Schrei als solches ist zwar dargestellt, hat aber, hinsichtlich des eigentlichen Themas des Bildes, eine nur untergeordnete Bedeutung. Hauptthema der Bilder ist die Malerei selbst. Trotzdem soll anhand des Motivs des Schreis und der folgenden Bildbeispiele von Karl Marx, Helmut Pfeuffer und Georg Baselitz diese ikonografische ‚Gegenposition‘ nicht unberücksichtigt bleiben.

Der bereits angesprochene Maler Karl Marx, dessen Imaginationskraft durch persönliche Erfahrungen stark geprägt worden ist, hat, wie in dem schon untersuchten Bild *Barbarische Szene* in einem weiteren Gemälde einen Schrei dargestellt, obwohl die ‚Vorlage‘ einen solchen nicht abgegeben hat. Individueller Gestaltungswille stand im Vordergrund. Im Kontext dieser persönlichen Interpretation ist 1970 das Gemälde *Mann am Meer* entstanden (Abb. 119).³³⁴ Ein Mann liegt an einem braun-lila Strand vor dem Horizont eines grünen Meeres. Sein eines Bein ist angewinkelt, das andere ausgestreckt. Am Oberkörper des

³³³ Nungesser 1995: 21-23.

³³⁴ Karl Marx: *Mann am Meer* (1970). Öl auf Leinwand; 120 x 180 cm. Im Besitz des Künstlers.

Mannes zeichnet sich der Brustkorb in einem expressiven Pinselduktus von rot-weißer Farbigkeit ab. Der Kopf ist halb ohnmächtig vor Schmerz in den Nacken gelegt, schwankt im Ausdruck zwischen noch ächzendem Leben und stöhnendem Sterben. Klaus Honnef, der sich schon früh für das Werk Marx' eingesetzt hat, beschreibt die expressive Kraft dieses Bildes folgendermaßen: „Das Gesicht des Mannes ist ganz Ausdruck; ohne spezifische Identität: eine Metapher unsäglichen Schmerzes, des wortlosen Schreis.“³³⁵ Interessant ist die Entstehungsgeschichte zur Bildfindung von *Mann am Meer*, über die sich Karl Marx wie folgt äußerte:

„Das war zu einer Zeit, als ich noch nach Zeichnungen gearbeitet habe, die ich nach der Natur gemacht habe. Es war an einem Strand in Südfrankreich. Da lag ein Mann, und zwar genau in dieser Position. Ich habe ihn mit Bleistift skizziert und habe zwei Bilder danach gemalt [...] Der Schrei ist nicht überinterpretiert, in natura war das aber nicht so.“³³⁶

Der Körper und die Art und Weise seiner Stellung am Strand sind also demnach authentisch, nicht aber das Motiv des Schreis, das erst durch die Interpretation des Künstlers – bewusst oder unbewusst – in die Bildfindung aufgenommen wurde. In einer synergetischen Arbeitsweise sind also Vorlage, freie, durch die psychische Disposition beeinflusste Interpretation, und der individuelle Ausdruckswille, der sich im expressiven Pinselduktus manifestiert, miteinander verschmolzen.

In gewisser Weise mit dem Schaffen von Karl Marx vergleichbar ist die Arbeitsweise und der konzeptionelle Ansatz von Helmut Pfeuffer: „Ich male von innen nach außen, Körper mit Seele, Knochen und Blutadern. Nicht die Ordnung, sondern die Organisation des Lebendigen. Das Doppeldeutige und Vielgeschichtete“.³³⁷ Pfeuffer gehört zu der Generation von expressiven Malern, die erst mit dem Aufkommen der Neuen Wilden die Aufmerksamkeit verstärkt auf sich zogen, obwohl im Falle von Helmut Pfeuffer Intention und Konzeption seiner Kunst geradezu diametral zu den Werken der Neuen Wilden stehen.

Helmut Pfeuffer wurde 1933 in Schweinfurt geboren. Von 1956 bis 1960 hat er an den Akademien in Nürnberg und Stuttgart studiert.³³⁸ Seitdem ist er als freischaffender Maler tätig. Seine Malerei weist zwei Themenschwerpunkte auf: die Landschaft und der Mensch. Das Eigentümliche dabei ist die teilweise Verschmelzung beider Sujets, denn auch die Bilder von Menschen, nackten Frauen und Männern, erscheinen wie Landschaften und sind überwiegend an biomorphen Formen orientiert. Bereits in Pfeuffers Frühwerk deutet sich an, in welche Richtung seine Malerei gehen soll: „Seit 1967 entstanden in einer dichten Folge Bilder und Zeichnungen, von kranken Menschen, von Verletzungen und Verkrüppelungen, von fieberhaft verfärbten oder konvulsivisch verdrehten Körpern, wehrlosen Leibern, an denen sich ‚helfende Hände‘ zu schaffen machten – unbequeme, teilweise schmerzhaft Bilder, die durch den gewaltsamen Tod des Bruders im Unterbewußtsein ausgelöst worden sein könnten, jedenfalls die Kraft und den Willen zur Sublimation von gefühlten oder gefürchteten Leiden

³³⁵ Klaus Honnef: Bilder aus mythischem Bezirk. Versuche zum künstlerischen Werk von Karl Marx. In: Karl Marx. Bilder von 1951 bis 1981 (Ausstellungskatalog). Bonn 1981: 9.

³³⁶ Marx / Beitin 2004.

³³⁷ Helmut Pfeuffer zitiert in: Helmut Pfeuffer. Trauma und Drama. Retrospektive 1960-1985 (Ausstellungskatalog). München 1985: 108.

³³⁸ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Helmut Pfeuffer. 1984 bis 1988 (Ausstellungskatalog). Kiel u.a. 1988/89.

bekunden. Die Sonde, die zuvor noch im zwischenmenschlichen Bereich sensorisch tätig war, wird nun direkt im Körper versenkt, sie registriert organische Beben im Innern, hebt die versteckten Gewebestrukturen ans Tageslicht, spürt nervöse Katastrophen und Sensationen unter der Haut auf.“³³⁹ So tauchen in den Bildern Pfeuffers bis in die achtziger Jahre hinein kontinuierlich Menschen auf, deren Inkarnat schlichtweg negiert wird, der Betrachter direkt in das Innere der menschlichen Wesen sehen kann. Dem Maler geht es Gottfried Knapp zufolge „nie um das realistische Abbild eines bestimmten Menschen, nie um eine Porträtähnlichkeit, sondern um den inneren Emotionsstrom, um die Leidenschaften, die Ängste und Obsessionen, die in diesen Körpern zum Ausdruck drängen.“³⁴⁰

In diesem Zusammenhang ist auch das 1983 entstandene Bild *Hummerfrau* zu sehen (Abb. 120).³⁴¹ Über die Diagonale des Bildes ist vor oder auf einem abstrakten Farbfeld eine unbedeckte Frau zu sehen. Durch die Ambivalenz der Darstellung kann sie als auf der Seite liegend aufgefasst werden oder auch im Fallen begriffen sein. Während der rechte Arm nach Halt sucht, ist der linke als Warnung oder Hilfesignal zu interpretieren, drückt aber auch „Abwehr und eine gewisse Rebellion aus“, meint Pfeuffer.³⁴² Der deformierte, schreiende Kopf reckt sich steif in die Höhe, hinterfangen wird er von einem schwarzen Farbfeld. Wie schon in anderen Menschen-Darstellungen ist auch hier weniger ein Inkarnat, eine intakte Hautfläche an der Frau zu beobachten, sondern das leuchtend rot-orange farbige Fleisch, das durch die Allusion des Titels an das frisch abgebrühte Krustentier erinnert. Lediglich das rechte Bein ist von einer komplett anderen Farbigkeit, scheint wie leblos von der Frau hinterher gezogen zu werden. Pfeuffer, der „ein entschieden expressiver Maler, aber kein Expressionist“³⁴³ ist, zeigt mit *Hummerfrau* seine Fähigkeit, den menschlichen Körper in eine Landschaft der Farbe zu verwandeln, aber auch in eine Topografie des Horrors, die Verletzungen und Deformationen aufweist. Thema des Bildes ist dabei weniger ein konkret figuratives Motiv, sondern die Malerei als solches, eine, die Farben und Formen zwar austariert, die aber auch auf eine sympathetische Provokation des Rezipienten bedacht ist: „Dem Bild ‚Hummerfrau‘ liegt kein sogenanntes Thema zugrunde, das mit dem Titel bezeichnet werden könnte, der bezieht sich eher auf das Inkarnat der Figur. [...] Wichtig ist die Durchdringung des Körpers durch den Raum. Der Körper erscheint vom Hintergrund nicht abgelöst, sondern ist mit ihm verbunden.“³⁴⁴ So soll die Wirkung des Bildes denn auch „nicht durch einen erkennbaren Gegenstand erfolgen. Die Malerei hat keine formalen Aufgaben, sie wird vielmehr auf ihren psychischen Ausdruck hin eingesetzt. Eine rote Linie ist eine Bedeutungslinie“, betont Helmut Pfeuffer.³⁴⁵ Genauso wie dem Figurativen im Werk Pfeuffers nur eine sekundäre Bedeutung zukommt, so kann mithin auch das Motiv des Schreis nicht konkret als Aussage, als Zeichen von Angst oder Panik in *Hummerfrau* verstanden werden. Er verbleibt vielmehr im Allgemeinen, fungiert einerseits als

³³⁹ Gottfried Knapp: Die Auferstehung des Fleisches. Zum malerischen Werk von Helmut Pfeuffer. In: Kat. München 1985 a: 16.

³⁴⁰ Knapp 1985: 20.

³⁴¹ Helmut Pfeuffer: *Hummerfrau (Pathetische Figur VII)* (1983). Öl, Dispersion auf Maljute; 170 x 180 cm.

³⁴² Helmut Pfeuffer in einem Brief vom 27. Januar 2004 an Andreas Beitin.

³⁴³ Knapp 1985: 19.

³⁴⁴ Pfeuffer 2004.

³⁴⁵ Ebd.

sinnfälliges Zeichen des geschundenen Individuums, bedeutet aber auch Aggression und Ekstase.

Seit den ausgehenden sechziger Jahren behandelt Helmut Pfeuffer in seinen Bildern immer wieder stürzende respektive fallende Figuren, zumeist in undefinierbaren, aber nicht unbedingt bodenlosen Räumen. Sie stürzen kopfüber nach unten, vermeintlich nur durch die Materialität der Farbe aufgehalten. Die Bilder sind teilweise so bezeichnet (*Sturz (Pathetische Figur XIII)*, 1985), teilweise bleibt der drohende Existenzverlust auch unbenannt. Als eines der neueren, zu diesem Werkkomplex gehörenden Bilder, kann *Alptraum* angesehen werden (Abb. 121).³⁴⁶ Der Betrachter wird eines lebensgroßen Mannes ansichtig, der, diagonal auf den linken Bildausschnitt gerutscht, mit dem Kopf in die untere Ecke des Gevierts ragt. Während die nackten Beine und das Geschlecht in der Höhe des Bildfeldes situiert sind, ist der stark verkürzt dargestellte Oberkörper von weißen Tüchern verdeckt, die zwischen ihren blutroten Falten nichts Gutes ahnen lassen: So liegt der rechte Arm verkrampft auf einem blutroten Kopfkissen, neben dem der maskenhaft erstarrte Kopf des Mannes auftaucht. Wie der expressive Ausdruck der Figur zu deuten ist, geht zum einen aus einer Bemerkung Pfeuffers hervor („Unter den neueren Bilder ist es vor allem ‚Alptraum‘ [...] der das Motiv des Schreis (u.a.) enthält und dem man auch diesen Titel geben könnte“³⁴⁷), zum anderen wird er ersichtlich aus einer frühen Entwurfsskizze zu dem Bild, die schon der endgültigen Bildfassung sehr nahe kommt (Abb. 122).³⁴⁸ Hier ist die Figur des Mannes noch ganz nackt gegeben, der Mund ist zum Schrei weit aufgerissen, der Kopf deformiert. Nur das kissenartige Requisit ist bereits vorhanden, das die Ursache für die unnatürliche Haltung des rechten Armes verdeckt. Der linke Arm scheint im Gegensatz zum Gemälde direkt von der Schulter an hinter den Rücken verdreht zu sein. Ulrich Bischoff, kommt hinsichtlich des Gemäldes zu der Einschätzung, dass „die Farbe Weiß [...] im ‚Alptraum‘ zu einer gewissermaßen barmherzigen Instanz, zu einem offenen Blatt [wird], das überhaupt erst eine Zukunft zulässt.“³⁴⁹ Will man sich an die traumatische Realität des bildgewordenen Traumes halten, so scheinen die weißen Laken jedoch nichts Zukunft Zulassendes zu verkünden, vielmehr verbergen sie das Schlimmste noch, was darüber hinaus durch den Schrei und das arterienblutrote Farbkissen expressiv vermittelt wird. Auch wenn durch den Titel das Geschehen ins Reich des Irrealen gerückt wird, so beunruhigt das großformatige Bild durch die Ansprache einer universalen Existenzangst. Helmut Pfeuffer „bleibt Maler menschlicher Grenzsituationen in einem von Einzelgängern wie van Gogh, Munch, Hodler, Kokoschka, Artaud, Bacon, extrem vertretenen Sinn“ stellt Peter Gorsen fest.³⁵⁰ So sind es denn auch die Motive der Angst und des Schreis, welche Pfeuffer mit jenen verbindet.

³⁴⁶ Helmut Pfeuffer: *Alptraum* (2000). Öl und Dispersion auf Leinwand; 200 x 180 cm. Privatbesitz.

³⁴⁷ Pfeuffer 2004.

³⁴⁸ Helmut Pfeuffer: Entwurfsskizze zu *Alptraum* (1994). Bleistift auf Papier; 18 x 15 cm. Düsseldorf, Privatbesitz.

³⁴⁹ Ulrich Bischoff: Stabilität und Verletzlichkeit. Zur Malerei von Helmut Pfeuffer. In: Helmut Pfeuffer. Körper. Gemälde, Aquarelle auf Papier 1967-2002 (Ausstellungskatalog). Wien 2003/04: 11-12.

³⁵⁰ Peter Gorsen: Die pygmalionistische Metamorphose des kaputten Menschen. Überlegungen zum Bildwerk von Helmut Pfeuffer. In: Kat. Wien 2003/04: 21.

Die zu Beginn dieses Unterkapitels beschriebene Besonderheit hinsichtlich des eigentlichen Themas der hier zu untersuchenden Bilder in Bezug auf den Schrei, wird bei Georg Baselitz ganz besonders deutlich durch das Umdrehen seiner Bildmotive und durch die damit einhergehende Einschränkung der Bedeutung der Motive, wenn nicht gar ihrer Negation zugunsten des Malerischen. Georg Baselitz wurde als Hans Georg Kern 1938 in Deutschbaselitz in Sachsen geboren.³⁵¹ Von 1956 bis 1957 hat er an der Ostberliner Hochschule für bildende und angewandte Kunst studiert, wurde aber wegen gesellschaftspolitischer Unreife von der Hochschule verwiesen; im gleichen Jahr hat er sein Studium an der Hochschule der bildenden Künste in Westberlin bei Hann Trier fortgesetzt. 1961 nahm Kern den Künstlernamen Georg Baselitz an und wurde Meisterschüler bei Trier. Nachdem Baselitz die Bedeutung seiner Bildmotive ab 1966 hinterfragt hat, indem er sie frakturiert darstellte, folgte 1969 die weitere Konsequenz daraus, indem er mit *Der Wald auf dem Kopf* von da an seine Bildmotive um 180° verdreht darstellte. Dadurch wurde deutlich, dass die Malerei sein eigentliches Hauptthema geworden ist. Neben einigen Landschaften und Stilleben wird das Werk Baselitz' von Menschen-Darstellungen dominiert. Dabei kam es ab den frühen achtziger Jahren zu einer zunehmenden Ausdruckssteigerung: „Ab 1981 steigert Baselitz die Expressivität seiner Arbeit erheblich. Er unterwirft aber die Motive nicht wie in früheren Phasen einer von gestischen Malimpulsen herrührenden Dynamik, die bis zu einer mehr oder weniger deutlichen Vernachlässigung abbildender Kriterien reichen kann, sondern zielt auf Verdichtung.“³⁵²

Im Verlauf dieser Entwicklung ist am 18. Februar 1983 das Bild *Nachtessen in Dresden* entstanden (Abb. 123).³⁵³ Das großformatige Bild wird bestimmt von einem Tisch, hinter dem mehrere Figuren sitzen beziehungsweise stehen. Während die sich in der zentralen Achse befindliche, frontal dargestellte Gestalt den Betrachter aus einer starren Pose heraus mit weit aufgerissenen Augen ansieht und – man möchte aufgrund dieser Mimik meinen – auch anschreit, tendieren die sich seitlich befindenden Gestalten nach außen hin. Auf der rechten Seite des Bildes erscheint hinter der schwarz gekleideten Figur ein zweiter Kopf, der schreiend hervorschaut; der Kopf ist dabei wie abgeknickt fast rechtwinklig nach oben gerichtet. Durch die stilisierende, vereinfachende und grobe Malweise bedingt und durch die 180°-Drehung des Gesamtmotivs, erfährt jedoch die Expressivität des Bildes eine Einschränkung, obwohl diese vor allem bei der zentralen Gestalt allein schon durch die farblichen Kontraste von Figur und Hintergrund in starkem Maße gegeben ist.

Baselitz knüpft mit diesem Gemälde in zweierlei Hinsicht Bezüge: Zum einen, durch den Hinweis auf den Ort des Geschehens, als Reverenz an die Künstlergemeinschaft *Brücke*, die in Dresden gegründet wurde. Folgt man der Literatur, dann zeigt *Nachtessen in Dresden* Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Mueller und Erich Heckel.³⁵⁴ Zum anderen sind kunsthistorische Bezüge festzustellen: Formal im Vorbild von Emil Noldes Abendmahlbild *Pfingsten* (1909) und, durch die zentrale Figur in *Nachtessen in Dresden* bedingt, in dem für

³⁵¹ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Georg Baselitz. Werke 1981-1993 (Ausstellungskatalog). Saarbrücken 1994.

³⁵² Andreas Franzke: Georg Baselitz. München 1988: 156.

³⁵³ Georg Baselitz: *Nachtessen in Dresden* (18.2.1983). Öl auf Leinwand; 280 x 450 cm. Sammlung Saatchi.

³⁵⁴ Kevin Power: Existentielles Ornament. In: Georg Baselitz (Ausstellungskatalog). Zürich, Düsseldorf 1990: 25.

Baselitz relevanten Vorbild von Edvard Munchs *Schrei*. Über den anekdotischen Bezug zum Ort Dresden hinaus, geht es aber „um mehr als eine gewisse formale Ähnlichkeit mit Noldes Pfingst-Bild in der Nationalgalerie und eine gewisse Verwandtschaft mit Munchs *Schrei*. Es geht um die Darstellung emotionaler und seelischer Urstände, um Grenzüberschreitungen, die den Künstler befähigen in andere, dahinterliegende Räume zu sehen. Was er dort sieht, können wir nur ahnen. Soweit es sich an den offenen, durchlässigen Höhlen der Münder und Augen ablesen lässt, nimmt zumindest der Akt des Sehens ekstatische oder katastrophische Züge an“, stellt Angela Schneider fest.³⁵⁵ Kevin Power meint zur Bildaussage von *Nachtessen in Dresden*: „Die Gestalten sind isoliert, und diese Isoliertheit wird betont durch die unterschiedlichen Maltechniken, die angewendet wurden. Es sind voluminöse Gestalten, die den Raum einnehmen, jedoch wenig miteinander zu tun haben. Baselitz ist nicht daran interessiert, Beziehungen darzustellen, und lässt sogar erkennen, dass wir einander überhaupt nichts zu sagen haben. Seine Gestalten werfen keinen Schatten, sie haben nur sich selbst. [...] Sie suchen nach nichts, was nicht da ist, wissend, dass es vom Nichts keine Rückkehr gibt zu einem tieferen Gefühl des Seins. Es ist so, als ob sie, je mehr sie sich voneinander entfernen, erkennen, dass alles dieses Sein – materielle Objekte und die Gedanken und Wünsche, die diese Objekte im Menschen wecken – reiner Schein ist, zum Dahinschwinden verurteilt. Die einzige Freiheit ist es dann, das Dahinschwinden zu schaffen, statt ihm unterworfen zu werden. Es kühn herauszuschreien, es gegen uns zu schmettern, unseren Mangel an Kommunikation und unser sinnloses Aneinanderreiben kundtun.“³⁵⁶

Einen interessanten Vergleich zieht Sean Rainbird zwischen den Werken von Georg Baselitz und Francis Bacon: „Bei beiden Künstlern stellt sich der menschliche Kopf als ein zentrales Motiv dar. Er fungiert als Metapher sowohl für das Wahrnehmen und Erleben der Wirklichkeit als auch – aus der Betrachterperspektive – für die visuelle Begegnung mit dem Bild. Der Kopf mit seinen Sinnesorganen bildet die eigentliche Schaltstelle der Kommunikation zwischen Mensch und Umwelt.“³⁵⁷ Eng mit diesem gerade angesprochenen, zentralen Motiv beider Werke ist schließlich auch der Schrei verbunden, der bei Francis Bacon eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt.

Innerhalb dieser Untersuchung liegt es nahe, die 1987 und 1988 von Baselitz geschaffenen zehn Porträts zu untersuchen, sechs „schöne“ und vier „hässliche“, die nicht nur durch das Auf-den-Kopf-stellen ihrer Motive diese als solche in ihrer Bedeutung negieren, sondern auch den Begriff des Porträts in Frage stellen, da es sich hier nicht um die identifizierbaren Bildnisse von Personen handelt. Die Definition, was schön ist und was hässlich, so wie es die Titel der Bilder suggerieren wollen, wird zudem ad absurdum geführt, da die Porträts nicht wirklich als schön bezeichnet werden können; es dominiert ganz die Kraft der Farbe. Im *Häßlichen Porträt 1*, das hier stellvertretend untersucht wird, ragt vor einem dunklen Hintergrund von oben kommend das Brustbild einer Frau in den Bildraum (Abb. 124).³⁵⁸ Harte, sich abwechselnde Farbkontraste bestimm-

³⁵⁵ Angela Schneider: „Da ich kein Historienmaler bin.“... In: Georg Baselitz (Ausstellungskatalog). Berlin u.a. 1995/96: XLIV.

³⁵⁶ Power 1990: 25.

³⁵⁷ Sean Rainbird: Leibhafte Kunst. Georg Baselitz und Francis Bacon. In: Georg Baselitz. Gemälde. Schöne und hässliche Porträts (Ausstellungskatalog). Karlsruhe, Linz 1993: 92.

³⁵⁸ Georg Baselitz: *Häßliches Porträt 1* (1987). Öl auf Holz; 90 x 70 cm. Basel, Galerie Beyeler.

men dabei das Porträt: giftgrüne gescheitelte Haare, stahlblaue Bekleidung, knallrote Augen und Lippen, dazwischen, mit schnellen Pinselstrichen ausgeführt, das lachsfarbene Inkarnat der Gesichts- und Halspartie. Dies scheint durch die unterschiedlichen Farbspuren wie verletzt oder wie in Auflösung begriffen. In der dunklen, offenen Mundhöhle leuchten ein paar weiße Zähne. Durch die 180°-Drehung wird auch hier nicht nur das Motiv in seiner Relevanz beschnitten, sondern mithin auch die angstvoll-schreiende Expressivität, die das Gesicht durch die glühenden, starren Augen und den offenen Mund hätte, reduziert, aber schließlich nicht ganz verleugnet: „Der Kopf hat seine Stellung als Sitz des Denkens verloren und ist ergriffen und deformiert von der Idee des Protestes, die in Grimasse und Schrei geflohen ist.“³⁵⁹ Siegfried Gohr stellt schließlich für die Werkgruppe auch eine synästhetische Qualität fest: „Es wird mit mehreren Sprachen gleichzeitig gesprochen, die jedoch gerade nicht simultan übersetzt scheinen, sondern auf untergründige Weise miteinander korrespondieren. Das spekulative, an der Grenze von Musik angesiedelte Element dieser Bildmethode läßt sich vernehmen, wenn der Betrachter die Bilder wie eine Partitur liest, in der die Motive wie Noten oder Klangtrauben auftauchen. Die Mundöffnungen der schönen und häßlichen Porträts von 1988 bilden deshalb keine stummen Schreie ab, sondern scheinen in einen weiten Raum hineinzu rufen. [...] Die Klage oder der Schrei der Münder wird von der Farbe selbst wiederholt und verstärkt. Es scheint, als würde sich das Geräusch von den Köpfen als Farbe lösen und im Raum widerhallen.“³⁶⁰

Zusammenfassung Kapitel B.II

Hat sich der Schrei als ausdrucksstarkes Motiv in der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert verbraucht? Der Klärung dieser Frage hat das Kapitel unter anderem verfolgt.

In den verschiedenen Unterkapiteln zum Schrei im sozialen System in der deutschen Malerei und Grafik des 20. Jahrhunderts sind nicht nur zeitlich weit auseinander liegende Bilder untersucht worden – die Zeitspanne reicht von 1897 bis 2002 und umfasst immerhin 105 Jahre – sondern auch stilistisch und qualitativ differierende. Im Gegensatz zu den schreienden Selbstbildnissen, die sich auf die erste Jahrhunderthälfte, sowie auf das letzte Viertel konzentrieren, wird aus den gerade gemachten Jahresangaben deutlich, dass das Motiv des Schreis im sozialen System grundsätzlich für das ganze Jahrhundert nachgewiesen werden kann, bis hinein in die unmittelbare Gegenwart.

Dass sich bei dem Motiv am Ende des 20. Jahrhunderts in der bildenden Kunst vereinzelt eine Bedeutungsveränderung vollzogen hat, dass der Schrei vom Ausdruck äußerster Not und Existenzangst zum experimentellen motivischen Symbol avanciert ist, das nur noch mit seinen ehemals innegehabten Bedeutungsebenen spielt, zeigen so zeitlich wie inhaltlich diametrale Positionen wie die von Käthe Kollwitz und die Daniel Richters. Die Entwicklung dieses künstlerischen Schlüsselmotivs des 20. Jahrhunderts ermöglicht bis zu einem gewissen Maß eine Positionsbestimmung unserer Gesellschaft am Beginn des 21.

³⁵⁹ Georg Baselitz. Retrospektive 1964-1991 (Ausstellungskatalog). München, Edinburgh, Wien 1992: Nr. 31.

³⁶⁰ Siegfried Gohr: Georg Baselitz – Wege der Inspiration. In: Kat. München, Edinburgh, Wien 1992: 26, 27.

Jahrhunderts, die in der Frage mündet, ob der Schrei eines Individuums oder einer Gruppe in der bildenden Kunst gegenwärtig noch gültiger Ausdruck für Angst, Not Verzweiflung sein kann, oder ob er in der Kunstlandschaft, die nicht zuletzt auch Teil der so oft zitierten Spaßgesellschaft ist, tatsächlich nur noch ein allusives Mittel ist, das um seine Sinnentleerung weiß und nur noch so tut als ob?

Nachdem Edvard Munch den Schrei in seinem gleichnamigen Bild als Ausdruck seiner individuellen, psychischen Befindlichkeit am Ende des 19. Jahrhunderts in die bildende Kunst eingeführt hat, und damit den ersten Paradigmenwechsel des Motivs begründete, modifizierte sich der Schrei, stellte sich auf die unterschiedlichsten Weisen dar, blieb aber stets motivischer Kristallisationspunkt im Bild. Um die Jahrhundertwende diente der Schrei als expressives Motiv der Anklage sozialer Missstände sowie allgemeiner menschlicher Not, sollte aufrütteln, empfänglich für das Leid anderer machen, Sympathie wecken. Eine erste Bedeutungserweiterung des Schreis stellte sich mit dem Ersten Weltkrieg ein, der teils prophetisch, teils euphorisch von einigen Künstlern erwartet wurde. Nach den Erfahrungen des Krieges distanzieren sich dann die entsprechenden Künstler umso deutlicher von ihm. Ernüchtert von den Kriegsgeschehen wurde der Schrei als motivisches Zeichen des persönlichen Entsetzens, des apokalyptischen Empfindens der Zeit und der verzweifelten, misanthropischen Anklage verwendet. Zum Teil ist dem Schrei dabei eine selbsttherapeutische Bedeutung zugekommen, da sich einige Künstler ihre Kriegserfahrungen mahnend von der Seele malen mussten. Der Futurismus ermöglichte dabei synästhetisch zu interpretierende Stilmerkmale.

Dem Ausdruckswillen kommunistischer Künstler ist in den 30er Jahren das Motiv des Schreis in ihren antifaschistischen Arbeiten entgegengekommen, um auf die Gefahren des Nationalsozialismus expressiv hinzuweisen – entweder in verschlüsselten oder allgemein verständlichen Sujets aus dem deutschen Untergrund heraus oder in offener, plakativer Form aus dem sicheren Ausland. Auch während des Zweiten Weltkrieges sind einige Arbeiten mit deutlicher Schrei-Motivik entstanden, die als Anklage- oder Hilfeschrei zu werten sind. Besonders eindrücklich sind hierbei die Bilder von Felix Nussbaum, der Opfer der NS-Ideologie wurde.

Die umfangreichste Gruppe von Bildern mit Schrei-Darstellungen ist jedoch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden. Hier haben sich verschiedene Künstler zunächst mit den Kriegserlebnissen auseinander gesetzt, die stark prägend waren. Der Ausdruck von Trauer und Verzweiflung, teilweise verbunden mit einer antimilitaristischen Aussage, herrscht in diesen Bildern vor. Dass der Schrei auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als bildnerisches Ventil der Kriegserfahrungen fungiert, stellt eine Parallele zu denjenigen Bildern her, die im Kontext des Ersten Weltkrieges entstanden sind und zeugt von der selbsttherapeutischen Funktion.

Aus dem Kapitel B.II.4 ging aus einigen Bildern verschiedener Künstler hervor, dass sie bis in die unmittelbare Gegenwart hinein mit Schrei-Darstellungen auf Kriege, Repressionen und ziviles Elend rekurrten, und dass in den letzten hundert Jahren der Schrei ein gültiger Ausdruck für die Darstellung von politischer Gewalt und aktueller Zeitgeschehen war. Innerhalb des Sujets vom Kampf der Geschlechter beziehungsweise sozialer Gewalt wurde der Schrei als Ausdruck physischer wie psychischer Aggression verwendet, vor allem im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts, wobei sich hier zum Teil der angesprochene

Paradigmenwechsel des Schreis abzeichnet, der seine Gültigkeit hinterfragt und ihn nur noch als maskenhaftes, klischeeartiges Symbol benutzt. Ähnlich verhält sich die motivgeschichtliche Entwicklung bei den gesellschaftskritischen Bildern, in denen mit dem Schrei die Wohlstandsgesellschaft mit all ihren negativen Auswirkungen und der Fortschritts-Größenwahn beklagt wird, der auf der Kehrseite der Modernisierungsmedaille zu finden ist.

Die elementare Bedeutung des Schreis als Ausdruck von individueller Angst, als eine der intensivsten Emotionen des Menschen, wurde mit den Bildern des Kapitels B.II.7 herausgestellt. Kunst- wie motivgeschichtlich am Ende steht schließlich die motivische Negation oder zumindest die Herabsetzung der Relevanz des Ausdrucks: Der Schrei wird zwar motivisch-figurativ dargestellt, entbehrt aber seiner urtümlichen Bedeutung, ordnet sich dem Hauptthema Malerei unter.

Bis hierhin sind unter formalen und inhaltlichen Kriterien Schrei-Darstellungen untersucht worden, denen entweder endogene Ursachen zugrunde lagen, wie beispielsweise Angst, oder die durch verschiedene äußere Faktoren ausgelöst wurden. Meist hingen diese Faktoren mit politischen, gesellschaftlichen oder zwischenmenschlichen Erlebnissen zusammen. Wie aus der eingangs zitierten Definition des Wortes ‚Schrei‘ der Gebrüder Grimm und der bibliografischen sowie wortgeschichtlichen Analyse deutlich wurde, wird der Schrei – entsprechend seiner Verwendung in der gegenwärtigen Sprache – jedoch nicht nur mit negativen, sondern durchaus auch mit angenehmen Vorstellungen in Verbindung gebracht, was etwa durch den Lust- oder Freudenschrei deutlich wird. Der Anteil der positiv konnotierten Wortbedeutungen beziehungsweise Wortzusammensetzungen spiegelt sich jedoch in den Werken der bildenden Kunst nur bedingt proportional wider und stellt in diesem Bereich letztendlich eine auf einzelne Ausnahmen beschränkte Randerscheinung dar.¹

Der Titel dieses Kapitels mag innerhalb der Untersuchung zum Schrei in der deutschen Malerei und Grafik des 20. Jahrhunderts zunächst einen religions-universalen Anspruch suggerieren, der jedoch täuscht. Aus der systematischen Recherche zum Thema dieses Kapitels resultieren nur solche Darstellungen – ähnlich der demographisch-konfessionellen Verteilung –, denen ein biblisches Motiv zugrunde liegt. Präzise formuliert ist es ein alttestamentarisch inspiriertes Bild eines jüdischen Künstlers, das einen Schrei darstellt; alle übrigen Darstellungen weisen einen im weiteren Sinne christlichen, also neutestamentarischen Zusammenhang auf. Doch wie sehen die theologischen Inhalte, die christlichen Themen aus, die von der bildenden Kunst in dieser expressiven Form aufgenommen wurden? „Die Künstler der Gegenwart arbeiten [...] nicht nach einem ikonographischen Kanon, sondern in jeweiliger Subjektivität. Würde man die theologische Relevanz der Kunst des 20. Jahrhunderts von der Verarbeitung biblischer Themen abhängig machen, hätte man den größten Teil der Kunst dieses Jahrhunderts ausgeblendet“, stellt Horst Schwebel zur Kunst und Religion im 20. Jahrhundert fest.² Die verhältnismäßig geringe Anzahl christlich-figurativer Werke im gesamten Kunstschaffen dient dann oftmals noch nicht einmal der Kontemplation oder einer sakralen Transzendenz, sondern birgt nicht selten Kritik und Skepsis, teils sogar Spott und Hohn.

In Vorbereitung dieses Kapitels wurde das Wort ‚Schrei‘ auf seine unterschiedlichen Vorkommen hin in der Bibel untersucht, was ergab, dass der Schrei auch hier in überwiegend negativ empfundenen oder assoziierbaren Situationen vorkommt beziehungsweise als expressive Aufforderung – meist an Gott gerichtet – nach einer positiven Veränderung der jeweils erlebten Situation verwendet wurde. Das Luther-Lied *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* ist der beredte Ausdruck für die Nöte und das Elend der Menschen des Alten Testaments, die nach Erlösung verlangen. Allerdings ist in der Bibel der Schrei auch gelegentlich in positiven Zusammenhängen verwendet worden, beispielsweise als Freu-

¹ Siehe Kapitel V: Schrei und Sexualität.

² Horst Schwebel: Kunst und Religion zwischen Moderne und Postmoderne. Die Situation – Ein neu erwachtes Kunstinteresse. In: Kunst und Religion. Jahrbuch der Religionspädagogik 13 (1996): 63.

den- oder Jubelschrei.³ Wie in fast allen anderen thematischen Bereichen zum Schrei in der bildenden Kunst sind jedoch auch in den religiös kontextualisierten Darstellungen in der Malerei und Grafik ausschließlich negativ konnotierte Schrei-Darstellungen zu finden. Dies mag damit zusammenhängen, dass in der figurativen christlichen Kunst im 20. Jahrhundert generell eher Themen wie Angst, Leid, Sterben und Tod vorherrschen. So hat auch Walther K. Lang für die religiöse Kunst im letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts festgestellt, dass „hoffnungsfrohere Themen wie Christi Geburt, Auferstehung oder das Pfingstwunder [...] auffälligerweise nicht aufgegriffen“ würden.⁴

Als symptomatisch für die Kunst der Moderne und mehr noch für die Postmoderne, kann eine sozialkritische Aufladung verschiedener tradierter, sowie innovativer Sujets bezeichnet werden, wovon auch der Bereich der religiösen Kunst nicht ausgeschlossen geblieben ist. Dabei ist die gesellschaftskritische Umdeutung christlicher Thematiken – Sujets wie die *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* oder das *Jüngste Gericht* wurden bevorzugt diesem Paradigmenwechsel unterzogen – keine Entwicklung, die sich erst im 20. Jahrhundert vollzogen hat. Selbst das urchristliche Motiv der Kreuzigung wurde Hans Haufe zufolge bereits „seit dem 19. Jahrhundert gesellschaftskritischer Polemik dienstbar gemacht.“⁵ Georg Grosz' *Christus mit Gasmasken* (1935/36) steht in dieser Entwicklungslinie und ist nur eines der bekanntesten und radikalsten Beispiele hierfür, mit denen ein Künstler die vermeintlich christliche Gesellschaft kritisierte.

Bereits aus den Kapiteln zu Schrei-Darstellungen im Kontext der sozialen Frage und der unmittelbaren Reaktion auf den Holocaust ist Jakob Steinhardt bekannt geworden. Der jüdische Künstler konfrontiert in einem Holzschnitt den Betrachter unmittelbar mit einem Schreienden: *Kain* (Abb. 125).⁶ Gemäß dem alttestamentarischen Geschehen liegt im Hintergrund des Bildes der erschlagene Abel, sein Bruder Kain hält sich im Anblick der von ihm begangenen Tat schreiend die Hände vor das entsetzte Gesicht. Im ersten Buch Mose heißt es im vierten Kapitel:

„Da sprach Kain zu seinem Bruder Abel: Laß uns aufs Feld gehen! Und es begab sich, als sie auf dem Felde waren, erhob sich Kain wider seinen Bruder Abel und schlug ihn tot. Da sprach der Herr zu Kain: Wo ist dein Bruder Abel? Er sprach: Ich weiß nicht; soll ich meines Bruders

³ Die quantitative Auswertung ergab, dass im Gegensatz zur Lutherbibel in der Einheitsbibel nicht nur differenziertere Wortverbindungen festzustellen sind, sondern dass zudem das Wort ‚Schrei‘ und seine Formen sehr viel öfter vorkommen als in der Lutherbibel. Diese Tatsache ist sicherlich dem Zeitempfinden der Übersetzung geschuldet, da die aktuelle Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift erst in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts vollendet wurde. So sind in der Einheitsbibel folgende positiv konnotierte Schrei-Worte zu finden: „Siegesschrei“ (Ex 32, 18; Dtn 32, 43), „Jubelgeschrei“ (Lev 9, 24; 2 Sam 6, 15; 1 Chr 15, 28; Esra 3, 11; Jer 48, 33), „Triumphgeschrei“ (Ri 15, 14), „Freudengeschrei“ (1 Sam 4, 5; Jdt 14, 9; 2 Makk 4, 22), hingegen in der Lutherbibel lediglich „Freudengeschrei“ (2 Chr 15, 14; Hes 23, 42; 2 Makk 15, 29).

⁴ Walther K. Lang: *Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975-1990*. Berlin 1995: 43.

⁵ Hans Haufe: *Christliche Ikonographie im Dienst der Gesellschaftskritik*. In: Wieland Schmied (Hg.): *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts* Stuttgart, Mailand 1980: 84.

⁶ Jakob Steinhardt: *Kain* (1950). Holzschnitt, zum Teil aquarelliert; 23,7 x 35 cm.

Hüter sein? Er aber sprach: Was hast du getan? Die Stimme des Blutes deines Bruders schreit zu mir von der Erde.“⁷

Im Gegensatz zur alttestamentarischen Quelle, die Kain aus niederen Beweggründen zum kaltblütigen Mörder seines Bruders werden und ihn unbeteiligt und kaltschnäuzig Gott antworten lässt, interpretiert Steinhardt den Brudermord wesentlich tragischer, emotionaler. Kain ist verzweifelt über seine Tat, schreit erschrocken über das Begangene auf.

Interessant erscheint hier der bereits mehrfach angesprochene Aspekt der Synästhesie zu sein, der in Moses Ursprungstext deutlich wird: „Die Stimme des Blutes deines Bruders schreit zu mir von der Erde.“ Der visuelle Eindruck von rotem Blut wird mit der Sinneswahrnehmung des Hörens verbunden, die Stimme des Blutes schreit, wobei die Stimme hier sinngemäß für das Gewissen steht. In relativer zeitlicher Nähe zur Entstehung des Bibeltextes hat auch der griechische Dichter Aischylos (525-456) eine ganz ähnliche metaphorische Wendung in seiner *Orestie* benutzt, dort allerdings lächelt der Duft von Menschenblut.⁸ Steinhardt scheint den Aspekt der synästhetischen Metapher durchaus bemerkt und aufgegriffen zu haben, wabert doch bei ihm der ganze Mittelgrund seines Farbholzschnittes im Ton des Blutes Abels zum Himmel empor.

Es dürfte unstrittig sein, dass Steinhardt mit dem Holzschnitt mehr als nur eine Illustration zur Bibel geschaffen hat. So stellen die kriegerischen Auseinandersetzungen unmittelbar nach der Gründung Israels 1948 die tiefere Bedeutungsebene zu *Kain* dar. Auch Ziva Amishai-Maisels ist der Auffassung, dass „die feindschaftlichen Gefühle in der Region [...] [und die] tragische Seite eines Krieges zwischen Brüdern“ Steinhardt dazu motivierten, diesen Holzschnitt zu schaffen: „Kain ist nicht mehr der romantisch verwunschene Wanderer der Radierung von 1912, vielmehr ist er entsetzt über die eigene Tat und bedeckt, von Trauer erschüttert, sein Gesicht beim Anblick des toten Bruders. Steinhardts Reaktion auf den Krieg ist hier Reue – er ist tief betroffen durch den Gedanken, dass ein Bruder den anderen ermordet haben könnte, und zwar sowohl auf der Bedeutungsebene tatsächlicher Geschwister als auch der verschwisterten Nationen.“⁹ Katharina Leppers Beitrag hierzu („Der Schrei und das gleichzeitige Erschrecken des Mörders erinnern an Edvard Munchs ‚Der Schrei‘“¹⁰) kann in diesem Fall nur auf formaler Ebene zutreffen, da sich bei Munch die persönlichen, sowie psychologischen Hintergründe für seinen Schrei vollkommen anders darstellen. Vielmehr muss Haim Gamzu Recht gegeben werden, der bereits 1963 resümierte, dass Steinhardts Arbeiten Variationen zu dem ewigen Thema darstellten: der *conditio humana*¹¹, die einen expressiven und persönlichen Ausdruck zuweilen im Schrei finden kann.

⁷ 1 Mose 4, 8-10.

⁸ Aischylos: Die Eumeniden. In: Die Orestie (Übersetzung: Emil Staiger). Stuttgart 1987: 253 (in der deutschen Übersetzung heißt es: „Entgegen lächelt mir der Duft von Menschenblut“). Mehr zu diesem Aspekt ist im Zusammenhang der Bilder von Francis Bacon im Abschnitt C (S. 302) der vorliegenden Studie zu finden.

⁹ Amishai-Maisels 1995: 117.

¹⁰ Katharina Lepper: Jakob Steinhardt – Anmerkungen zu seiner Druckgraphik. In: Kat. Duisburg 2002: 17. Hierzu merkt Lepper weiter an: „Die Maske eines Schreienden gehört als Attribut zur Melpomene, Muse der Tragödie [...], s. auch Raffael in der Gestalt des Besessenen in der ‚Transfiguration‘ in den Vatikanischen Museen, die Nähe von Verzweiflung und Wahnsinn ist nicht zu übersehen“ (Lepper 2002: Fußnote 38).

¹¹ Haim Gamzu: The Graphic Art of Jakob Steinhardt. New York, London, Toronto 1963: 9.

Für die kirchliche Kunst der Moderne sei Karl Ledergerber zufolge ihre „Desakralisierung“ bezeichnend, „das Eingehen des Christlichen im Menschlichen, in der Wirklichkeit des Lebens“, wobei sich die heilsgeschichtlichen Ereignisse menschlichen Symbolsituationen näherten.¹² Als Exponenten christlich dekontextualisierter Werke sind in diesem Sinn unter anderem Ernst Barlach, Emil Nolde, Henri Matisse, Henry Moore und Francis Bacon zu nennen. Bacon stellte im Zusammenhang von sakraler Kunst und dem Motiv des Schreies fest: „Ich denke, der wahrscheinlich beste menschliche Schrei wurde in der Malerei von Poussin gemacht“¹³, womit er dessen Bild *Bethlehemitischer Kindermord* (1630/31) aus dem Musée Condé in Chantilly meinte. Auch im 20. Jahrhundert sind beispielsweise Bilder zu diesem biblischen Thema entstanden, die expressive Schreie aufweisen (z.B. von Alfred Wickenburg 1919). Aufgrund der Konventionalität dieses und ähnlicher Bilder, werden jedoch solche traditionellen Darstellungen, ebenso wie andere Schrei-Darstellungen im religiösen Kontext, hier nicht behandelt.¹⁴ Sicherlich gibt es in ihnen zahllose Schreie, doch diese Darstellungen fallen in die Kategorie der christlichen ‚Historiendarstellungen‘, und befinden sich somit außerhalb des determinierten Untersuchungsinteresses. Was hier interessiert, sind Darstellungen traditionell christlicher Sujets, die vom Künstler neu- oder uminterpretiert wurden, um beispielsweise mit einer biografisch oder sozialkritisch aufgeladenen, weiteren Bedeutungsebene divergente Aussagen treffen zu können, wie dies bei folgenden Werken der Fall ist.

Jürgen Waller hat im gleichen Jahr, in dem er das bereits angesprochene Bild *Im Gefängnis* (1968) geschaffen hat, weitere Gemälde aggressiven Inhaltes gemalt, wie etwa *Die Bedrohung*, in dem sich eine schreiende Mutter mit ihrem Kind gegen einen männlichen Angreifer (den Vater?) zur Wehr setzt, oder *Verzweiflung*, das zwei Frauen zeigt, die eine schwanger, auf den Knien kauern, die andere betend die Hände zum Himmel gestreckt, wobei ihr schreiender Kopf im Profil zu sehen ist und seine Flächigkeit jeglicher Expressivität entbehrt. Mit 1968 hat Waller schließlich ein Bild geschaffen, das eine innovative Kreuzigungsszene darstellt (Abb. 126).¹⁵ Der fundamentale Unterschied im Gegensatz zu den ikonografisch üblichen Kreuzigungs-Darstellungen besteht hier in der Tatsache, dass an dem fast die ganze Bildhöhe einnehmenden Kreuz eine schwangere Frau hängt. Die in höchster Verkrampfung angespannte Körperkontur wird in ihrer Expressivität verstärkt durch den stilisierenden Schattenwurf, der sie umgibt und sich vor dem weißen Kreuz besonders kontrastreich absetzt. Auch hier ist in der verkrampften Haltung der linken Hand ein Hinweis auf Matthias Grünewalds *Kreuzigung vom Isenheimer Altar* zu sehen, die mit ihrer Expressivität eine Vielzahl anderer Darstellungen beeinflusst hat. Wie in den vorigen Bildern Wallers erscheint hier der schreiende Kopf der Frau ebenfalls im Profil. Von dem schreienden Mund, der eine U-Form beschreibt, geht nur eine geringe auditive Qualität aus, das Schreiende des Bildes wird eher durch die strahlenförmigen Schattenrisse der Hände und den radial angelegten Hintergrund begünstigt. In ihm sind zwei Augen Gottes zu erkennen: Während

¹² Karl Ledergerber: *Kunst und Religion in der Verwandlung*. Köln 1961: 129.

¹³ David Sylvester: *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon [1962-86]*. London 1999: 34 [1966].

¹⁴ Mit konventionellen Darstellungen sind solche Bilder gemeint, in denen keine weiteren, über den sakralen Gehalt hinausgehenden, etwa gesellschaftskritischen oder biografischen Aussagen enthalten sind.

¹⁵ Jürgen Waller: *1968* (1968). Öl und Kunstharz auf Leinwand; 204 x 126 cm.

das obere noch intakt die Szene verfolgt, ist das untere Auge wie eine Glas-scheibe zersplittert. Zu Füßen der Gekreuzigten steht links eine Gruppe von Arbeitern, rechts haben sich Uniformierte aufgestellt, von denen einer statt einer Lanze – gemäß der zeitgenössischen Interpretation – ein Gewehr auf die Schreiende richtet und zuvor schon offenbar eines der Augen Gottes zerschossen hat. Die tote weiße Taube auf der Mauer, die am Boden liegende Waagschale und das aufgeschlagene Buch, auf dem der Schießende steht, legen nahe, dass es sich bei 1968 um die allegorische Kreuzigung des Friedens und der Gerechtigkeit handelt, die hier in Personalunion hingerichtet wird. Darüber hinaus wird die Ignoranz und Misshandlung gegenüber der Kunst thematisiert. Nicht nur die eine Stellvertreterfunktion einnehmende Frau, sondern auch die durch ihre Schwangerschaft symbolisch dargestellte Folgegeneration wird mit der Tötung gleichermaßen vernichtet. Der Schrei als letzter Mahnruf und als Anklage über die Missstände in der Welt, wie zum Beispiel den zur Entstehungszeit des Bildes noch andauernden Vietnam-Krieg.

Eine ähnlich innovative Bildfindung stellt der Zyklus *Scandalum crucis* von Herbert Falken dar, der damit eine ebenso radikale Umdeutung der Kreuzigung Christi vorgenommen hat.

Herbert Falken wurde 1932 in Aachen geboren, wo er während des Zweiten Weltkrieges durch ein nahe gelegenes Konzentrationslager und durch vielfache Aufenthalte in Luftschutzkellern belastende Erlebnisse hatte.¹⁶ Nach dem Studium der Philosophie und Theologie begann Falken 1964 mit seiner kirchlichen Tätigkeit als Geistlicher, wobei er ab 1969 parallel dazu anfang, sich ebenso intensiv seiner künstlerischen Arbeit zu widmen. Um die Gedankenwelt und Motivation des Theologen und Malers Herbert Falken zu seinen künstlerischen Äußerungen zu umreißen, seien an dieser Stelle seine Antworten auf die selbstgestellte Frage, weshalb er male beziehungsweise zeichne, wiedergegeben:

„Weil ich das schon von Kind an tue. Weil ich es nicht lassen kann. Weil ich davon süchtig bin. Weil ich sonst den Druck nicht loswerde. Weil es für mich Therapie ist. Weil es meine Möglichkeit des Überlebens ist. Weil es meine Möglichkeit des Betens ist. Weil es meine Theologie ist. Weil ich sehen will, was ich denke. Weil ich sehen will, was ich glaube. Weil mir vieles bei uns zu verhirnt ist. Weil ich als Theologe kreativ bleiben möchte. Weil ich Innovation suche. Weil ich unsere Sache bildlich zur Sprache bringen will. Weil viele Künstler sonst unsere Sache nicht mehr interessiert. Weil ich das Christentum ein Stückchen aufwerten möchte. Weil in den modernen Galerien das Christusbild fehlt. Weil ich mich dazu berufen fühle.“¹⁷

Diese Antworten skizzieren seine Vorstellungswelt und erklären ansatzweise das aus ihr hervorgehende Werk, das innerhalb dieser Untersuchung wie kein anderes mit dem christlichen Glauben verbunden ist. So steht am Anfang dieser künstlerischen Auseinandersetzung und am Schnittpunkt von Kunst und Glauben der 14-teilige unvollendete Zyklus *Scandalum crucis*, in dem das wichtigste Symbol der Christenheit – das Kreuz mit dem Gekreuzigten – einer persönlichen Interpretation unterzogen wurde. Das Motiv des Schreis kommt dabei in einer eigentümlichen Form in fast allen Bildern des Zyklus vor: „Auf neun von vierzehn Bildern bei Falken wird gelacht. Der Ausdruck ‚Lachen‘ klingt freilich

¹⁶ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Herbert Falken: Gitterköpfe (Ausstellungskatalog). Bonn 1998.

¹⁷ Falken 1978: nicht paginiert.

euphemistisch. Menschen öffnen den Mund [...] Diese Höhle, dieses Loch verschlingt alle Individualität, eins von diesen Gesichtern schreit, schlingt oder starrt wie das andere“, urteilte die Theologin Dorothee Sölle über *Scandalum crucis*.¹⁸

Dieser Zyklus von Herbert Falken steht in einem engen Bezug zu den Arbeiten Francis Bacons, mit denen sich Falken in den sechziger Jahren auseinander gesetzt hat, und die ein Auslöser für seine intensive künstlerische Betätigung waren. So stellte ein Vortrag von Max Peter Maass ein Schlüsselerlebnis dar, das *Scandalum crucis* direkt vorweg ging. Falken hörte diesen Vortrag, der das Apokalyptische in der modernen Kunst behandelte, in Darmstadt:

„Maas zeigte Dias und in einem Dia den Ausschnitt eines der lachenden Päpste von Bacon, davon nur das Gesicht. Und dieses Gesicht von dem lachenden Papst hat mich so wild gemacht, daß ich es nicht mehr vergessen habe. Das traf mich bis ins Letzte: das war meine Situation, die durch die Probleme mit den Mitbürgern in Uerdingen [Falken war von 1964-1968 Kaplan in Krefeld-Uerdingen], durch die Seelsorge, aber auch durch meine Befindlichkeit vorgegeben war, auch vielleicht durch die gesellschaftliche Situation, die ich noch nicht analysieren konnte. [...] Den Zyklus ‚Scandalum crucis‘ habe ich dann gemacht, um mir das abzuarbeiten, diesen Bacon. Wollte sein verzweifertes Nietzsche-Lachen an mein Kreuz hängen. Ich sah da einen Bezug drin, ohne zu wissen, das er das ja längst selber gemacht hatte.“¹⁹

Mehrere Aspekte sind zusammengenommen von relevanter Voraussetzung für die Schaffung des expressiven Zyklus gewesen: Zunächst die biografische Prägung durch die Erfahrungen vor und während des Zweiten Weltkrieges, vor allem das Wissen um die Konzentrationslager, die persönliche Situation zur Entstehungszeit, das gesellschafts- sowie globalpolitische Umfeld und nicht zuletzt die Eindrücke und Auseinandersetzung mit dem Werk Bacons. So stellt Ernst Günther Grimme zu Herbert Falkens *Scandalum crucis* fest: „In 14 Bildern sucht er nach einer Antwort auf die Herausforderung, wie sie von Jahrhunderten in Bildern, Skulpturen und Texten stets von neuem aufbereitet worden war und in der Frage gipfelt: Ist Gott tot? Auch Falken geht es nicht um das historisierende Kreuz. Er integriert die Vorstellung Auschwitz, Krieg, Vietnam, Biafra usw.“²⁰

Das erste Bild aus dem Zyklus *Scandalum crucis* zeigt einen *Gekreuzigten* alleine. Es folgen zwei Versionen von *Lachenden Doppelkreuzen*, von denen hier die erste besprochen wird (Abb. 127).²¹ Die ikonografisch ungewöhnliche Interpretation einer Kreuzigung zeigt das Kreuz an der Achse seines Querbalkens – leicht versetzt – mitsamt dem Leidenden gespiegelt. Während der untere Gekreuzigte bis zur Hüfte dargestellt ist, sind vom oberen nur Oberkörper und Arme zu sehen. Beide lachen – so will es jedenfalls der Titel suggerieren. Die Darstellung gerät durch das Lachen jedoch ins Unrealistische, ja Paradoxe. Hier erwartet man kein Lachen, das ein Lachenschrei ist, hier erwartet man ein Schreien, eines, das keine Ambivalenzen zulässt – weder logisch noch darstel-

¹⁸ Dorothee Sölle: Zu Herbert Falkens Zyklus ‚Scandalum crucis‘. In: Aachener Kunstblätter 39 (1970), Beiheft: Herbert Falken: Scandalum Crucis, ein unvollendeter Zyklus in 14 Bildern: 19.

¹⁹ „Ohne Zeichen fällt mir nichts ein.“ Gespräch mit Herbert Falken am 3. November 1995 in seinem Atelier in Langenbroich [geführt von Stefan Kraus]. In: Herbert Falken. Arbeiten der 70er und 80er Jahre (Ausstellungskatalog). Köln 1996: 43.

²⁰ Ernst Günther Grimme: Scandalum Crucis. Voraussetzungen - Analogien - Beobachtungen zu einem unvollendeten Zyklus von Herbert Falken. In: Aachener Kunstblätter 39 (1970), Beiheft: 9, 11.

²¹ Herbert Falken: *Lachendes Doppelkreuz I*; Bild 2 aus dem Zyklus *Scandalum crucis* (1969). Öl und Sand auf Leinwand; 130 x 90 cm.

lerisch. Während der Kopf der unteren Figur als deformierte aber noch menschliche Physiognomie erkennbar ist, dessen Mund sich annähernd zum Zerreißen öffnet, erscheint die obere nur noch als biomorphe Gestalt mit einem weit offenem Loch, das durch die Zahnreihe nur entfernt an eine humane Körperöffnung erinnert. Die grell rote Farbe, die sich vor dem dunklen Hintergrund akzentuiert abhebt, trägt darüber hinaus besonders zur Steigerung der Expressivität des Bildes bei: Rot als Farbe des Blutes – Konnotationen mit Tod und Opfer liegen auf der Hand – aber auch als Farbe der Liebe. Norbert Schiffers äußert sich folgendermaßen zu den *Lachenden Doppelkreuzen*: „Jedes Echo stellt den Lebensschrei auf den Kopf, verdoppelt ihn zu jener Verfremdung, die aus dem Lachen verzweifertes Gelächter macht, das des Verlassenen Situation und damit den Sich-verlassen-Wissenden selbst unbarmherzig auslacht. In der gewollten Selbstentfremdung, die zerrende Qualen zum Zerreißen erworbenen Selbstbewußtseins hinzwängt, spaltet sich ein verlassener Mensch, um sich den Zuruf einer Antwort wenigstens noch auf diese Weise zu verschaffen.“²²

Nach dem dritten und vierten Bild – *Kreuzigung* und *Boger Schaukel*, der Darstellung eines neuzeitlichen Folterinstrumentes – befindet sich als fünftes Bild in *Scandalum crucis* die *Lachende Menge* (Abb. 128).²³ Unter einem Balken ist eine Schar lachender, schreiender Menschen zu sehen, von denen, bis auf die vordersten, nur die Köpfe mit riesigen geöffneten Mündern erkennbar sind. Auf beziehungsweise hinter dem Balken steht ein weiterer Schreier, der in einer Sprechblase verkündet: „Gott ist tot“. Einen militärisch-faschistischen Aspekt bekommt das Bild durch die uniformierte Gestalt im Vordergrund, an deren rotem Gewand Orden und Schulterklappen erkennbar sind sowie durch die sich vor ihr aus dem Off zum Hitler-Gruß emporrichtenden Hand. Falken treibt hier die Deformation der Physiognomien weiter voran, Köpfe erscheinen nur noch als gleichförmig runde Bälle, in deren Mitte sich die zur unartikulierten Äußerung nötigen Mundhöhlen befinden. Vor dem schmutzig braunen Fond heben sich nur die rosafarbene Figur des „Gott ist tot“-Schreiers und der rot Uniformierte im Vordergrund farblich ab und stellen zugleich die beiden Pole des Bildes dar, die durch den diagonalen Balken zudem noch optisch getrennt sind. Die lachend-schreiende Menge wendet sich von der philosophisch-theologisch provokanten Aussage und mithin von der intellektuellen Auseinandersetzung mit Nietzsches Diktum ab, hin zu einem Propagandisten, Diktator, Volksaufhetzer.

In dem Bild *Kreuz und Mauer* berücksichtigt Falken ausdrücklich historische Aspekte (Abb. 129).²⁴ Hinter einem Mauerstück, das bildparallel die untere Hälfte des Gemäldes einnimmt, erscheint ein T-Kreuz, an dem ein Schreiender angenagelt ist. Sein rechter Arm ist deformiert hinter den Balken geheftet, der linke mit der Handfläche direkt an den Querbalken genagelt. Der runde maskenartige Kopf ist durch den verzerrten Mund noch entstellter als die in den vorherigen Bildern; Qual und Leiden sprechen aus ihm sowie aus den Augen. Auf dem Mauerstück steht „Gott ist tot [/] es lebe Gott“ und „Deutschland erwa- che [/] Juda verrecke“. Neben dem bekannten Nietzsche-Zitat, das hier gemäß

²² Norbert Schiffers: *Kleine Theologie des Leidens. Nachdenkliches zum unvollendeten Bilderzyklus ‚Scandalum crucis‘ des Herbert Falken*. In: *Aachener Kunstblätter* 39 (1970), Beiheft: 23.

²³ Herbert Falken: *Lachende Menge*; Bild 5 aus dem Zyklus *Scandalum crucis* (1969). Öl auf Leinwand; 130 x 90 cm.

²⁴ Herbert Falken: *Kreuz und Mauer*; Bild 7 aus dem Zyklus *Scandalum crucis* (1969). Öl auf Leinwand; 130 x 90 cm.

dem Diktum ‚Der König ist tot – es lebe der König‘ erweitert wurde, sind die historischen Determinanten mit der Mauer, als Verweis auf die sechs Jahre zuvor manifestierte deutsch-deutsche Teilung und dem aus dem Nationalsozialismus bekannten, und dem Genozid vorangegangenen Spruch, eindeutig belegt. Das Motiv des Schreis, dem jegliche auditive Qualität fehlt und nur noch ein stummer Schrei ist, steht nicht nur für die Qualen am Kreuz, sondern, und vor allem, im übertragenen Sinn für die Schrecken und unfassbaren Leiden, die das 20. Jahrhundert mit sich gebracht hat. Vom ursprünglichen Motiv – der Kreuzigung Christi – ist in den Bildern Herbert Falkens nicht mehr viel geblieben, und doch erheben sie durch die Entindividualisierung der dargestellten Gekreuzigten einen Anspruch auf eine allgemeine Gültigkeit. „Christus wird immer mehr Mensch, immer mehr wie alle, immer weniger individuell, einer unter vielen Brüdern, ein Schreiender, ein Lacher“.²⁵ „Was aber soll der anfangen, den Dreimalkluge, die an der Macht sind, ausstoßen aus der Gesellschaft und dann noch in der Konsequenz dieser Ausstoßung wie ein Schlachttier aufhängen? [...] Vielleicht werden die Verfemten sich im Gedenken an die Mitverfemten vor dem eigenen Sterben verbergen wollen. Wahrscheinlicher aber werden sie schreien, unbarmherzig den Schmerz hinausschreien, weil Schmerzensschreie an Todesmauern und in KZ-Bunkern zwar die Sprache verzerren zum gellenden Schrei, aber im Schrei auch dann noch vom Leben zeugen, wenn dieses Leben leibhaftig zerquetscht wird.“²⁶

Thematisiert der Zyklus Herbert Falkens das urchristliche Geschehen hauptsächlich in Bezug auf die deutsche Vergangenheit, so setzen sich die Gemälde Emil Scheibes im Rahmen von Kreuzigungs-Darstellungen mit der aktuellen Wirklichkeit Deutschlands in den Wirtschaftswunderjahren auseinander. „Eine ungeheuerliche Zeit verlangt nach ungeheuerlichen Bildern“, lautet das Credo des Münchner Malers und Grafikers.²⁷ Emil Scheibe wurde 1914 in München geboren, wo er von 1935 bis 1939 zunächst an der Münchner Akademie und später an der Akademie für angewandte Kunst studierte; es schloss sich ein Kunsterzieherseminar an, das Scheibe mit Examen absolvierte.²⁸ Nach einer kurzen Lehrtätigkeit in Schweinfurt wurde Scheibe von 1941 bis 1945 zum Kriegsdienst eingezogen. Aus Protest gegen die alleinige Vorherrschaft der abstrakten Malerei gründete Scheibe zusammen mit vier anderen Künstlern 1954 die Gruppe *Münchener Realisten*, die zunächst in der zeitgenössischen Kunstkritik auf wenig Beachtung stieß. 1960 war Scheibe Mitbegründer der Gruppe *Neuer Realismus*.

Auffällig im Werk Scheibes ist seine misanthrope Weltsicht, seine radikale Skepsis gegenüber dem technischen sowie dem gesellschaftlichen Fortschritt, der sich nach Scheibes Ansicht in beiden Formen zunehmend rücksichtsloser gegenüber der Umwelt, der Schöpfung verhält. Bereits 1964 hat sich Emil Scheibe ausführlich hierzu geäußert:

²⁵ Sölle 1970:19-20.

²⁶ Schiffers 1970: 23.

²⁷ Emil Scheibe zitiert in: Barbara Ziegler: Emil Scheibe und der neue Realismus – das Ringen um den Gegenstand. In: Emil Scheibe. Aquarelle und Zeichnungen (Ausstellungskatalog). Albstadt 1986: 8.

²⁸ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Emil Scheibe. Die schwarze Serie. Tuschzeichnungen, Gemälde (Ausstellungskatalog). Albstadt 1997.

„Der Mensch errichtet eine Welt der Anti-Natur, die Welt der Technik, des Künstlichen, Konstruierenden und Geplanten wie des Manipulierten. Die arme Mutter Erde mit ihren Tieren, Pflanzen, Gebirgen, Ebenen und Gewässern ist nicht mehr der tragende Grund, aus dem der Mensch und seine Kultur natürlich hervorgewachsen. Sie wird zur bloßen Experimentier-, Planungs- und Auswertungsmöglichkeit degradiert, die man jede unter dem Vorwand, dem Fortschritt und der Menschheit zu dienen, nach Belieben, fast immer utilitaristisch und barbarisch verantwortungslos zur Anwendung bringt. Gleichsam als ihr Feind, der diese Erde nicht einmal mehr als Gegenüber, geschweige denn als ein zu adorierendes Geschenk der Schöpfung sieht, zerwühlt, verbaut und verplant sie der Mensch, vernichtet ihre Flora und Flüsse immer mehr und beutet all das erbarmungslos aus, was sie so reich, so schön und für den Menschen so lebenswert macht. In seinem perfiden Wahn des hemmungslosen Fortschritts und der barbarischen Unterwerfung und Ausbeutung der Natur und ihrer Schätze, sowie dem Irrsinn seiner hektischen Betriebsamkeit, Geschäftigkeit und Genußsucht übersieht der Mensch bewußt oder unbewußt, welche heillose Wunden er der Natur und damit sich selber schlägt: Wie diese immer mehr in den Notstand des äußerst Bedrohten gedrängt wird, wie sie unter Beton, Gestänge und Mauerwerk erstickt, ihre Tiere sinnlos ausgerottet, oder als reines Zweckobjekt fabrikmäßig hergestellt und ebenso getötet werden, wie die Gebirge touristisch und sportlich von den Massen entweiht, die Fluren und Wälder immer mehr verbaut, begradigt und vom modernen Nomadentum besudelt werden und schließlich wie ihre Gewässer, ja sogar die Luft immer mehr vergiftet werden.“²⁹

Obwohl Scheibe sich nicht als christlichen, oder gar als katholischen Maler sieht, stehen seine expressiv dargestellten Bildthemen erstaunlich oft im Zusammenhang mit dem christlichen Heilsgeschehen, zeigen modifizierte Darstellungen von Kreuzigungen, Kreuzabnahmen und Beweinungen. Hinsichtlich der Auffassung von Körperlichkeit und Bildkomposition sind seine frühen Arbeiten denen Karl Hofers verwandt. Scheibes technophobe Auffassung von einer Lebenswelt, die alle Menschlichkeit negiert, drückt sich in seinem Werk schon deutlich in der *Fuldaer Kreuzigung* (1955/56) aus, in der Christus vor der Kulisse von Hochspannungsleitungen nicht mehr an einem hölzernen Kreuz hängt, sondern an ein Gestell aus Stangen geschraubt ist. Auch *Adam und Eva* (1963/64) wandeln nicht mehr in einem mit üppigem Pflanzenbewuchs ausgestatteten Paradies, sondern, kaum hinter Drähten und Stangen erkennbar, vor einer Industriekulisse des wirtschaftlich aufstrebenden Deutschland – Mercedes-Stern, „OSRAM“ und „PERSIL“ lassen daran keinen Zweifel. In denjenigen Bildern, in denen nicht direkt der unaufhaltsame Fortschritt der Wirtschaftswunderzeit angeklagt wird, gestaltet Scheibe die Oberfläche der Gemälde wie von Säure zersetzt, wird sie durch die Beimischung von Sand zunehmend gröber, blasiger, wie von Geschwüren überzogen, so beispielsweise in *Katastrophenmensch* (1963). Für Scheibe ist das Leben im Einklang mit Gott und der Schöpfung gestört.

In einem Zusammenhang von christologischer Ikonografie, kunstgeschichtlichem Verweis und werkimmanenter Arbeitsweise mit implizierter fortschrittskritischer Aussage ist Emil Scheibes *Der Schrei* zu sehen (Abb. 130).³⁰ Das Bild zeigt Kopf und Oberkörper eines Gekreuzigten: Statt einer Dornenkrone stecken im Schädel des Geschundenen feine Nägel, an denen Kabel hängen, als ob sie zur Übertragung und späteren visuellen Darstellung zumindest der physischen Schmerzen taugen sollen. Wie aus den Bildfindungen früherer Jahre bekannt ist, dient auch hier statt eines Holzkreuzes ein Eisengestänge zur Hin-

²⁹ Emil Scheibe: *Endzeit der Natur, Endzeit des Menschen? Manifest zum Erdzyklus* (1964). In: Emil Scheibe zum 80. Geburtstag. *Täglich verletzt. Täglich gekreuzigt. Retrospektive in zwei Teilen* (Ausstellungskatalog). München 1994: 119.

³⁰ Emil Scheibe: *Der Schrei* (1975). Mischtechnik; 74 x 60 cm. München, Sammlung der Katholischen Akademie in Bayern.

richtung. Durch die fleckige, kontur- und körperzersetzende, erosive Malweise ist die Physiognomie des Gekreuzigten nur schwer erkennbar, lediglich der schreiende Mund ist deutlich auszumachen. Kopf und Körper sind übersät mit Wunden, Verletzungen; Spuren von Blut sind in dem wüsten Farbgefüge auszumachen. Auch wenn hier zunächst nur die Hinrichtungsart auf den gekreuzigten Christus hinweist, so wird doch aus zwei Aquarellen des gleiches Jahres deutlich, wen Scheibe hier darstellen will: Beide Aquarelle sind ebenfalls mit *Der Schrei* titulierte, zeigen aber durch ihren weiteren Bildausschnitt die vor der Brust des Gekreuzigten hängende Tafel mit der Aufschrift „INRI 1975“. Im Unterschied zu dem historischen Jesus, der wegen Gotteslästerung und der aus jüdischer Sicht vermeintlichen Anmaßung, er sei der Sohn Gottes, gekreuzigt wurde, ist dieser Jesus des 20. Jahrhunderts Barbara Ziegler zufolge Opfer des Fortschritts: „Der ‚Schrei‘ zeigt Christus als eine wiederum von der Technik gefolterte und gemarterte Kreatur, die sich im Angesicht des Todes mit einem gräßlichen Schrei aufbäumt.“³¹

Hat Edvard Munch in seinem gleichnamigen Bild die psychischen Leiden eines Individuums, seiner selbst, dargestellt, so scheinen die Leiden hier zunächst auf die rein physischen konzentriert zu sein, die aber durch die assoziierte heilsgeschichtliche Aufladung eine transzendente Dimension erhalten. So stellt Ekkart Sauser aus theologischer Sicht fest, dass der Schreiende am Kreuz mit allen schreie, „die sich das Klagen nicht nehmen lassen, die die verzweifelte Hoffnung hegen, wenigstens mit dem Schrei die Schlafenden, Uninteressierten, Lahmen, Feigen, ewig Unentschlossenen noch aufwecken, interessieren, stärken, ermutigen, mobilisieren zu können“, und beantwortet seine Frage, ob „hier ein Funken von Trost zu erkennen“ sei: „Sicher ist hier nichts von einem Trost zu merken, der schließlich doch alles Leid beseitigt, dieses wird höchstens weggeräumt, damit man es wenigstens nicht mehr sieht, aber im Grunde bleibt es bzw. wächst immer wieder nach. Der Trost – und damit das ‚Ostern‘ in diesen Aussagen – ist darin beschlossen, daß gezeigt wird, wie dieser Jesus ‚überall‘ dabei ist, mitleidet mit all dem, was Menschen unserer Tage erleiden, so daß das Bekenntnis von einem ‚Emmanuel‘, von einem ‚Gott mit uns‘ in Jesus neu Wirklichkeit wird.“³²

Ein wesentlich komplexeres Bild, das ebenfalls eine Kreuzigung zeigt, aber noch stärker auf eine fortschrittskritische Aussage zielt, ist Emil Scheibes großformatiges Bild *De Profundis* (Abb. 131).³³ Das ursprünglich *Große Kreuzigung* benannte Gemälde³⁴ zeigt im Mittelgrund die Kreuzigung Christi, ganz ähnlich den bisher bekannten Darstellungen. Vor und neben dem zeitgenössischen Golgatha zeigt Scheibe alles, was er mit moderner Zivilisation und dem damit einhergehenden Übel verbindet: Kriegs-, Brand- und Bombenopfer, Soldaten mit Maschinengewehren im Anschlag, Affen an Raketen, schreiende Gewerkschafter, einen heiligen Franziskus, der ein Lamm vor einem Schlachter zu bewahren sucht, ein in medizinische Apparaturen eingespannter Prothesenträger, Vergewaltigung und Gewalt. Der Hintergrund wird von einer Konsum orientierten Großstadtkulisse gebildet, über der sich im Luft- und Weltraum alles

³¹ Ziegler 1986: 8.

³² Ekkart Sauser: Das Leiden vieler. Zu einer Passionsfolge des Malers und Graphikers Emil Scheibe. In: *Kunst und Kirche* 43, 2 (1980): 90.

³³ Emil Scheibe: *De Profundis* (1975/76). Mischtechnik; 150 x 215 cm. München, Sammlung der Katholischen Akademie in Bayern.

³⁴ Gebhard Streicher: „Wissend werden in der Anschauung der Gefahr“. Fundamente und Entwicklungen der ‚BilderWelt‘ Emil Scheibes. In: *Kat. München* 1994: 134.

mögliche an technischem Gerät befindet. So zeitgenössisch die Verweise in *De Profundis* erscheinen mögen, so konventionell ist von Scheibe die Kreuzigungsgruppe selbst gestaltet: Während unter dem Kreuz die trauernde Figur der Maria Magdalena zu sehen ist, erscheint neben dem Kreuz ein Mann, der ein rotes T-Shirt mit der durchgestrichenen Aufschrift „KAPITAL“ trägt. Dieser Mann, in dem Gebhard Streicher ein Selbstbildnis Scheibes vermutet, zeigt auf den Schreienden am Kreuz: „Kaum hat sich aber der Blick zu ihm führen lassen, so wird auch schon klar, daß es sich in dieser Gestalt wiederum um eine Selbstdarstellung des Künstlers handelt, der sich jetzt aber nicht mit Jesus, sondern mit seinem ‚Vorläufer‘ identifiziert.“³⁵ Durch seinen Zeigegestus erinnert diese Figur an Johannes den Täufer aus Grünewalds *Kreuzigung im Isenheimer Altar*. Mit dem Wissen um diesen Bezug, kommt die dortige Aufschrift in den Sinn, die die Bedeutung des hinweisenden Gestus offenbart: „Illum oportet crescere, me autem minui“ – er muss wachsen, ich aber abnehmen; frühneuzeitliche Demut im Angesicht der unermesslichen Größe des Gottessohnes.

Im Vordergrund der alpträumerischen Szenerie von *De Profundis* schreit ein Farbiger aus dem Bild heraus, der mit seiner Rechten auf den Gekreuzigten zeigt, in seiner Linken aber ein Schild mit der Aufschrift „Jesus lebt“ dem Betrachter entgegenhält. Er scheint der Einzige in dem Bild zu sein, der die Hoffnung auf Erlösung noch nicht aufgegeben hat und den positiven Aspekt der Bildaussage vermittelt. Der Hinweis an den nur wenige Jahre zuvor ermordeten Pfarrer, Bürgerrechtler und Friedensnobelpreisträger Martin Luther King liegt nahe.

Zum ubiquitären Motiv des Schreies in *De Profundis* stellt Streicher fest: „Die Mehrzahl der Figuren ist wie der Gekreuzigte schreiend dargestellt. Es verhält sich also nicht nur so, daß das vielfältige Leid zu seinen Füßen in seinem Todesschrei zum Ausdruck kommt; vielmehr schreien die gequälten Menschen, angefangen von den beiden auf ihn verweisenden Gestalten bis zu den Brennenden und Sterbenden im Vordergrund, mit. So wird das ‚De Profundis‘ zu einem Chor, das alles Leid der Welt, das offene wie das anonyme, mit dem Todesschrei Jesu verbindet. Während Nikolaus von Kues diesen Todesschrei alle Jahrhunderte hindurch in vielfachen Modulationen erschallen hörte, vernimmt ihn Scheibe eher ‚synchron‘, als den einen, gemeinsamen Schrei der ganzen gequälten Kreatur.“³⁶

Dass Emil Scheibe nicht nur in der Lage war, gegebene Sujets wie beispielsweise Kreuzigungen, abzuändern, diese gesellschaftskritisch anzureichern und sie expressiv darzustellen, beweist ein innovatives Bild aus dem Jahr 1974 das *Christus im Atomregen* zeigt (Abb. 132).³⁷ In der gleichen, alles Körperliche zersetzend darstellenden Malweise ist eine Gestalt zu sehen, die sich halb liegend, halb sitzend, schreiend an die Brust fasst. Der Blick ist starr vor Entsetzen, der Mund weit aufgerissen. Die weißen kleinen Flecken im Bild deuten den radioaktiven Fall out an. Die ungewöhnliche, apokalyptische Bildfindung kombiniert den auf Christus übertragenen Schrei des Entsetzens des Künstlers, in dem sich die Angst vor den atomaren Zerstörungspotentialen ausdrückt, die während des Kalten Krieges von den Weltmächten angehäuft wurden und ausreichten, die Welt mitsamt allen Lebens mehrfach zu vernichten. Christus ist nicht mehr als der Erlöser der Welt dargestellt, zwar geschunden aber in

³⁵ Streicher 1994: 134.

³⁶ Streicher 1994: 136.

³⁷ Emil Scheibe: *Christus im Atomregen* (1974). Mischtechnik; 50 x 72 cm. München, Sammlung der Katholischen Akademie in Bayern.

heilsbringender Funktion, sondern als sieches Individuum, das wie alle unter einer atomaren Katastrophe zu leiden hätte, da er gegen die höllischen, von Menschen entwickelten, unfassbaren Kräfte mit seiner Heilsgewalt nichts mehr ausrichten könnte.

Jürgen Waller, Herbert Falken und Emil Scheibe haben überwiegend Motive aus der kanonischen christlichen Ikonografie als Ausgangsbasis benutzt und diese in ihren Bildern modifiziert. Ähnlich hat auch der ostdeutsche Maler Bernhard Heisig verfahren, der innerhalb seiner Erinnerungsbilder mit einer innovativen Bildfindung die Kreuzigung Christi in ein Kriegsgeschehen integriert hat. In dem Bild *Christus fährt mit uns* zeigt er in nächtlicher Landschaft auf einem Panzer den ans Kreuz genagelten, schreienden Christus, dessen Kreuz mit Drähten auf dem Fahrzeug aufrecht gehalten wird: Der als Apothropäum missbrauchte Erlöser als menschlich-göttliches Schutzschild (Abb. 133).³⁸ Im unmittelbaren Vordergrund des Bildes ist in starker Draufsicht ein Soldat erkennbar, der ebenfalls beide Arme auseinander hält, als wäre auch er gekreuzigt worden, nur dass bei ihm keine Kreuzbalken erkennbar sind. Unter seinem Helm ist sein im Schrei weit aufgerissener Unterkiefer zu sehen: Opfer ist auch er geworden, Opfer des Krieges. Direkt vor dem Gekreuzigten schlafen ungeachtet der um sie herum geschehenden Grausamkeiten drei Soldaten, die Eckhart Gillen zu dem Schluss kommen lassen: „Der mit kalter Wut ohne Konzessionen an malerische Delikatesse gemalte schreiende Christus in der Panzerluke ist ein Fanal wie der ‚Christus mit der Gasmaske‘ von George Grosz. [...] Die schlafenden Soldaten auf dem Panzerblech hören und sehen nichts, wie die Jünger am Ölberg.“³⁹

Der Hintergrund von *Christus fährt mit uns* ist mit Verweisen auf die Kunstgeschichte ausgestattet, so findet man das Vorbild zu der Folter- und Hinrichtungsszene in Pieter Breughels *Der Triumph des Todes* (um 1562). Auf der linken Seite sieht man den Tod seine reiche Beute mit einem Blockwagen einfahren, hinter ihm platzt ein riesiges Ei auf, aus dem Gillen zufolge der „aufgespießte Leichnam des Kriegstriptychons von Dix ragt.“⁴⁰ Auch hierin ist nicht nur eine kunsthistorischer Anspielung, sondern auch eine biblische zu finden, weist doch Wilhelm Fraenger in seiner Untersuchung zu Hieronymus Boschs Triptychon *Die Versuchung des heiligen Antonius*, in dem das Motiv in dem linken Seitenflügel ebenfalls vorkommt, darauf hin, dass die Inspirationsquelle hierzu bei Jesaja im 59. Kapitel zu finden ist.⁴¹ Greift man den Hinweis auf und untersucht die entsprechende Stelle in der Bibel, so heißt es dort:

„Sie brüten Natterneier und weben Spinnweben. Ißt man von ihren Eiern, so muß man sterben, zertritt man sie aber, so fährt eine Schlange heraus. Ihre Gewebe taugen nicht zu Kleidern, und ihr Gespinnst taugt nicht zur Decke. Ihre Werke sind Unheilswerke, an ihren Händen ist Frevel. Ihre Füße laufen zum Bösen, und sie sind schnell dabei, unschuldig Blut zu vergießen. Ihre Gedanken sind Unheilsgedanken, auf ihren Wegen wohnt Verderben und Schaden. Sie kennen den Weg des Friedens nicht, und Unrecht ist auf ihren Pfaden. Sie gehen auf krummen Wegen; wer auf ihnen geht, der hat keinen Frieden.“⁴²

³⁸ Bernhard Heisig: *Christus fährt mit uns* (1977-88). Öl auf Leinwand; 140 x 120 cm. Berlin, Galerie Brusberg.

³⁹ Gillen 1988: 112.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Wilhelm Fraenger: Hieronymus Bosch. Dresden 1975: 400-401. Der Hinweis auf Wilhelm Fraenger ist von Eckhart Gillen übernommen worden (Gillen 1988: 112).

⁴² Jesaja 59,5 - 8.

Mit diesem Zitat scheint auch Heisigs Bild entschlüsselbar, das, ebenso wie andere Kriegsbilder Heisigs, das Motiv des aufbrechenden Eis aufweist. Während Jesajas Worte gegen seine Widersacher gerichtet sind und Bosch aus dem Ei einen Basilisken schlüpfen lässt – in der christlichen Ikonografie Symbol für Tod, Teufel und Grausamkeit –, meint Heisig die Kriegstreiber, die es zu allen Zeiten gegeben hat, die es aus materialistischen, hegemonialen Machtbestrebungen heraus verstehen, immer wieder Unheil über die Welt bringen. Die kompositionelle Nähe des vorbeiziehenden Todes bestärkt die Aussage. Auch die als Zeichen des Bösen interpretierbare, hinter dem Ei liegende Todeslandschaft, die in tiefstem Schwarz getaucht ist und vor der eine Granate explodiert, lässt daran keinen Zweifel.

Auch andere, christlich kontextualisierte Bilder Bernhard Heisigs weisen das Motiv des Schreis in reicher Zahl auf. Ein Thema, das er in mehreren Variationen gemalt hat, ist *Christus verweigert den Gehorsam* (Abb. 134).⁴³ Vor einer vielfigurigen Kulisse, an deren rechtem Bildrand der gekreuzigte Christus bleich und grau liegt, steht der geschundene und verletzte Maler selbst, das Gemälde dominierend. In äußerster Wut reißt er sich schreiend eine Dornenkrone vom Kopf, womit sich Heisig in die seit Dürer andauernde Tradition der christomorphen Selbstbildnisse stellt. Die um den Hals hängende Erkennungsmarke weist Heisig zudem als Soldaten aus und verdeutlicht, dass auch dieses Bild in Heisigs Reihe seiner Antikriegsbilder steht. Bereits aus anderen Gemälden des Malers ist das Motiv einer Gruppe von Schreienden bekannt geworden, die auch hier direkt neben der zentralen Figur ihre Münder aufreißt: „Ja, ja, hurra wir leben noch“. Auf der linken Seite des Bildes fällt eine blau gekleidete Figur auf, die sich vom Tod einen Mundschutz umbinden lässt. Auf sie geht der Maler in einer Erklärung zum Bild ein:

„Der Stoff ist doch oft behandelt und gemalt worden, sogar mit verschiedener Thematik. Bei Rubens ein beinahe siegender Christus, bei Grünewald ein Geschundener, bei Grosz die politische Provokation: ‚Christus mit der Gasmasken‘. Ich wollte einen anderen Christus erfinden, keine Erlöserfigur, einen, der sich nicht fügt, den Kelch nicht nimmt und die Dornenkrone abreißt. ‚Genug gekreuzigt‘. Fritz Cremer hat dieses behandelt. Der Arzt, dem der Tod die Operationsmaske umbindet, ist die Darstellung eines sinnlosen Kreislaufes. Im Krieg muß er Verwundete zusammenflicken, damit sie wieder verwundet oder getötet werden können.“⁴⁴

Das am Boden liegende Spruchband „alles so weise eingerichtet“ unterstreicht noch einmal den perversen Charakter des Krieges und betont die Notwendigkeit des Bildes. Der immerwährende, selbstzerstörerische Kreislauf des Krieges kann der Bildaussage entsprechend allerdings nicht mehr durch christliche Werte wie Nächstenliebe durchbrochen werden – Christus liegt unbeachtet am Boden. Heisig zufolge scheint es nur durch einen starken individuellen Willen ein Entkommen aus der Kriegsmaschinerie zu geben, nur durch Ungehorsam, durch die Weigerung, wieder Opfer zu werden. Der Schrei fungiert hierbei als Zeichen dieser befeindenden Kraftanstrengung, die es dem Künstler ermöglicht, sich der Dornenkrone – die hier bezeichnenderweise als Stacheldraht gestaltet ist – als Symbol der Pflicht und des Opfers zu entledigen. Die Erlösung erfolgt bei Heisig also nicht mehr **durch** das Kreuz, sondern sie erfolgt nur noch **vom** Kreuz. Die christliche Heilsbotschaft hat in der Form eine Umdeutung erfahren,

⁴³ Bernhard Heisig: *Christus verweigert den Gehorsam II* (1986-87). Öl auf Leinwand; 140 x 280 cm. Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie.

⁴⁴ Bernhard Heisig zitiert in: Kat. Berlin 1988: 117.

dass es in Heisigs Bildwelt keine Abhängigkeit von göttlicher Gnade mehr bedarf, sondern dass der Mensch sich im Sinne der Aufklärung Kants aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit auch selbst befreien muss.

Zusammenfassung Kapitel B.III

Die im religiösen Kontext anzusiedelnden Schrei-Darstellungen in der deutschen Malerei und Grafik sind hinsichtlich ihres Vorkommens zeitlich begrenzt auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bis auf den Holzschnitt des jüdischen Malers und Grafikers Jakob Steinhardt, der den alttestamentarischen Brudermord von Kain und Abel thematisierte und zur Anklage des Konfliktes zwischen Israel und Palästina nutzte, können alle anderen Bilder neutestamentarisch kontextualisiert werden, wobei sie bis auf eine Ausnahme das urchristliche Thema der Kreuzigung aufnehmen und modifiziert darstellen, es weitgehend desakralisieren und die heilsgeschichtliche Botschaft in eine allgemeine, humanistische Aussage umwerten. Damit einhergehend wird die Erlösungsbotschaft, die dem eigentlichen Geschehen der Kreuzigung Christi zugrunde liegt, in den Bildern in Frage gestellt, teils zurückgedrängt oder, wie bei Heisig, negiert.

Auch in den christlich konnotierten Schrei-Darstellungen herrscht ein anklagender Charakter vor: Anklage und Verzweiflung gegenüber Krieg, Gewalt und Ungerechtigkeit, Warnung vor der Ausbeutung oder Zerstörung der Schöpfung. Im Gegensatz zu den bisher untersuchten Schrei-Darstellungen, in denen sich die Künstler selbst schreiend dargestellt haben oder das Motiv stellvertretend auf andere Figuren eines Bildes übertragen haben, konzentriert sich mit der Feststellung auf das zentrale Sujet der Kreuzigung der Schrei auf den Gottessohn. Dabei spiegelt sich in den untersuchten Bildern die zeitgenössische theologische Auffassung des Wesens Christi wider – Jesus als wahrer Gott und wahrer Mensch. Nicht mehr das Göttliche allein steht vor dem (gläubigen) Betrachter, sondern in erster Linie der Mensch, der sich geopfert hat, ein Mensch wie alle, der zugleich die Eigenschaft besaß, Gottes Sohn zu sein. Dies wird besonders in den Bildern deutlich, die sich am weitesten von der traditionellen Ikonografie lösen und Christus als Opfer, etwa einer atomaren Katastrophe, zeigen. Da ein Schrei eine menschliche, expressive Form der Kommunikation ist, erscheint es legitim, dass auch der menschliche Jesus unserer Zeit am Kreuz schreien darf, eine ikonografische Ausdrucksform, die ihm in der bildenden Kunst bis zum 20. Jahrhundert weitgehend versagt geblieben ist, obwohl ein Teil der Evangelien das Geschehen eindeutig emotional und expressiv beschreibt.⁴⁵ Mit seinem Schrei manifestiert Jesus Christus seine menschliche Herkunft, macht seine Botschaft nachvollziehbarer, verständlicher, lebendiger.

⁴⁵ So heißt es bei Matthäus: „Um die neunte Stunde schrie Jesus laut: Eli, Eli, lama asabtami. [...] Aber Jesus schrie abermals laut auf und verschied.“ (Mt 27, 46 und 50) und auch das Evangelium des Markus berichtet: „Aber Jesus schrie laut auf und verschied“ (Mk 15, 37). Die Evangelisten Lukas und Johannes zeugen von dem Geschehen hingegen relativ sachlich: „Und Jesus rief laut: Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände! Und als er das gesagt hatte, verschied er“ (Lk 23, 46); „Als Jesus von dem Essig genommen hatte, sprach er: Es ist vollbracht! Und er neigte das Haupt und gab seinen Geist auf“ (Joh 19, 30).

IV

Der Schrei in der Fiktion – Mythologie, Phantasie und Surrealismus

Schon seit Jahrhunderten hat es in der bildenden Kunst durch alle Epochen hindurch immer Künstler und Künstlerinnen gegeben, die mythologische, allegorische oder symbolische Sujets in ihren Bildern thematisiert oder ihre Traumwelt visualisiert haben, um ihrer Phantasie Ausdruck zu verleihen. Gerade bei irrealistischen Darstellungen spielt hinsichtlich der Qualität der Bildschöpfung die Stärke der Imaginationskraft des Künstlers eine eminente Rolle. Hieronymus Bosch, Guiseppe Arcimboldo, Johann Heinrich Füssli und James Ensor sind einige der bekanntesten Vertreter von fiktiven Bildfindungen in der Kunstgeschichte. Mit dem zunehmenden Positivismus in der Wissenschaft hat am Ende des 19. Jahrhunderts auch die Lebenswelt eine kontinuierliche Demystifizierung erfahren, die einen sinnfälligen Ausdruck in Nietzsches Feststellung, dass Gott tot sei, gefunden hat. Trotzdem sind fiktionale Darstellungen in der Kunst präsent geblieben, so dass für das technisierte, aber auch angstvoll-traumatisierte 20. Jahrhundert ein durchgehendes Vorkommen von fiktiven Bildern festgestellt werden kann. Diese Tatsache hat ihren manifesten Höhepunkt im Surrealismus gefunden. Dieser, alle Kunstgattungen umfassende Stil ist durch die Erkenntnisse auf dem Gebiet der Psychologie genährt worden, hat die Phantasiewelt methodisch zu erfassen versucht und dieser zu einer positiven Sinnggebung verholfen.

Sind bis hierhin Schrei-Darstellungen analysiert worden, in denen sich Künstler mit dem expressiven Motiv des Schreis ausgedrückt haben, weil ihnen dies aufgrund divergenter Erfahrungen unumgänglich erschienen ist, sie dadurch ihrer Seelen- beziehungsweise der Gesellschaftsstimmung einen gültigen Ausdruck verleihen wollten, oder die entsprechenden Bilder aus selbsttherapeutischen Beweggründen gemalt haben, um sich von negativen Erlebnissen zu befreien, so haben sie sich im weitesten Sinne realistischer Bildfindungen bedient, die zuweilen zum Abstrakten tendieren, aber immer noch im Bereich des Realen liegen.¹ Bekannte oder innovative Sujets sind innerhalb von Selbstporträts bis hin zu komplexen Mehrfigurenbildern genutzt worden, um sie mit Schreien expressiv aufzuladen. Stellte bis hierhin die selbst gewählte Realitätsnähe für das Ausdrucksvermögen der Künstler eine Begrenzung dar, so ist diese in den nachfolgenden Bildern obsolet geworden, wodurch diese Bilder eine zweifache Introspektion ermöglichen: zum einen durch die aufschlussreiche Auswahl eines fiktiven beziehungsweise phantastischen Themas, zum anderen durch die in ihnen dargestellten Schreie.

Bei einer Gliederung nach ausschließlich formalen Kriterien, also nach den sich teilweise überschneidenden Bereichen Mythologie, Phantasie und Surrealismus, und einer anschließenden chronologischen Untersuchung, würde man den meisten Werken nicht umfassend gerecht, Stringenz und Vergleichbarkeit der einzelnen Arbeiten würden dieser strengen Kategorisierung zum Opfer fallen. Daher wird, wie auch schon in den Kapiteln zuvor, eine inhaltliche Un-

¹ An dieser Stelle sei noch einmal darauf hingewiesen, dass es aufgrund des angestrebten stringenten Aufbaus der Studie nicht zu vermeiden war, dass es hinsichtlich der thematischen Kategorisierungen zu Überschneidungen kommt. So wurden einige fiktive oder mythologische Bilder nicht in diesem Kapitel behandelt, obwohl sie formal hierher gehört hätten, sondern zusammen mit anderen Bildern derselben Künstler, um eine zu Lasten der Interpretation gehende Dekontextualisierung zu vermeiden.

terteilung vorgenommen, die die folgenden Werke in überwiegend endogen sowie in über-wiegend exogen motivierte Schrei-Darstellungen gliedert.

IV.1 Fiktionale und überwiegend endogen motivierte Schrei-Darstellungen

Wenn der Schrei als Ausdruck einer künstlerischen Befindlichkeit untersucht werden soll, so kommt man am fiktiven Werk Alfred Kubins nicht vorbei, in dem das Motiv stets in Verbindung mit existentieller Angst wiederholt vorkommt. So hat Günter Rombold zufolge das Gefühl der Angst Alfred Kubin sein Leben lang begleitet, wobei es ihm bewusst gewesen war, dass dieses menschliche Urgefühl die Quelle seiner Kunst gewesen ist.² Alfred Kubin wurde 1877 im nordböhmischen Leitmeritz geboren.³ Aufgrund der langen Abwesenheit seines Vaters, der als Geometer bei der Armee der k. u. k. Monarchie tätig war, wurde Kubin allein von seiner Mutter aufgezogen. Das erste, bedrohlich empfundene Aufeinandertreffen mit dem unbekanntem Vater, der frühe Tod der Mutter, deren Todeskampf miterlebt wurde, die anschließende Verzweiflung des Vaters und die Verführung des elfjährigen Kubins durch eine ältere schwangere Frau, haben die Kindheitserinnerungen nachhaltig geprägt: „da durchlebte ich zum erstenmal eine tatsächliche Höllenperiode. [...] ließ mich mit eingezogenem Kopf schlagen und fühlte nur Haß, Haß, Haß gegen meinen Vater und gegen alle Menschen im Herzen. Oh, wenn ich sie nur hätte ermorden können!“⁴ Kurze Zeit später hat Kubins Vater seine Schwägerin geheiratet, die nach einem Jahr der gemeinsamen Ehe ebenfalls gestorben ist. Bedingt durch die Nichterfüllung der an ihn gestellten Erwartungen, hat Alfred Kubin eine starke Ablehnung durch seinen Vater erfahren, die er mit den zitierten Hassgefühlen gegen ihn und die Menschheit insgesamt erwiderte. „Starke Lustgefühle“ empfand der junge Kubin hingegen beim Quälen von Tieren⁵, was als Ausdruck der „Umkehrung der erfahrenen Ohnmacht“ zu werten sei.⁶ Später hat der von seinem Vater Zurückgewiesene eine brennende Neugierde für Leichen entwickelt: „Diese Zeit der vollkommenen Verlassenheit erwies sich aber als ungemein belebend für meine Phantasie.“⁷ Nach einer kurzen Dauer auf der Kunstgewerbeschule in Salzburg und der erfolglosen vierjährigen Lehrzeit in der Fotografenwerkstatt seines Onkels, versuchte Kubin sich als Achtzehnjähriger am Grab seiner Mutter zu erschießen, was letztlich durch das Dysfunktionieren des Revolvers vereitelt wurde. Nach einem Intermezzo beim Militär, das durch einen Nervenzusammenbruch beendet wurde, konnte sich Kubin gesundheitlich wieder fangen und ging ab 1898 in München zunächst in die private Zeichenklasse von Ludwig Schmidt-Reutte, nach zwei Jahren dann schließlich in der Kunstakademie in die Klasse von Nikolaus Gysis. In künstlerischer Hinsicht war das Kennen lernen des grafischen Werkes von Max Klinger für Kubin bedeutend,

² Günter Rombold: Angst im Werk von Alfred Kubin. In: Alfred Kubin – Traumgesichte. Zeichnungen, Druckgrafik und Mappenwerke aus der Sammlung Otto Mauer im Dom- und Diözesanmuseum Wien (Ausstellungskatalog). Paderborn, Wien 2001: 25.

³ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Alfred Kubin: Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen [1911] (Hg.: Ulrich Riemerschmidt). München 1974.

⁴ Kubin 1911: 12.

⁵ Kubin 1911: 8.

⁶ Hartmut Kraft: Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie. Köln 1998: 247.

⁷ Kubin 1911: 12.

das in ihm den Wunsch weckte, gleiches zu schaffen. Neben anderen Künstlern wie Henry Degroux, Félicien Rops, Edvard Munch, James Ensor und Odilon Redon war besonders in formaler und kompositioneller Hinsicht Francisco de Goya für ihn maßgeblich. Barbara Eschenburg stellt dazu fest, dass alle grafischen Arbeiten derjenigen Künstler, die Kubin beeinflusst haben „entweder Schrecken und Leiden oder traumhafte bis traumatische Vorstellungen zum Inhalt haben“.⁸ Das Trauma des Todes seiner Mutter ist wieder in Alfred Kubins Bewusstsein gerückt, als seine Braut 1903 starb: „Als ich an der Leiche stand, begriff ich mit einem Schlage, daß das höchste Glück für mich auf alle Zeiten dahin war. In grenzenloser Verzweiflung wollte ich schreien, brachte aber keinen erleichternden Laut hervor.“⁹ In den folgenden Jahren stellte sich dann ein erster wirtschaftlicher Erfolg ein und durch die Heirat mit Hedwig Gründler kam schließlich etwas Ruhe in sein Leben, die sich als Einschnitt in seinem Werk deutlich bemerkbar machte, so dass er 1911 retrospektiv über sein Frühwerk resümierte:

„Vielleicht ist diese Art der Phantastik überhaupt ein jugendlich gärendes Stadium mancher Phantasie. Jetzt waren es nicht mehr die rein persönlichen Herzensnöte, die aus mir schrien und auf sonderbare, ruckartige Weise in Visionen sich auslösten. Jetzt ergriff mich mehr das allgemeine Leben, das so mysteriös in den Menschen, Tieren und Pflanzen, in jedem Stein, in jedem geschaffenen oder ungeschaffenen Ding webt. Wieder waren es Menschenmassen und Tierherden, Prunk und Moder, üppige Laster und ekelerregende Fäulnis, Anbetung des Erhabenen und fassungslose Qual, kurz alles, was mein Herz von jeher beschäftigt hatte.“¹⁰

Trotz dieser Einblick gebenden Aussage konstatiert Christoph Brockhaus, dass Kubins Kunst aber „zu keinem Zeitpunkt in subjektivistisch krankhaften Pathogrammen stehengeblieben, sondern stets durch intellektuelle Einsicht zu Allgemeingültigkeit ausgereift“ ist.¹¹

Im Kontext dieser Arbeit ist hauptsächlich Alfred Kubins Frühwerk von Interesse, genauer gesagt eine Anzahl von Zeichnungen aus der Zeit zwischen 1899 und 1905, in der er seine visuellen und imaginären Eindrücke verarbeitet hat. Themen wie Angst, Tod und Zerstörung, aber auch Traumerleben und Sexualität spielen die größte Rolle. Ähnlich wie bei einigen der bisher behandelten Künstler sind auch bei Alfred Kubin Leben und Werk eng miteinander verbunden. So steht in Kubins frühem Schaffen die phantastisch-groteske Umsetzung seiner empfundenen Angst im Mittelpunkt, die darüber hinaus um die Jahrhundertwende ebenso ein Kollektivphänomen dargestellt hat: „Angst als die Grundbefindlichkeit dieser Epoche, [die sich] [...] sinngemäß im Schrei ausdrückt“ resümiert Hilde Zaloscer in diesem Zusammenhang¹², oder wie es Klaus Albrecht Schröder in Bezug auf Alfred Kubin zusammenfasst: „Kubins Kunst bewegt sich in der Spannung zwischen autobiographischem Kommentar und epochaler Diagnose.“¹³

⁸ Barbara Eschenburg: Kubins Frühwerk: Themen und Vorbilder. In: Alfred Kubin 1888-1959 (Ausstellungskatalog). München, Hamburg 1990/91: 91.

⁹ Kubin 1911: 32.

¹⁰ Kubin 1911: 42.

¹¹ Christoph Brockhaus: Alfred Kubin nach 1909. Versuch einer künstlerischen Charakterisierung. In: Kat. München, Hamburg 1990/91: 131.

¹² Zaloscer 1985: 145.

¹³ Klaus Albrecht Schröder: Leben – ein Abgrund. In: Alfred Kubin. Leben – ein Abgrund (Ausstellungskatalog). Wien, Linz 1985/86: 7.

In diesem Sinn ist auch Alfred Kubins dämonische Zeichnung *Böser Traum* zu verstehen, die 1901 entstanden ist und in der Kubins Angst unmittelbar zum Ausdruck kommt (Abb. 135).¹⁴ Das querformatige Blatt zeigt eine von einem schwarzen Tuch völlig umhüllte Gestalt, nur das Gesicht ist erkennbar. In ihren weit ausgestreckten Händen hält sie einen riesigen schreienden Kopf. Der zahnlose Mund ist bis zum Äußersten aufgerissen, die Augen sind stark zusammengekniffen, das lange Haar strömt hin zum rechten Bildrand, gleich einem Kometenschweif leuchtet es wie durch den Schall des Schreis im Hintergrund hell auf. In diesem hellen Schein ist der Umriss einer weiteren Gestalt auszumachen. Zum tieferen Verständnis der albdraumhaften Szene tragen weder der Titel, noch Kubins Äußerungen über sein Traumerleben bei, der sich dazu wie folgt äußerte:

„Viele meiner Zeichnungen versuchen, meine Träume festzuhalten. Beim Erwachen bleiben oft nur Spuren davon im Gedächtnis haften; diese Trümmer und Fetzen sind dann alles, woran man sich halten kann. Betrachten wir den Traum als Bild; so wie er komponiert, so wollte ich wissend als Künstler zeichnen und fand erst größere Befriedigung, als ich mich entschloß, die zart auftauchenden Fragmente so zusammenzufügen, daß sie ein Ganzes ergaben.“¹⁵

Neben den Werken Arthur Schopenhauers, Friedrich Nietzsches und anderen, denen Kubin die Grundlage zu seiner Weltanschauung verdankte¹⁶, waren ihm auch die Ergebnisse der Psychoanalyse nicht unvertraut. So wies Wolfgang K. Müller 1961 in einer psychiatrischen Studie über Alfred Kubin darauf hin, dass er „über die Psychoanalyse einigermaßen Bescheid wusste und sich in seinen Werken zuweilen mit voller Absicht der Freudschen Symbolik bediente. [...] Die Wahl der Themen und Ausdrucksmittel folgt ganz bestimmten Gesetzen, [...] ist sie doch bereits vorherbestimmt durch jene schon im Volksschüler angelegten Charakterzüge und die Konfliktstoffe der Entwicklungsjahre.“¹⁷ Betrachtet man die Zeichnungen des Frühwerks, so fällt unter anderem auch das wiederholt verwendete Motiv des abgeschlagenen Kopfes auf, der sich, das heißt seinen Restkörper, anschaut, so beispielsweise in *Denkmal* (um 1900), *Spuck* (um 1900) oder in *Selbstbetrachtung* (1901/02). Schon in dem *Selbstbildnis* aus dem Jahr 1899 kündigt sich Brockhaus zufolge bereits der „Übergang von der idealisierten Abbildlichkeit zur Deutung der Bedrohung durch die Wirklichkeit“ an; Kubin habe „mit sinnfälligen Motiven im Bildraum den psychologischen Zustand des Dargestellten“¹⁸ erklärt und somit seiner selbst. In diesem Sinn ist *Böser Traum* als Weiterentwicklung des *Selbstbildnisses* von 1899 zu sehen. Wenn Kubin 1933 rückblickend äußerte, dass er „besonders in frühen Jahren [...] dem Druck eines dunklen Gestaltungswillens, der [ihn] übermächtig und meist rastlos [...] quälte, unterlegen“ war¹⁹, so möchte man diese Passage direkt auf *Böser Traum* beziehen, scheint doch der ohnmächtig schreiende Kopf von dem in der verhüllten Figur personifizierten dunklen Gestaltungswillen tatsächlich erbarmungslos gequält zu werden.

¹⁴ Alfred Kubin: *Böser Traum* (um 1901). Tuschkfeder, laviert und gespritzt; 22,9 x 32,8 cm. Wien, Graphische Sammlung Albertina.

¹⁵ Alfred Kubin: *Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen* [1933] (Hg.: Ulrich Riemerschmidt). München 1973: 7.

¹⁶ Brockhaus 1990: 133.

¹⁷ Wolfgang K. Müller: *Alfred Kubin in psychiatrischer Sicht*. Hamburg 1961: 1-2.

¹⁸ Christoph Brockhaus: *Das zeichnerische Frühwerk bis 1904*. In: Alfred Kubin. *Das zeichnerische Frühwerk bis 1904* (Ausstellungskatalog). Baden-Baden, München, Wien 1977: XX.

¹⁹ Kubin 1933: 46.

Sigmund Freud zufolge können Träume erfüllte Wünsche darstellen oder auch erfüllte Befürchtungen, wobei es sich dabei auch um „verflossene, abgetane und verdrängte Wünsche“ handeln könne; typisch sei zudem bei Träumen, dass sich in ihnen „Eindrücke der Kindheit wiederholen“ würden.²⁰ Es kann an dieser Stelle sicherlich keine psychoanalytische Beurteilung von *Böser Traum* erfolgen. Jedoch scheint es offensichtlich, dass Kubin in der Zeichnung das als Kind unausgeglichen empfundene Verhältnis von Mutter, Vater und Sohn thematisiert hat: Die schwarz verhüllte Mutter, die mit ihrem Tod Kubin die Existenz qualitativ beschränkt (Kopf ohne Körper) und der Vater als Schatten im Hintergrund, der als Bedrohung empfunden wurde und die innige Beziehung zwischen dem Sohn und der Mutter gestört hat.

Eine mit *Böser Traum* vergleichbare Arbeit aus demselben Zeitraum ist die Zeichnung *Selbstbetrachtung*: Auch hier ist ein abgetrennter, riesiger Kopf zu sehen, der auf der Erde liegt und seinen noch stehenden Rumpf anschaut (Abb. 136).²¹ Während das linke Auge geschlossen ist, schaut das rechte den muskulösen Körper von unten an, der Mund ist mehr wie zu einem letzten Stöhnen als zum Schrei geöffnet. „Selbstbetrachtung bis zur narzisstischen Selbstbe Spiegelung bestimmt tatsächlich Leben und Kunst des jungen Kubin“.²² War in *Böser Traum* noch ein wahnsinniger Schrei die Reaktion auf das rumpflose Dasein und die dämonisch-albtraumhafte Rolle der verhüllten Gestalt, so hat er sich hier beruhigt zu einem Seufzer der Agonie. War dort eine böse Macht am Werke, so ist hier in der Leere des Raumes der Fokus auf die Dualität von Psyche und Physis gerichtet. Intellektuelle Auseinandersetzung und angstvolle Traumerlebnisse scheinen von Kubin verwoben worden zu sein. Eine gegenseitige Beeinflussung ist möglicherweise in Friedrich Huchs *Träume* zu sehen, in dem es heißt:

„Ich stehe vor einem Sockel und betrachte den Kopf, welcher auf ihm steht. Es ist mein eigener Kopf, rotbraun gefärbt, alle Züge sehr angespannt und lebend... Mich aber erwürgt die Angst, ich könnte nach einem unruhigen Nachtschlaf am anderen Morgen aufwachen und nur noch einen Stumpf dort finden, wo früher mein Kopf gewesen war.“²³

Waren in den bisherigen Betrachtungen nur menschliche Schreie untersucht worden, so ist im symbolischen Schaffen Alfred Kubins auch ein tierischer Schrei zu finden: *Der Angstschrei* (Abb. 137).²⁴ Eine Raubkatze, die von einem Pfeil am Hals getroffen wurde, liegt unter zwei Ästen, auf denen ein Paar Geier sitzt. Schreiend stützt sich das verwundete Tier auf seine Vorderpfoten. Durch die psychologische Definition bedingt, dass Angst im Gegensatz zu Furcht nicht auf etwas konkret gerichtet ist, also ein abstraktes Gefühl ist und von daher eine menschliche Psyche voraussetzt, kann demnach ein Tier nur Furcht, aber keine Angst haben. In Anbetracht von Kubins psychologischen Basiswissens

²⁰ Sigmund Freud: Die Traumdeutung [1900] In: Sigmund Freud. Studienausgabe (Hg.: Alexander Mitscherlich u.a.). Bd. 2. Frankfurt/M. ⁸1972: 142, 254, 275.

²¹ Alfred Kubin: *Selbstbetrachtung* (um 1901/02). Tuschfeder, grau, schwarz und braun laviert, gespritzt; 22,4 x 22,6 cm. Wien, Graphische Sammlung Albertina.

²² Brockhaus 1977: 120.

²³ Friedrich Huch: *Träume* [1904]. Zitiert in: Brockhaus 1977: 120. Brockhaus weist darauf hin, dass Friedrich Huch ein Bekannter Kubins gewesen sei. Eine besonders enge Verbindung mit dem literarischen Werk ist denn auch schon in der Zeichnung *Spuck* aus dem Vorjahr zu sehen, in der sich ein Mann aus dem Bett herauslehnt und sich selbst kopflos am Boden liegen sieht.

²⁴ Alfred Kubin: *Der Angstschrei* (um 1902/02). Tuschfeder, laviert, gespritzt; 32,8 x 24,6 cm. Verbleib unbekannt.

kann vorausgesetzt werden, dass ihm dieser Unterschied bekannt gewesen ist und er durch den Titel des Bildes auf dessen Zeichenhaftigkeit hinweisen wollte. Auch Brockhaus weist mit Recht darauf hin, dass diese „Darstellung eindeutig als symbolische[r] Ausdruck eines Lebensgefühls“ zu werten ist, wodurch Kubin zeigen wollte, dass „sich die Angst selbst der stärksten Kreatur bemächtigt.“²⁵ Die geschmeidige Raubkatze, die außer dem Menschen keine natürlichen Feinde hat, wurde von einem Pfeil – vermutlich todbringend – getroffen. Zum Zeichen des nahen Todes sitzen schon die Geier auf den Ästen bereit, um sich über den Kadaver herzumachen. Der Schrei fungiert als letztes, ohnmächtiges Aufbegehren gegen den Tod.

Wie sehr Kubin unter einer existentiellen Angst, unter einer Todesangst gelitten hat, belegen nicht nur seine Selbstzeugnisse, sondern auch mehrere Zeichnungen aus dem Frühwerk, vor allem die Blätter aus der *Hans von Weber-Mappe*, die sich mit diesem Thema auseinandersetzen. Da werden Menschen von einer riesigen Frau mit einem Rechen den Abgrund heruntergekehrt (*Des Menschen Schicksal*), ein Mann hängt dem Schicksal ausgeliefert am Schwanzende einer Schlange über einem unfassbar tiefen Abgrund (*Das Pendel*), der durch ein Skelett personifizierte Tod schüttet eine Verderben bringende Pest über ein Haus (*Epidemie*) oder an einer Turmuhr rotiert statt eines Zeigers ein Schwert, das die aus dem Zifferblatt herausragenden schreienden Menschen zu jeder vollen Stunde köpft (*Die Todesstunde*).²⁶ Kubin, der „Kartograph des Schattenreiches“²⁷, drückt in seinem zeichnerischen Frühwerk einerseits seine pessimistische Weltsicht aus, andererseits aber auch seine extremen Erfahrungen, die sich aus Traum und Wirklichkeit zusammensetzen: Verlust, Tod und Angst.

Ebenfalls in der *Weber-Mappe* ist die Zeichnung *Das Grausen* enthalten, eine vermutlich um 1901/02 entstandene Arbeit (Abb. 138).²⁸ Das quadratische Blatt zeigt ein manövrierunfähiges Schiff mit gebrochenem Mast, das vor einer haushohen Welle treibt; an Deck stehen zwei Gestalten. Gegenüber dem Schiffes schaut aus dem Wellenberg ein kolossales Ungeheuer, das, obwohl einem Totenschädel gleich, die Schiffbrüchigen aus einem riesigen aufgeblähten Auge anstarrt. Auch mit diesem Bild „wird überdeutlich gezeigt, worin alle Angst letztlich gründet: in der Todesfurcht“.²⁹ Im Ausstellungskatalog zu Kubins Frühwerk hat Christoph Brockhaus auf die literarische Inspirationsquelle dieses Blattes hingewiesen: Sie liegt in Edgar Allen Poes Erzählung *Der Malstrom*.³⁰ Dort gibt der Erzähler oft genug die akustischen Eindrücke wieder:

„Plötzlich, ganz plötzlich nahm dieser Strudel [...] deutliche und bestimmte Gestalt an. Der Rand des Wirbels wurde durch einen breiten Gürtel von schimmernden Wasserstaub gebildet; aber nicht ein Atom davon glitt in den Schlund des fürchterlichen Trichters, dessen Inneres, so weit das Auge ihn ergründen konnte, eine glatte, glänzende, jetttschwarze Wasserwand bildete, die [...] in die Winde hinaus eine schaurige Stimme, halb Schrei, halb Brüllen, warf, wie sie nicht einmal der gewaltige Katarakt des Niagara in seinen Kämpfen zum Himmel schickt. [...]

²⁵ Brockhaus 1977: 162.

²⁶ Die genannten Arbeiten sind alle im Jahr 1903 entstanden.

²⁷ Müller 1961: 15.

²⁸ Alfred Kubin: *Das Grausen* (um 1901/02). Tuschkarte, laviert, gespritzt; 27,3 x 27,3 cm. Wien, Sammlung Leopold.

²⁹ Rombold 2001: 26.

³⁰ Brockhaus 1977: 220.

Zugleich wurde das Brüllen des Wassers von einer Art schrillen Kreischens vollständig über-tönt“.³¹

Ist in Poes Erzählung zwar wiederholt von Schreien und Brüllen die Rede, so hat Kubin dennoch das Motiv des auf dem langen Hals steckenden Totenschädels mit dem übergroßen Auge als eigene Bildschöpfung kreiert, um dem Eindruck des todbringenden Strudels ein Gesicht zu geben.³² Neben der Todesangst, die wie in den anderen Blättern auch hier dargestellt ist, wird von Kubin besonders das Moment der Ohnmacht herausgestellt: Der Mensch ist seinem Schicksal ausgeliefert und ist machtlos, dagegen etwas zu tun. Wie wichtig Kubin die mit dieser Zeichnung zusammenhängende fiktive Bildwelt war, lässt sich auch aus ihrer literarischen Umsetzung in seinem eigenen Roman *Die andere Seite* erkennen. Dort heißt es beispielsweise: „Es war das große Schicksal [...] Jene schrankenlose Macht [...] ein Auge [...] Immer vermeinte ich eine tosenden Schall zu hören und ein stieres, aufgerissenes Auge zu sehen.“³³ Das Motiv der Ohnmacht in Verbindung mit einem Schrei gipfelt schließlich in Kubins Bild *Seele eines Kindes*: Aus einer nicht näher bestimmbar Masse schreit in höchster Verzweiflung das Gesicht eines Kindes heraus (Abb. 139).³⁴ Die Augen sind dabei derart verdreht, dass nur noch das Weiße des Augapfels zu sehen ist, was dem ganzen Gesicht etwas maskenhaftes verleiht. Alfred Kubin hat im Entstehungsjahr des Bildes den technischen Umgang mit Kleisterfarben von Kolo Moser erlernt, wodurch er in der Lage war, den undefinierbaren Untergrund in diesem Bild in dieser strukturierten Stofflichkeit zu gestalten und ihm geradezu eine Plastizität zu verleihen, die das Einsinken oder Verschlingen des Kindes besonders dramatisch vor Augen führt. Durch den helleren, strahlenförmig gespachtelten Farbauftrag rund um das Gesicht erlangt das Bild, ähnlich wie *Böser Traum*, eine konnotativ-synästhetische Qualität, die den Schrei explizit betont.

Bereits 1900/01 hat Kubin das Motiv der aus dem Boden schauenden Köpfe in der Zeichnung *Die Feder* benutzt. Im Gegensatz zu den anderen Zeichnungen Kubins, in denen stets ein narratives Moment das Dargestellte begleitet, ist in *Seele eines Kindes* alles auf Ohnmacht, Angst und den Schrei konzentriert. Vergleicht man Kubins Bild mit dem Gemälde *Angst* von Lovis Corinth, das zwanzig Jahre zuvor gemalt wurde, offenbart sich der Paradigmenwechsel, den der Schrei am Ende des 19. Jahrhunderts durchlaufen hat und der an seinem Ausdruckswandel und seiner -intensivierung evident wird (Abb. 140).³⁵ An einem Teichufer schreit ein Junge aus Furcht, mehr weinerlich als verzweifelt auf. Der Grund dafür mag in den Fröschen oder in dem rutschigen Untergrund des Tümpels zu sehen sein. Auch wenn das Bild explizit auf den Inhalt bezogen betitelt wurde, so hat es doch durch den narrativen Gehalt eine weitaus weniger erschreckende Aussage als Kubins Bild, da die vermeintliche Gefahr beziehungsweise unangenehme Situation erkannt und umgangen werden kann,

³¹ Edgar Allen Poe: Der Malstrom [1841]. In: Erzählungen. Düsseldorf, Zürich 2001: 183, 193. Passend zur Zeichnung ist in der Erzählung zum Zeitpunkt der Handlung der Mast des Schiffes gebrochen und nur noch der Erzähler mit seinem Bruder auf dem Deck der Schmach.

³² Brockhaus weist darauf hin, dass das riesige Auge von Hokusai und Redon ableitbar sei, aber hier von Kubin in „sehr origineller Weise eingesetzt“ wurde (Brockhaus 1977: 220).

³³ Alfred Kubin: *Die andere Seite* [1909]. München 1968: 62,103.

³⁴ Alfred Kubin: *Seele eines Kindes* (um 1905). Kleisterfarben; 21,7 x 29,9 cm. Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum.

³⁵ Lovis Corinth: *Angst* (1884). Öl auf Leinwand, Größe und Verbleib unbekannt.

zumal der auf einem Stein abgelegte Hut eines Erwachsenen potentielle Hilfe für den Jungen verspricht. In diesem Sinn kann hier der Schrei des Jungen eher als Hilferuf aus einer bestenfalls beklemmenden Lage heraus gewertet werden, der von dem frühexpressionistischen Schrei in *Seele eines Kindes* weit entfernt ist.

Betrachtet man das Werk Alfred Kubins, so kann besonders im Frühwerk einiges an Bedeutungen unterschiedlicher Motive und Bildaussagen nur Spekulation bleiben. Eindeutig bestimmbar scheint hingegen das von ihm oft verwendete Motiv des Schreis zu sein, der Ausdruck seiner zeitlebens empfundenen Angstzustände ist.

Die bis hierhin behandelten Werke, die ein Schrei-Motiv beinhalten, sind überwiegend in einem figurativen Darstellungsmodus angesiedelt. Mit den zu behandelnden Bildern des deutsch-schweizerischen Malers, Grafikers und Kunsttheoretikers Paul Klee wird diese Form an ihre Grenzen geführt, an denen der Übergang zur Abstraktion fließend ist.

Paul Klee wurde 1879 in Münchenbuchsee im Kanton Bern geboren; nach seinem Umzug 1898 nach München hat er zunächst eine private Zeichenschule besucht, bevor ihn anschließend an der Münchner Kunstakademie Franz Stuck unterrichtete.³⁶ 1916 ist Paul Klee zum Kriegsdienst heran gezogen worden, von dem er kurz vor Ende des Ersten Weltkrieges beurlaubt wurde. Nach den Berufungen an so renommierte Institute wie 1920 durch Walter Gropius an das Bauhaus in Weimar oder 1930 an die Düsseldorfer Kunstakademie, fiel auch Klee ab 1933 den Diffamierungen der Nationalsozialisten zum Opfer, was ihn veranlasste, noch im selben Jahr in die Schweiz zu emigrieren. Eine 1935 beginnende progressive Sklerodermie hinderte Klee 1936 ein ganzes Jahr lang an der Arbeit, so dass es in seinem Werk noch kurz vor seinem Tod eine Zäsur gegeben hat. 1940 ist Paul Klee in Locarno-Muralto gestorben.

In den Bildern der letzten Schaffensjahre Paul Klees tritt Carola Giedion-Welcker zufolge „besonders intensiv“ eine Sphäre hervor, die Klee „am tiefsten beschäftigt“ habe, „die des Psychischen.“ Paul Klee habe „Angst, Dämonie, Trauer, Übermut, Wehmut, Spott – die ganze Skala psychischer Verfassung – in allen Variationen durchwandert und physiognomisch ‚porträtiert‘, oder, besser, in den verschiedenen Formgestaltungen personifiziert“.³⁷ In dem ab 1937 beginnenden Spätwerk Klees, das im Vergleich mit den früher entstandenen Werken weder eine thematische noch formale Reduzierung aufweist, sind einige Bilder zu finden, die von Klees innerer Spannung, von Angst zeugen. In der kunstwissenschaftlichen Forschung wurde in den letzten Jahren immer wieder die Frage behandelt, ob, und wenn ja wieweit, sich seine Krankheit und die für Klee spätestens ab Ende 1939 zur Gewissheit gewordene Tatsache des nahen Todes auf das Werk ausgewirkt haben. In einer jüngeren Publikation zu diesem Thema von Klees Schaffen in seinem Todesjahr stellt Marcel Franciscono fest: „der einzige Grund, [...] der die charakteristischen Merkmale des Spätwerks wirklich adäquat erklären kann, ist seine Krankheit.“³⁸ So sind beispielsweise

³⁶ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Paul Klee. Leben und Werk (Ausstellungskatalog). New York, Cleveland, Bern 1987/88.

³⁷ Carola Giedion-Welcker: Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1962: 138, 144.

³⁸ Marcel Franciscono: Klees Krankheit und seine Bilder des Todes. In: Josef Helfenstein / Stefan Frey (Hg.): Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr. Stuttgart 1990: 14.

die eine letzte große Gruppe bildenden Engelsdarstellungen als Todesahnungen Klees interpretierbar. Einige dieser in seinen letzten Jahren entstandenen Arbeiten sind für diese Studie wichtig und lassen sich ebenfalls dahingehend interpretieren. Gemäß seinem bereits 1918 verfassten Gedanken, Kunst gebe nicht das Sichtbare wieder, sondern mache sichtbar, ist zunächst *Angstausbruch III* zu betrachten (Abb. 141).³⁹ Über das hochrechteckige Blatt sind bis an den Bildrand heran in erdigen Farbtönen unterschiedlich biomorphe Formen eng beieinander angeordnet. Unmittelbar an einen menschlichen Körper erinnern der angewinkelte Arm mit der Hand in der Mitte des Bildes und vor allem das in der rechten oberen Ecke annähernd quadratische, konturierte Gesicht mit den sich diagonal gegenüber liegenden Augen und dem zum Schrei geöffneten Mund, der den Angstausbruch charakterisiert. „Die formale Spannung der Werte in ‚Angstausbruch‘ ist in Übereinstimmung gebracht mit der inneren Aussage: der sprunghaft bewegten, inneren Anspannung“, urteilt Jürg Spillers über das Aquarell.⁴⁰ Doch welche innere Anspannung ist gemeint? Betrachtet man die politische Situation in Europa im Entstehungsjahr von *Angstausbruch*, so läge es nahe, hierin einen Bezug zu Klees Befindlichkeit zu sehen: Nach den Jahren des kulturpolitischen Desasters der Nationalsozialisten, unter dem Klee selbst zu leiden hatte, sich aber durch die Emigration entziehen konnte, der Menschen verachtenden Politik, die vor allem gegen Juden, Kommunisten und anders Denkende gerichtet war, kam der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges hinzu, der den Kontinent erschütterte. 1933 habe sich Paul Klee zwar von den „Künstlern und Intellektuellen, die unverzüglich versuchten, im Namen von Freiheit und Demokratie Widerstand gegen den Nationalsozialismus zu leisten“ fern gehalten, dennoch erinnere seine Einschätzung der politischen Lage nach der Machtergreifung an die Furcht und Abscheu, die er in ähnlicher Weise bereits 1918 gegenüber den revoltierenden Massen empfunden habe, stellt Otto K. Werckmeister fest.⁴¹ Diese Furcht dürfte sich zum Ende der dreißiger Jahre bei Paul Klee gesteigert haben, wozu im persönlichen Bereich ab 1935 noch die ausgebrochene Hautkrankheit negativ beeinflussend hinzukam. Bereits in den Jahren zuvor hatte Klee einige Bilder geschaffen, die die Angst thematisieren, so beispielsweise *Angst am Strand* (1929), *Tanzen aus Angst* (1938) oder *Angst* (1934), in dem ein zellenartiges Gebilde von einer mit Pfeilen bewehrten Macht verfolgt beziehungsweise angegriffen wird.

Besonders am Ende der dreißiger Jahre wird der Einfluss, den Pablo Picasso auf Paul Klee gehabt hat, immer evidenter, erinnern doch die Figuren Klees beispielsweise an die biomorphen Gestalten aus Picassos Knochenbildern. So stellt Franciscono fest, dass Paul Klee „in Picassos heftigen Deformationen eine Methode sah, seinen eigenen neuen Geisteszustand darzustellen.“⁴² Zu den in dieser Formensprache gehaltenen Bildern Klees im allgemeinen, sowie zu *Angstausbruch* im besonderen konstatiert Ann Temkin: „Im breiten Spektrum dieser Blätter zeichnet sich ein vorherrschendes Mittel ab: die Fragmentierung der Figur in in sich geschlossene Einzelteile, die ohne jede Beeinträchtigung

³⁹ Paul Klee: *Angstausbruch III* (1939/M4). Aquarellfarben über Eigrundierung; 63,5 x 48,1 cm. Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung. Zu diesem Aquarell gibt es zwei Vorstudien, daher die römische „III“ im Titel.

⁴⁰ Jürg Spiller (Hg.): Paul Klee: Das bildnerische Denken. Bd. 1: Form- und Gestaltungslehre. Basel 1990: 378.

⁴¹ Otto K. Werkmeister: Von der Revolution zum Exil. In: Kat. New York, Cleveland, Bern 1987/88: 39.

⁴² Franciscono 1990: 15.

durch die Schwerkraft oder die anderen Teile auf dem Blatt schweben. [...] Im Titel [*Angstausbruch*] bestätigt sich die durch die Bildstruktur vermittelte Atmosphäre. [...] Das Bild legt ein zartes Pathos eher denn laute Wut an den Tag und trägt eine gewisse Ähnlichkeit mit den weinenden Frauen, die einen Nachtrag zu *Guernica* bilden [...] In mancher Hinsicht gleichen die Mittel, mit denen Klee einen Angstausbruch verdeutlicht, denen in Mirós *Kopf eines Mannes* 1937 [...] In beiden Arbeiten gehen die Umrisslinien der Figur bis an den Rand der Bildfläche und lassen sie derart wie den Ort einer klaustrophobischen Gefangenschaft erscheinen. [...] Sowohl Klee als auch Miró haben ihr Opfer zum androgynen Wesen verallgemeinert [...] Beide Arbeiten verlangen nach einer weit über den persönlichen Schmerzens- oder Angstschrei hinausreichenden Interpretation.“⁴³

Giedion-Welcker sieht hingegen den Grund für das Darstellen seines individuellen Angstempfindens in den „seelische[n] Erschütterungen als interner Spannungsprozeß. Durch Dissoziation sucht er sie optisch zu prägen, durch eine Art eruptiver Auflösung des körperlichen Kontinuums in seine fragmentarischen Teile [...] Bei Trance und Ekstase scheint es Klee ganz natürlich, daß körperliche Einheit gleichzeitig mit der seelischen Emotion auseinander gerissen wird und die Komposition aus den separaten Gliedern und zersprengten Teilen nun über diesen neuen Zustand aussagt. [...] so scheint bei Klee der Körper als Gesamtes auseinander gesprengt, um die irrationale Gewalt psychischer Kräfte bildhaft zu projizieren. [...] Auf dem anderen Pol einer Erschütterung steht jener *Angstausbruch* (1939), bei dem düster-braune Töne unheilvoll chthonische Kräfte ankündigen, ehe man noch die schrillen Einzelstimmen der zerrissenen Gesichter und die explosiven Körperfragmente vernommen hat.“⁴⁴ Bezogen auf das Motiv des Schreis in *Angstausbruch* ist abschließend mit Alexander Dückers festzustellen: „Der Schrei und die weit aufgerissenen Augen sind letzter Ausdruck des Lebendigseins, von dessen Schwinden die Fahlheit der Farben schon kündigt.“⁴⁵

Im selben Jahr wie *Angstausbruch III* ist ein weiteres Bild entstanden, das Paul Klees innere Anspannung zum Ausdruck bringt: *ein Doppel-Schreier* (Abb. 142).⁴⁶ Im Gegensatz zu dem farblich verhaltenen *Angstausbruch* ist dieses kleine Aquarell in den kräftigen Komplementärfarben Blau und Orange gemalt, die wie konträre Energiefelder wirken: Über die gesamte Bildfläche türmen sich über einem kubischen Körper zwei rechteckig-ovale beziehungsweise rundlich-ovale Formen auf, die abstrahierte Versatzstücke menschlicher Physiognomien aufweisen. Während bei dem unteren Kopf zumindest Mund, Augen und Ohren noch annähernd einer natürlichen Anordnung folgen, hat Klee im oberen Kopf hierauf verzichtet. Das menschliche Gesicht ist destrukturiert, die einzelnen Elemente, die ein humanes Antlitz ausmachen würden, haben ihren natürlichen Platz verlassen und sind durcheinander geraten. Ist bei dem unteren Kopf der zum Schrei geöffnete Mund noch mit Zähne darstellenden geometrischen Formen besetzt, so stellt sich die obere Öffnung nur noch als leerer Schlund dar. Die eigentliche expressive Wirkung geht bei diesem Aquarell weniger von den

⁴³ Ann Temkin: Klee und die Avantgarde 1912-1940. In: Kat. New York, Cleveland, Bern 1987/88: 78-79.

⁴⁴ Giedion-Welcker 1962: 141.

⁴⁵ Alexander Dückers: Zu Paul Klees späten Werkfolgen. In: Paul Klee. Späte Werkfolgen (Ausstellungskatalog). Berlin 1997: 20.

⁴⁶ Paul Klee: *ein Doppel-Schreier* (1939/J 2). Aquarell mit Eiaufstrich; 29,5 x 21 cm. Bern, Sammlung Felix Klee.

beiden schreienden Mündern aus, sondern mehr von denjenigen Formen, die die vor Angst starrenden Augen darstellen. Tilman Osterwold sieht in diesem Aquarell eine durch die Ahnung des nahen Todes existentielle Angst verbildlicht: „In Todesnähe hat sich Klee die Urkraft der Angst noch einmal bewußt gemacht und sich in Situationen ungebändigter Gefühlsausbrüche, wie in Wut zu zerspringen, hineingefühlt. Die Angst, zerstört oder abgetrennt zu werden, Lebensangst schlechthin, drängt zur Explosion, die den Menschen außer Kontrolle bringen kann. Er ist außer sich, befreit sich im Schrei und reißt mit seinem Ausbruch Grenzen seines geordneten Verhaltens nieder. Im ‚Doppel-Schreier‘ übersetzt Klee das Außersichsein in das verzerrt gespiegelte zweite Gesicht [...] Die Triebe des ungebändigten Gefühls, die außerhalb des Bewußtseins entstehen, die das bewußte Reagieren überrennen, die gegen etwas oder gegen den Menschen selbst gerichtet sind, hat Klee als das empfunden, was den Menschen entzweit, was ihn von sich selbst abtrennt, was seine Ganzheit sprengt und zerstört.“⁴⁷ Und in einer jüngeren Publikation fügt Osterwold hinzu: „Die Korrespondenz zwischen den bipolaren Ebenen der Zeichen und den dualistischen Funktionen des Inhalts prägt das farbige Blatt *Ein Doppelschreier* von 1939 besonders intensiv aus. Mit der abstrakten Orientierung formaler Zuordnung sind psychologische Ebenen eng verbunden. [...] Das Gesicht zeigt eine aufnehmende, kontemplative, passive Energie und eine abgebende, aktive sprechende Kraft; es ist fragend, suchend und zugleich entschieden, bestimmend, nahezu wissend. [...] Der untere, mehr nach links gerichtete Blick ist Ausdruck einer schreienden Angst, die gleichsam – wie im Traum – erstickt. Oben reagiert der Kopf verspielt, er ist wie ‚auf den Kopf gestellt‘; Ruhe, Stauen, Gelassenheit, Ahnung trägt er in der Physiognomie.“⁴⁸ Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Schreimotive in Paul Klees Bildern *Angstausbruch* und *ein Doppel-Schreier* einen ambivalenten Charakter aufweisen: Sie sind zum einen Symbol für Klees innere Spannungen und Ängste, zum anderen aber auch Ausdruck der Angst vor einer ungewissen Zukunft – auf individueller Ebene vor Krankheit und Tod, auf gesamtgesellschaftlicher Ebene vor einem von Krieg und Terror erschütterten Europa.

„Das 20. Jahrhundert ist nicht nur als das ‚Jahrhundert der Angst‘ beschworen worden, sondern es erscheint auch in zunehmenden Maße als das Jahrhundert der Psychologie“, stellt Walter Schurian fest, was auf den Stil des Surrealismus sowie auf die Werke Rudolf Hausners zutrifft.⁴⁹ Hatte Giorgio de Chirico bereits 1913 begonnen, surrealistisch zu arbeiten, so ging die eigentliche Definition des Stils, wie schon beim Expressionismus, von der Literatur aus: 1924 verkündete der Schriftsteller André Breton das *Manifeste du Surréalisme*. Der Gedanke, die widersprüchlichen Bedingungen von Traum und Wirklichkeit, Irrealität und Realität in überwirklichen Darstellungen zusammenzufassen, wurde dabei schnell von Malern wie Max Ernst, Joan Miró, Salvador Dalí, Hans Arp und anderen aufgegriffen. Man versuchte unter den Gedankengängen der psychoanalytischen Forschung das Unbewusste und Traumhafte zu veranschaulichen, ohne dabei auf die gewohnte naturalistische oder logische Anordnung der Dinge

⁴⁷ Tilman Osterwold: Paul Klee. Ein Kind träumt sich. Stuttgart 1979: 208.

⁴⁸ Tilman Osterwold: Paul Klee. Spätwerk. Arbeiten auf Papier 1937-1939 (Ausstellungskatalog). Stuttgart 1991: 75-76.

⁴⁹ Walter Schurian: Rudolf Hausner und die gemalte Zeit. In: Adam und Anima. Rudolf Hausner 80 Jahre (Ausstellungskatalog). Wien 1994/95: 13.

Rücksicht nehmen zu müssen. In der Malerei wurde dabei Bezug genommen auf Vorbilder der frühen Neuzeit, wie Matthias Grünewald oder Hieronymus Bosch, die in ihren Werken phantastische Landschaften und Szenen schufen. Besonders letzterer war es, an dem sich Rudolf Hausner schulte. Wieland Schmied stellt fest, dass Hausner mit dem Surrealismus zwar die Faszination für das Unbewusste teilte, sich aber im Gegensatz zu den Surrealisten dem Unbewussten nicht vollkommen ausgeliefert, sondern es versucht habe, dies in sein „Bewußtsein zu integrieren“. So sei Hausner „nach Absicht und Methode, vielleicht der erste wirkliche psychoanalytische Maler“ gewesen.⁵⁰ Auch wenn Hausner zur Wiener Schule des *Phantastischen Realismus* gerechnet wird, ist Schmied doch der Ansicht, dass man bei Hausner hingegen von „psychischem Realismus“ sprechen muss, da er „Analytiker, nicht Phantast“ gewesen ist. Es sei Hausner dabei um die „Aufdeckung allgemeiner seelischer Mechanismen, der Strukturen psychischer Abläufe, nicht um Befreiung von bestimmten Alp-träumen oder Nachtmahren“ gegangen. Das Malen wurde bei ihm zur „Selbst-erforschung, zur Psychoanalyse.“⁵¹

Rudolf Hausner wurde 1914 in Wien geboren, wo er von 1931 bis 1936 an der Akademie der bildenden Künste studierte.⁵² 1938 wurde er von der Reichskulturkammer mit Ausstellungsverbot belegt und 1941 zum Kriegsdienst in die deutsche Wehrmacht herangezogen, aus dem er zwei Jahre später wegen Kriegsuntauglichkeit entlassen wurde und bis 1945 als technischer Zeichner in der Rüstungsindustrie arbeiten musste. Zusammen mit den Künstlern Edgar Jené, Ernst Fuchs, Wolfgang Hutter und Fritz Janschka, zum Teil ehemalige Kommilitonen, gründete er 1946 eine surrealistische Gruppe. Im gleichen Jahr führten sie in Wien eine Ausstellung durch, aus der Hausner aufgrund von Besucherprotesten sein Bild *Aporisches Ballett* dreimal vorübergehend entfernen musste.

Im Folgejahr ist das Bild *Anima* entstanden, die „erste[...] psychoanalytisch motivierte[...] Gestalt in der Bildwelt Hausners“⁵³ (Abb. 143).⁵⁴ Vor einem glutrotem Himmel erstreckt sich über die ganze Fläche des hochformatigen Bildes eine deformierte Frauenfigur; ihre Hüften und der Unterleib sind stark vergrößert, der Oberkörper hingegen schwächig. Auf einem dünnen, überlängten Hals sitzt ein Kopf, der nur aus schreiendem Mund zu bestehen scheint, mit den Händen greift sich die Frau an den Kopf. „Monströs verkörpert sie in Übersteigerung weiblicher Proportionen eine Grundfigur der Geschlechtlichkeit. Ihr Gesicht ist nur noch schreiender Mund, wird selbst zum Geschlechtsorgan. [...] Der Name *Anima* verweist auf die verdrängte weibliche Komponente im Manne“, stellt Hans Holländer zu dem Bild fest.⁵⁵ Direkt zu Füßen der Figur steht links ein kleines Gestell, auf dem sich Miniaturakrobaten schwingen, dahinter

⁵⁰ Wieland Schmied: Rudolf Hausner. Salzburg 1970: 15, 16.

⁵¹ Schmied 1970: 20, 21, 12.

⁵² Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Walter Schurian (Hg.): Rudolf Hausner: Ich, Adam. Entdeckungen und Spiegelungen in Bildern. München 1987.

⁵³ Hans Holländer: Rudolf Hausner. Werkmonographie. Offenbach/M. 1985: 48.

⁵⁴ Rudolf Hausner: *Anima* (1947). Tempera und Harzölfarben auf Hartfaserplatte; 54 x 30 cm. Privatbesitz.

⁵⁵ Holländer 1985: 48. Holländer stützt sich in seiner Aussage vermutlich auf die Forschungen C. G. Jungs, der in seiner analytischen Psychologie in der *Anima* die zu den Archetypen gehörige Personifizierung der verdrängten gegengeschlechtlichen Züge eines männlichen Individuums sieht (bei der Frau: *Animus*), deren Bewusstmachung im Individuationsprozess über das ‚kollektive Unbewusste‘ zum ‚Selbst‘ führt.

breitet sich ein wabenartiges Höhlenkonstrukt über die gesamte Bildbreite aus. Im rechten Hintergrund qualmt ein Schornstein, am Himmel sind planetare Objekte erkennbar, die hinsichtlich ihrer Gestaltung ihre Vorbilder in der Biologie zu haben scheinen. Anlässlich einer später geschaffenen, grafischen Version des Bildes äußerte sich Hausner selbst wie folgt zu *Anima*:

„Schon 1948 [sic], gleich zu Beginn meiner introspektiven Malweise fand ich eine wichtige weibliche Zentralfigur, deren Körper sich, – vermutlich zufolge meiner starken Inzestschranke – auffallend von dem meiner Mutter unterschied, wodurch mir diese Erscheinung recht eigentlich zum Anti-Mutterbild wurde. Anlässlich dieser ersten Begegnung entstand damals das kleine Ölbild ‚Anima‘. Die weitere Beobachtung dieser Figur ließ mich ihre auffallend masochistischen, ja selbstquälerischen Züge erkennen, die ich später in verschiedenen Adambildern beschrieb. Seither ist mein Umgang mit Anima nicht abgerissen, Im Gegenteil: ich trug das Bild ihrer Existenz wie einen roten Faden durch alle meine Adambilder. [...] Wichtig ist das Elementare der Animafigur im Gegensatz zu den ‚Intellektuellen Akrobaten am Rande des Erdloches aus dessen Tiefe Anima heraussteigt.“⁵⁶

So wie Anima –nicht unwahrscheinlich, dass sie von der Gestalt aus der linken Tafel von Francis Bacons Triptychon *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* aus dem Jahr 1944 beeinflusst wurde – in ihrer Figur schon Gegensätzliches als solches vereint, so steht sie auch in ihrer Größe und Körperlichkeit diametral zu den „intellektuellen“ Turnern. Sie kommt aus einem Erdloch, jene balancieren in luftiger Höhe, sie gibt einen animalischen Schrei von sich, die Akrobaten üben in rationaler Strenge ihre Kunststücke, und selbst am Detail des Kopfes der Anima ist dieser Gegensatz festzustellen: ein vulvischer Mund auf einem phallischen Hals. Der Kreis schließt sich durch die Verbindung der Anima zu Hausners Adam-Bildern, die für die Suche nach seinem Selbst sprechen.⁵⁷ Diese Suche beginnt mit *Anima* und der Schrei steht als Urschrei am Anfang der Suche, die mit Hausners seelischer Introspektion anfängt:

„Die erste Gruppe meiner Bilder nach 1945 bis zum ‚Forum der einwärts gewendeten Optik‘ [1948] befaßt sich ausschließlich mit der Bestandsaufnahme meiner inneren Verhältnisse, wobei der ‚Tatrablick‘ manches ans Tageslicht brachte, das mir sonst entgangen wäre. Diese Tafeln stellen eine Art Inventur der Lagerbestände und Ablagerungen in meinem Inneren dar und gaben mir Antwort auf meine Frage, aus welchen Grundfiguren ich zusammengesetzt bin.“⁵⁸

⁵⁶ Rudolf Hausner zitiert in: Rudolf Hausner. Werkverzeichnis der Druckgraphik von 1966 bis 1975 (Zusammengestellt und hg. von Volker Huber). Offenbach am Main 1977: nicht paginiert. Hausner meint mit den „Adambildern“ diejenigen Arbeiten in seinem Werk, in denen er sich selbstbildnerisch – meist als Kopf- oder Brustbild – in der Figur des Adams dargestellt hat, der für Hausner typischen Figur mit der turbanartigen Kopfbedeckung. Adam als Mensch schlechthin, der auf der Suche nach sich selbst ist und sich dabei erforschend analysiert: „Adam, das sind wir alle“ (Schmied 1970: 21).

⁵⁷ Die Figur des Adam taucht in Hausners Œuvre durchgängig auf. Walter Schurian stellt zu der Figur fest: „Hausner hat seit Beginn seiner Malerei Selbstportraits gemalt, das ist üblich und nicht weiter erstaunlich. Einmalig bei ihm ist allerdings die Fixierung auf eine bestimmte Charakterisierung eines Typus: Adam. Dieser Adam, in der Urbedeutung des Wortes ‚Mensch‘, trägt die unverkennbaren Züge des Malers selbst. [...] das Ergebnis ist ein immer klareres, eindeutiges, artifizielles wahres und psychologisch aussagefähiges Bild eines Menschen in Entwicklung. [...] Im Gesicht von Adam spiegeln sich all die unterschiedlichen, vorder- und abgründigen Fixierungen des Malers auf sich selbst“ (Walter Schurian: Eine gemalte Entwicklungspsychologie [Einleitung zu Rudolf Hausners Beitrag: Adam, eine Entwicklung]. In: Kunstpsychologie heute (Hg.: Walter Schurian). Göttingen, Stuttgart 1993: 106).

⁵⁸ Hausner 1987: 119. Mit „Tatrablick“ meint Hausner seine surrealistischen Visionen, die er während des Krieges, in einem verschneiten Blockhaus festsitzend, erlebt hat: „Ich stand zufäl-

„Farbe ist Sinnlichkeit, und ich wünsche mir eine Farbigkeit, die den vollen Umfang der Potenz hat. Ich möchte in Hell-Dunkel-Intervallen sowie im spektralen Bereich alle Spannungen ausnutzen. Ich habe ein sehr direktes Verhältnis zur Farbe, mit der ich meine Emotionen weitergebe“, stellte Hausner über die Bedeutung der Farbe in seinem Werk fest.⁵⁹ Betrachtet man den spektralen Farbverlauf des Hintergrundes in *Anima*, so bildet er für sich gesehen trotz seines ruhigen Verlaufes von Glutrot zu kühlem Blau ebenfalls einen spannungsvollen Gegensatz zur Figur der Anima selbst, deren expressiver Kulminationspunkt vor der farblichen Ruhezone des moderaten Übergangs von Gelb zu Grün/Blau liegt. Trotz der stilistischen und formalen Unterschiede steht Hausners *Anima* nicht zuletzt aufgrund der farblichen Suggestionskraft des Hintergrundes in der Tradition von Munchs *Schrei* (Abb. 10). Tragen bei Munch allerdings die wellenförmigen Linienfelder hinter der schreienden Figur zur synästhetischen Qualität des Bildes bei, so ist bei *Anima* lediglich durch die an den Kopf gestützten Arme eine Betonung der akustischen Qualität vorstellbar – falls dies von Hausner überhaupt intendiert war. Der kühle, grünblaue Hintergrund wirkt diesbezüglich eher kontraproduktiv.

Eines von Hausners bekanntesten Bildern, das zugleich auch die komplexeste Bildfindung in seinem Werk aufweist, ist *Die Arche des Odysseus*, in dem die biblische Geschichte von Noahs Arche mit den mythologischen Irrfahrten des Odysseus verflochten dargestellt wird (Abb. 144).⁶⁰ Das zweigeteilte Bildfeld zeigt auf der linken Seite das Brustbild Hausners mit einer Matrosenmütze, auf der rechten Seite ist im Zentrum eines polyperspektivisch angelegten Raumes, der die Arche darstellen soll, der schreiende Kopf Odysseus zu sehen.⁶¹ In den Augenhöhlen dieses Kopfes nisten Embryonen, direkt vor ihm ist sein alter ego kopflos in ein antikes Gewand gehüllt, um das sich zwei Frauen streiten: die eine wie eine wollüstige Venus, die andere, eine auf dem Gesäß eines Mannes sitzende Nackte. Hausner äußert sich so über den biografischen Bezug der beiden Figuren: „Mit der einen lebe ich zusammen, die andere lerne ich kennen. Ich kann mich von der einen nicht trennen und will auf die andere nicht verzichten. Das löst natürlich Konflikte aus.“⁶² Rechts neben dem Kopf liegt eine Unförmiges gebärende schreiende Alte, über der sich an einem Seil ein Kleinkind herablässt. Zu dem Motiv des Schreis in diesem Bild gibt es in der Literatur verschiedene Ansichten. Wieland Schmied beschreibt den Kopf folgendermaßen: „in der Mitte der Arche, der Kopf des Odysseus, mit aufgerissenem Mund, wie schreiend. [...] Der ganze Kopf ist mit Attributen der Anal- und Genitalsphäre beschrieben“⁶³; Hans Holländer konstatiert: „Eine Schreckensmaske bildet

lig mit dem Gesicht ganz nahe an der Wand, dicht an den grob zusammengefühten Brettern. Plötzlich entdeckte ich in der Maserung des Holzes eine merkwürdige Landschaft, die ich vorher noch nie gesehen hatte. Ich erkannte eine Höhle, die den Durchblick auf eine weite, hügelige Ebene freigab, über der eigenartige Vogelmenschen kreisten“ (Hausner 1987: 40).

⁵⁹ Rudolf Hausner zitiert in: Kunst ist eine Botschaft der Menschlichkeit. Gespräch mit Rudolf Hausner [mit Lucie Schütze]. In: *Bildende Kunst* 32, 2 (1984): 65.

⁶⁰ Rudolf Hausner: *Die Arche des Odysseus* (1948-51 und 1953-56). Tempera und Harzölfarben auf Sperrholz; 85 x 141 cm. Wien, Historisches Museum.

⁶¹ Aufgrund der hohen Komplexität des Bildes erfolgt an dieser Stelle nur eine Beschreibung der relevanten Bereiche des Bildes. Für eine umfassende Beschreibung sei verwiesen auf: Schmied 1970: 27-29.

⁶² Rudolf Hausner zitiert in: Rudolf Hausner. Werkverzeichnis (Hg.: Dolf Lindner). Dortmund 1982: 46.

⁶³ Schmied 1970: 29.

die Mitte, ein Gesicht, mit schreiend geöffnetem Mund.“⁶⁴ Und Dieter Gleisberg kommt zu der Feststellung: „Im Zentrum der Arche befindet sich ein abstruses Gesicht: Monster und Meduse in einem, aber tief menschlich in seinem Schmerz, bedeckt mit Schwären und Auswüchsen, verwesend und aus der Fäulnis neue Wesen gebärend. Der Mund ist weit aufgerissen wie im ersticken- den Schrei. Oder ist es ein in Wehen geöffneter Schoß? Oder gar der gähnen- de Rachen der Hölle? Das Bild erweckt uferlose Assoziationen [...] Hausners Kriegererlebnisse wirken hier augenscheinlich nach.“⁶⁵

Hausner selbst hat sich wie folgt metaphorisch über das Bild und seine Entstehungsgeschichte geäußert, worin er zwar nicht konkret auf den Schrei eingeht, einer möglichen Interpretation des Motivs aber Vorschub leistet:

„Es gibt Zeiten im Leben eines Mannes, da er gut daran tut, eine Arche zu bauen und mit allem, was Leben für ihn bedeutet, an Bord zu gehen und die Luken zu schließen. Wenn dann die große Flut kommt und das schwache Gefährt, das in der rasenden Strömung auf die beiden Felsen zustürzt, noch manövrierfähig genug sein sollte, um dem Irrfahrer überhaupt eine Chan- ce zu lassen, durch Zähigkeit und Intelligenz – wenn auch nur mit knapper Not –, so doch zwischen Skylla und Charybdis hindurchzusteuern, und wenn er schließlich noch Land findet, dann hat dieser Mann nicht nur das nackte Leben gerettet, sondern ist endlich auch mit der Fracht im Hafen gelandet, in seinem eigenen Ithaka, und bei sich selbst angekommen. So sind die beiden Figuren, Noah und Odysseus, während des Malens an diesem Bild zu einer einzigen zusammengefloßen, nachdem ich damit begonnen hatte, mich rechts unten im Bild kopflös zwischen zwei Frauen zu stellen, unfähig zwischen zwei Alternativen zu entscheiden. Zu die- sem Zeitpunkt war außerhalb dieser kleinen Szene ein chaotisches Durcheinander von Farben, die als Reste von zwei älteren Bildern, die ich abgekratzt hatte, den Malgrund bedeckten. Wäh- rend des Malens entwickelte sich hinter den drei Figuren des Anfangs ein kellerartiges Gewöl- be, in dessen Mitte ein merkwürdiges Gesicht entstand, in dessen Augenhöhlen Embryonen nisten und aus dessen Schädel ein Fruchtbarkeitsprozeß hervorgeht, der schließlich in eine große, wohlgeordnete geometrische Form mündet, die über das Haus des Odysseus, das langsam das ganze Bild einzuschließen begann, hinausragt. Erst danach fand ich das andere, vordergründige, bewußte Gesicht des Odysseus, auf dessen Matrosenkappe ich das Wort ‚Ithaka‘ schrieb. Ithaka ist Anfang und Ende der weiten Reise.“⁶⁶

Durch diese umfangreiche Beschreibung Hausners scheint sich das Motiv des Schreis in *Die Arche des Odysseus* erklären zu lassen, besonders der zuletzt zitierte Satz besitzt einen aussagekräftigen Charakter. Anfang und Ende sind ja nichts anderes als Geburt und Tod, als Werden und Vergehen, was in Haus- ners Bild mehrfach gezeigt wird: pränatales, entstehendes Leben unmittelbar neben Verfall und Tod. Einerseits die in dem Bild implizierte ubiquitäre Figur des Adam, der als erster Mensch auf den Beginn, die Geburt menschlichen Lebens hinweist, andererseits Untergang, Verwesung und biologisches Ende. Mit welchen elementaren Prozessen des Lebens lässt sich ein Schrei folglich besser assoziieren als mit Geburt und Tod?

Noch ein dritter Aspekt scheint bei der Verwendung des Motivs des Schreis in Hausners Bild relevant zu sein: die Angst. Wie schon Gustav René Hocke 1963 festgestellt hat, stellt *Die Arche des Odysseus* ein „Panorama der Angst“ dar⁶⁷: „Der heutige Mensch wird mit seinen politischen, wirtschaftlichen und gesell- schaftlichen Verhältnissen ebensowenig fertig wie mit seiner (demzufolge) des- orientierten ‚Libido‘. [...] Der Mensch leidet seitdem vor allem unter der ‚ewigen‘

⁶⁴ Holländer 1985: 66.

⁶⁵ Dieter Gleisberg: Das ‚Adam-Bewußtsein‘ des Rudolf Hausner. In: Grafik von Rudolf Hausner (Ausstellungskatalog). Leipzig 1982: nicht paginiert.

⁶⁶ Rudolf Hausner zitiert in: Rudolf Hausner. Adam. Stuttgart 1974: 17.

⁶⁷ Gustav René Hocke: Esoterische Symbolik. In: Kat. Darmstadt 1963: 24.

Urangst des verlorenen Paradieses wie unter der ‚aktuellen‘ Angst vor Unzulänglichkeit jeglicher Art“.⁶⁸ Auch diese Angst ist als ein Motiv für den Schrei des Odysseus zu werten.

Quälend empfundene Angstzustände hat Hausner schon als Kind erfahren. Sobald seine Eltern zum abendlichen Kinobesuch die Wohnung verließen, dämmerte eine angsteinflößende Szenerie herauf, die sich in manchen Details noch in *Die Arche des Odysseus* widerspiegelt:

„Es war erschreckend zu sehen, wer alles sonst noch mit uns in dieser kleinen Zimmer-Küche-Kabine Wohnung hauste. Ein Inferno der Bösartigkeit umgab mich, und vieles von dem, was Phantasten aller Zeiten über die Hölle erfunden haben, befand sich damals mit mir in diesen drei Räumen, obwohl ich den Begriff ‚Hölle‘ mit allem Drum und Dran noch gar nicht kannte. Ich hatte als einzigen magischen Schutz gegen diese mich umgebende Gesellschaft nur jene Schlafstellung, in der ich mich befand, als sich meine Eltern von mir verabschiedeten und die Anordnung der Deckbetten, die sie getroffen hatten – daran durfte ich drei Stunden nichts ändern, wenn ich die Aussicht zu überleben nicht leichtfertig riskieren wollte. So lag ich denn in einem Bett, hinter dessen altmodischen Häuptern sich, zu Kopf und zu Füßen, entsetzliche Fratzen drängten, deren unvergeßliche Grimassen mich boshaft attackierten und zur Aufgabe meiner Schutzstellung verleiten wollten. Desgleichen unter dem Bett – die dort versammelten Lemuren versuchten, das Bett durch Aufheben aus dem Gleichgewicht zu bringen, um so meiner habhaft werden zu können – dagegen wehrte ich mich durch schwierige Balanceakte und konsequenteste Konzentration auf die Grundstellung, während der Hund, tief schlafend am Fußende des Bettes eingeringelt lag.“⁶⁹

Die Angst vor Bestrafung durch die Eltern und die Versuchung, durch ‚das Böse‘ haben in dem kindlichen Hausner eine Phantasmagorie des Horrors heraufbeschworen, deren Bilder Hausner – auch wenn er als Erwachsener nicht mehr unter solchen Angstzuständen gelitten hat – in sich bewahrt zu haben scheint, um sie in seiner Kunstwelt zu verarbeiten.

Wie wichtig Hausner der schreiende Kopf des Odysseus mit der implizierten Symbolik in dem Gemälde war, wird nicht zuletzt dadurch belegt, dass er 1968 noch eine zweifarbige Lithografie dieses Details geschaffen hat, die der Künstler mit *Adams Übersicht* betitelte, wodurch noch einmal die enge Verflechtung der Figuren Odysseus, Adam und Hausner deutlich wird.⁷⁰ Im Unterschied zu dem Kopf des Odysseus im Gemälde, ist in der grafischen Version dieser allerdings isoliert dargestellt und folglich als ganzer Kopf zu sehen, wodurch die physiognomische Ähnlichkeit zu dem Odysseus mit der Matrosenmütze evident wird. Während Hausner in den acht Jahren der Arbeit an *Die Arche des Odysseus* die Figur des stehenden Odysseus mehrfach überarbeitet hat, von dessen mit Geschwüren übersäten Gesicht über eines von „mönchischer Reinheit, schattenloser Entschlossenheit“ zu dem endgültigen Antlitz gelangte, das von „Erfahrung, Schatten und Zweifel[n]“ geprägt ist⁷¹, blieb das schreiende Gesicht auf der rechten Bildhälfte in der ganzen Zeit des Arbeitsprozesses unverändert, was für den definitiven Charakter dieser Bildfindung spricht. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf die Bedeutung der elementaren, mehrfache Identitäten annehmenden Figur des Adam in Hausners *Die Arche des Odysseus*

⁶⁸ Gustav René Hocke: Hausner als Medium. Zu neuen Methoden der Kunstinterpretation. In: Hausner 1974: 116.

⁶⁹ Rudolf Hausner zitiert in: Kat. Wien 1984: 15.

⁷⁰ Walter Schurian verbindet darüber hinaus die „Poly-Identität“ des Hausnerschen Matrosen noch mit „Noah, Orpheus, Ödipus, Orest und andere[n]“ (Schurian 1993: 105. *Adams Übersicht* ist abgebildet in: Hausner 1977: 16).

⁷¹ Holländer 1985: 74.

verwiesen, über die der Künstler – indirekt auch auf *Anima* eingehend – feststellt:

„Alle Adam-Bilder sind Spiegelbilder. Sie wurden mit Hilfe eines Spiegels gemalt und wollen wie ein Spiegel benützt werden. Obwohl alle Adam-Bilder die Gesichtszüge des Rudolf Hausner tragen, ist ihre Verwendbarkeit zur Selbsterfahrung nicht auf ihn allein beschränkt, vielmehr sind alle dargestellten Adam-Situationen durchaus allgemeiner Natur. [...] Im Interesse einer fortwährenden Weiterzeugung ist Adam von Natur aus zweigeschlechtlich angelegt. Er ist Mann-frau ebenso Fraumann. Nur die Akzentuierung bedingt die eine oder andere Variante.“⁷²

Resümierend stellt Holländer zu *Anima* und *Die Arche des Odysseus* fest: „In Ihnen kommt die besondere Hausnersche Differenz von Kalkül und Selbsterkundung durch assoziierende freie Phantasietätigkeit unter gelockelter Realitätskontrolle, als Mannigfaltigkeit möglicher Bilder zum ersten Male zu ihrer produktiven Entfaltung.“⁷³ Hocke ist darüber hinaus der Ansicht, dass Hausner mehr sei „als der ‚erste psychoanalytische Maler‘ (Wieland Schmied). Er stößt in Bereiche einer futurologischen Menschenkunde vor.“⁷⁴

In einem zeitlichen und inhaltlichen Zusammenhang mit den surrealistischen Bildern Hausners ist ein Frühwerk Arnulf Rainers zu sehen, das ein Schrei-Motiv aufweist.⁷⁵ Ebenso wie für Hausner war für Arnulf Rainer der Surrealismus am Ende der vierziger Jahre „mehr als nur eine Möglichkeit unter vielen, sondern die moderne Kunst schlechthin“.⁷⁶ Rainer wurde 1929 in Baden bei Wien geboren – „eine deutliche Erinnerung an den dunklen, pränatalen Zustand“ blieb ihm in der Erinnerung.⁷⁷ Nachdem er 1947 zum ersten Mal in seinem Leben Kunst gesehen hat – unter anderem von Francis Bacon und Henry Moore – hat Rainer mit Zeichnungen von Figuren und Gesichtern begonnen. Im Folgejahr setzte er sich mit den surrealistischen Revolutionstheorien auseinander, die ihn sehr beeindruckten. An der Akademie der bildenden Künste in Wien hat Arnulf Rainer 1949 ganze drei Tage verbracht, danach betrat er das Institut für einige Jahre nicht mehr. Als Kontrapunkt zum ästhetisierenden *Art-Club* gründet Rainer zusammen mit anderen Künstlern 1950 die *Hundsgruppe*, mit der er im März 1951 ausstellte, sich aber bald danach von der Phantastik abkehrte.

Aus dieser ersten Werkphase stammt die Zeichnung *Martyrium mit dem langen Hals* (Abb. 145).⁷⁸ In einer Art hortus conclusus wachsen einige seltsame Pflanzen, die in unterschiedlichen Formen menschliche Köpfe als Blüten tragen. Im Bildvordergrund ragt eine stachelige Sukkulente mit einem langen Blütenstengel, an dessen Ende ein großer schreiender Kopf sitzt: Er ist ebenfalls in die

⁷² Rudolf Hausner: Spiegelbilder [1986]. In: Hausner 1987: 94.

⁷³ Holländer 1985: 52.

⁷⁴ Hocke 1974: 116.

⁷⁵ Anzumerken ist an dieser Stelle, dass dem Motiv des Schreis in Rainers Werk aufgrund seiner kontinuierlichen Verwendung eine herausgehobene Bedeutung zukommt. Besonders in Rainers späteren Fotoübermalungen, die auch einige Selbstporträts aufweisen, wird der Schrei immer verwendet. Aufgrund ihrer Medialität können diese Werke hier aber nicht berücksichtigt werden.

⁷⁶ Otto Breicha: Trrr, ein Versuch. Arnulf Rainers phantasmagorisches Frühwerk. In: Arnulf Rainer. TRRR, Zeichnungen 1947-51 (Ausstellungskatalog). Wien 1969: nicht paginiert.

⁷⁷ Arnulf Rainer: Biographie vom ersten bis zum einundzwanzigsten Lebensjahr. In: Kat. Wien 1969: nicht paginiert. Hieraus sind auch die biografischen Angaben zusammengestellt.

⁷⁸ Arnulf Rainer: *Martyrium mit dem langen Hals* (1950). Bleistift auf Packpapier; 63,7 x 45,5 cm. Verbleib unbekannt.

Länge gezogen, mit fadigem Haupt- und Barthaar versehen, sowie einigen Stacheln. Bekrönt wird der Kopf, der auf der Stirn ein Stigma aufweist, von einer turbanartigen Haube die ein Kreuz ziert. Auch die anderen Figuren des Blattes sind zum Teil von Kreuzen bekrönt. Im Hintergrund fliegt ein Phantasieflugzeug über dem von einer Mauer begrenzten Garten. Aus den wenigen Wolken am Himmel fallen riesige Regentropfen. „Voller Wahnwillen wünsche ich mir, daß Irrwelten, Fremdwesen und Neomorphismen meine Bildwelten überschwemmen“, sagt Arnulf Rainer über seine surrealistischen Frühwerke⁷⁹, wobei im Gegensatz zu *Martyrium mit dem langen Hals*, das noch zu den weniger dicht komponierten Bildfindungen gehört, die später im Jahr 1950 entstandenen Zeichnungen ein geradezu unentwirrbares Geflecht von Linien und Schraffuren darstellen, das undurchdringbar scheint. Mehrere Aspekte weisen auf einen im weiteren Sinn religiösen Kontext: Neben dem im Titel enthaltenen Wort „Martyrium“ als Synonym für einen meist im christlichen Kontext vorkommenden Opfertod, sind das die bereits angesprochenen Kreuze und das als Antlitz Christi zu interpretierende Gesicht des Schreienden.

Die irrealen Bildwelt Rudolf Hoflehners, von dem schon sein schreiendes Selbstporträt *Urlo* untersucht worden ist, zeigt in den ab 1967 entstandenen Leinwandarbeiten biomorphe Gestalten, meist in Primärfarben kontrastreich nebeneinander oder zum Unter- beziehungsweise Hintergrund dargestellt. Phallische Formen dominieren in den Bildern, über die Wieland Schmied urteilt, dass sie „Bilder männlicher Verlorenheit, Einsamkeit, Sinnlosigkeit“ seien.⁸⁰ Die Bilder deuten an, sind von assoziativ-suggestiver Wirkung, bleiben aber immer im Vieldeutigen, im Nichtdirekten. Im Verlauf der nachfolgenden Jahre wuchern sich die kallusartigen Klumpen zu anthropomorphen Formen empor, meist in Verbindung mit sie bezwingenden Elementen wie Stangen, Seilen, Bändern: Die muskelartig strukturierten Gewebemassen werden mit ihnen verknotet, gebündelt, aufgehängt. 1970 malte Hoflehner *Ecce homo 1*, ein großformatiges Bild, das eine an menschliche Formen erinnernde Figur zeigt, die von zwei weißen Stangen durchstoßen wird. Der Kopf ist weit in den Nacken zurückgeworfen, der wie ein Raubtierzahn geformten Nase entspricht die kleine Zunge, die sich im Schrei aus dem Mund heraus quält. „Es ist der gleiche kreatürliche Schrei, wie er auch aus dem Maul von Picassos Pferd in ‚Guernica‘ kommt“.⁸¹ Das Motiv des Schreis weiter entwickelnd, hat Hoflehner zwei Jahre später das Bild *Der lautlose Schrei* geschaffen (Abb. 146).⁸² Ähnlich der Figur in *Ecce homo 1*, kniet hier ein Wesen auf einem gerillten Untergrund. Die bandartigen, den Körper bildenden Faserstränge lassen eine schützende Haut und Haare vermissen, alles ist rohes, blutiges Fleisch. Der deformierte Kopf ist im Nacken abgknickt und weit nach hinten bis auf den Rücken zurückgerissen, wobei der riesige schnabelartige Mund einen monströsen Schrei ausstößt, der dem Bildtitel zufolge stumm ist. Auch hier sticht aus dem Rachengrund eine kleine Zunge hervor. Vor der Figur ragen drei buchartige Formen aus dem Boden, die, einer Barrikade gleich, ein Weiterkommen zu verhindern scheinen. Ob sie der Grund für den Schrei sind, bleibt ungewiss:

⁷⁹ Arnulf Rainer zitiert in: Kat. Wien 1969: nicht paginiert.

⁸⁰ Schmied 1988: 77.

⁸¹ Schmied 1988: 72.

⁸² Rudolf Hoflehner: *Der lautlose Schrei* (1972). Acryl auf Leinwand; 200 x 150 cm.

„...schreiten und vorwärtskommen mit der Last der Natur. Muskelbündel, als Zentrum der Bewegung, wagt mit einem Bein den zaghaften Schritt, tastend, suchend, in der Hoffnung, dem Scheitern zu entgehen, in der Illusion, dem Sinn zu begegnen. Was übrig bleibt, ist Leere. Der Mensch begreift nicht.“⁸³

Neben den unterschiedlichen Motivationen, die zur Darstellung von schreienden Individuen in der bildenden Kunst geführt haben, ist unter anderem die synästhetische Qualität der jeweiligen Bilder untersucht worden – bei einigen Darstellungen ‚dröhnte‘ es aus dem Bild, andere waren eher ‚ruhig‘. Ein vermeintlich paradoxer, indirekt tautologischer Bildtitel, wie hier *Der lautlose Schrei*, ist allerdings noch nicht vorgekommen. Betrachtet man die Gestalt in Hoflehners Bild, so würde man eher von einem innbrünstigen, kreatürlichen Urschrei ausgehen, der hier aus der fleischig-muskulösen Kehle ausgestoßen wird. Nach dem Willen des Künstlers soll aber offensichtlich die akustische Relevanz des Schreis in diesem Bild ignoriert und der Ausdruck der Figur als eine nur visualisierte innerliche Befindlichkeit begriffen werden. Wenn man sich noch einmal Arthur Schopenhauers Worte über den Un-Sinn der Darstellung eines Schreis in der bildenden Kunst vergegenwärtigt, weil doch der Schrei seiner primären, nämlich der akustischen Wirkung entbehren müsse und dies einer Negation desselben überhaupt gleichkomme, so würde ein gemalter, lautloser Schrei einer doppelten Negation im natürlichen Sinn entsprechen. Auf der Ebene der Kunst, hier der Malerei, würde letztlich die Titulierung ‚lautlos‘ durch die implizierte zweifache Negation – wollte man mathematisch vorgehen – positiv werden, eben realistisch. Aller synästhetisierenden Deutungsversuche zum Trotz, ist und bleibt ein gemalter Schrei jedoch rein physikalisch betrachtet natürlich stumm. Dennoch ist er künstlerisch gesehen ein ebenso gültiger Ausdruck einer individuellen Seelenstimmung wie ein ‚lauter‘ Schrei. Darüber hinaus kann die These aufgestellt werden, dass ein innerer, eben ein stummer Schrei, durch die einer äußeren Kommunikation entbehrenden Form, eine Undefinierbarkeit erhält, die eine stärkere Evokationskraft besitzt, als ein artikulierter, durch Stärke, Tonfärbung, Dauer und Worte einschätzbarer, interpretierbarer Schrei.⁸⁴

Das Motiv des stummen Schreis nahm Hoflehner in einem Bild aus dem gleichen Jahr noch einmal auf, das ebenfalls ikonografisch wie zeitlich eng mit den beiden zuvor untersuchten, sowie mit Bildern wie *Einsamkeit* und *Verzweiflung* zusammenhängt: *Die Flucht* (Abb. 147).⁸⁵ Das großformatige Gemälde wird dominiert von einer großen roten Figur; auch ihr fehlt es an einer schützenden Epidermis. Der deformierte Kopf ist im Nacken abgeknickt, der wangenlose Mund zu einem röchelnden Schrei nach oben gerichtet; ein Schrei, den niemand hört, den niemand hören kann, weil die physischen Voraussetzungen hierzu, die nötigen Organe herausgerissen sind. Die Gestalt bewegt sich auf einer gefurchten Ebene, deren Grün sich vor dem hellblauen Hintergrund ab-

⁸³ Rudolf Hoflehner zitiert in: Schmied 1988: 168.

⁸⁴ Dieser Umstand spiegelt sich deutlich in der Literatur wider. Wie bereits in der Einleitung festgestellt wurde, ergibt sich nach einer quantitativen Auswertung mehrerer Datenbanken auf Buchtitel hin, in denen das Wort ‚-schrei-‘ vorkommt, dass der einer wahrnehmbaren Äußerungsform weitgehend entbehrende bzw. ohne Auswirkung bleibende Schrei fast ebenso oft als titelgebender Hinweis auf den Inhalt der entsprechenden Literatur gewählt wurde, wie ein Schrei in einer negativ zu wertenden Situation, was auf sein evokatives Potential hindeutet. So gibt es neben dem zahlenmäßig am häufigsten vorkommenden stummen Schrei noch den unterdrückten, sprachlosen, stillen, erstarrten, leisen, sanften Schrei usw.

⁸⁵ Rudolf Hoflehner: *Die Flucht* (1972). Acryl auf Leinwand; 200 x 150 cm.

hebt und in die Tiefe des Bildes verweist. Die anthropoide Figur, die Schmied zufolge auch den Künstler selbst meinen könnte⁸⁶, scheint den erlösenden Weg zum Ende seines Daseins noch nicht gefunden zu haben, denn sie bewegt sich orthogonal zu den in die Tiefe des Raumes führenden Furchen, deren Grün so lindernd gegen das blutig-rote Fleisch wirkt. So geschunden und paralysiert die Gestalt zunächst erscheinen mag, so geht von ihr doch eine gewisse Dynamik aus, mit der sie sich durch den Bildausschnitt bewegt, auf der Flucht vor Verfolgern oder vor sich selbst. „Hauptthema ist die Auseinandersetzung des Menschen mit dem Dasein, ein Resignieren an der ihn bedrohenden Umwelt, das in Melancholie umschlägt und Todessehnsucht, bzw. Hoffnung auf ein neues Sein zur Folge hat. [...] In Hoflehners neueren Arbeiten resigniert der unerlöste, ungetröstete und gequälte Mensch und wird schwermütig, ein passiver Gefangener seines Schicksals [...] Sehnsucht als menschliches Urgefühl nach einer Erlösung bestimmt sein Dasein. [...] Bei Hoflehner ist es die Sehnsucht nach der Erlösung aus der irdischen Hölle“, meint Magdalena M. Moeller⁸⁷, wobei ihre Feststellung auf die Aussage von *Die Flucht* exakt zutrifft. Der Schrei als nahe liegendes Motiv dieser Erlösungssehnsucht und Ausdruck des als quälend empfundenen Daseins, auf das auch Schmied verweist: „Wir müssen Hoflehners Bilder als die dem Sprachlosen abgerungene Darstellung einer individuellen Leidensgeschichte, als eine Abfolge von Selbstkreuzigungen auffassen. Selbstkreuzigung bedeutet: sich selbst aufgeben und sich wiederfinden im Staub, im Schmutz und Schleim dieser Welt, die nicht mehr als Schöpfung Gottes erlebt werden kann.“⁸⁸

Vergleichbar mit den endogen motivierten fiktiven Bildwelten Rudolf Hoflehners sind die ebenso subjektivistischen, jedoch expressiveren Bilder und Grafiken Franz Hitzlers, der sich kontinuierlich mit ästhetischen Kategorien auseinandersetzt:

„Das Verlangen nach dem Schönen hat seinen Zweck nicht in sich selbst, sondern ist vielmehr ein kritisches Empfinden vor der Zerstörungsbereitschaft durch den Intellekt. Denn die Sehnsucht will dieses bewahren und vermehren. Während der Intellekt, der dem Nützlichen gehorcht, zuerst dem Zweck folgt, der das Schöne als ein zu Bewahrendes nicht kennt. Es gibt kein Schönes um seiner selbst willen, wie es nichts um seiner selbst willen gibt. Denn alles trägt den inneren Sinn der Einheit allen Seins, das wir als Schönes empfinden. Und im Empfinden der Einheit wird auch das vermeintlich Häßliche schön. Das ist die tiefe Wahrheit aller Einweihungslehren.“⁸⁹

Franz Hitzler wurde 1946 in Thalmassing bei Regensburg als Sohn eines Lehrers und einer Kindergärtnerin geboren.⁹⁰ Bereits als Junge wurden für Hitzler die Maßregelungen und Zwänge von Schule, Kirche und Elternhaus unerträglich. Neben den zu der Zeit üblichen Prügelstrafen in der Schule hat Hitzler auch im Elternhaus die autoritären Strukturen durch seinen Vater körperlich zu

⁸⁶ Schmied 1988: 72.

⁸⁷ Magdalena M. Moeller: Melancholie und Todessehnsucht. Betrachtungen zu Hoflehners neueren Arbeiten. In: Magdalena M. Moeller: Rudolf Hoflehner. Gemälde und Zeichnungen. Worms 1982: 14.

⁸⁸ Schmied 1988: 71.

⁸⁹ Franz Hitzler [1993] zitiert in: Franz Hitzler. Gemälde und Radierungen (Ausstellungskatalog). Leipzig 1993/94: 32.

⁹⁰ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Margarete Rotenhaar: Biografie. In: Kat. Leipzig 1993/94.

spüren bekommen: „Dabei war mein Vater, neben seiner cholerischen Brutalität, ein feinsinnig gebildeter Mann. Erst später habe ich begriffen, wie das ‚Dritte Reich‘ und der verheerende Krieg diesen empfindsamen Menschen innerlich verwüstet hat.“⁹¹ Mit fünfzehn Jahren hat Hitzler Schule und Elternhaus den Rücken zugekehrt und ist nach Amsterdam und Paris gefahren, um dort die großen Meister der Kunstgeschichte zu studieren. Von 1962 bis 1965 ging Hitzler zur Kunstschule in Augsburg, wo er Schüler Heinz Butz’ war: „Unbedingte Wahrhaftigkeit in der Empfindung, die sich durch Wahrnehmung realisiert: Das ist die Disziplin, die ihm Butz vermittelt, und die immer die Grundlage von Hitzlers Arbeiten bleiben wird.“⁹² Die Akademie der Bildenden Künste besuchte Hitzler von 1967 bis 1972, eine Zeit, in der er sich mit der Studentenbewegung identifiziert hat: „Der zeitgeschichtliche Impuls, die Welt zu verändern, sprang auch auf mich über und führte zu extremen seelischen Erschütterungen.“⁹³ Auch der Tod einer seiner Schwestern und der der Mutter, 1973 beziehungsweise 1974, trugen dazu bei, die „Tabukammern seiner Seele“ zu öffnen: „Was er dort findet, ist das schmutzige, das blinde, das geknebelte Kind, nachtschwarze Angst. [...] Hitzler beginnt, Beziehungen zur Geschichte herzustellen. Subjektive Gewalt – kollektive Gewalt⁹⁴: ‚Wenn mein Vater mich prügelte, war er wie außer sich. Heute denke ich, er wollte in mir gleichzeitig seinen Zeugen und sich selbst vernichten und er hat dadurch ein Empfinden von seiner totalitären Gewaltsamkeit und von seinem gleichzeitigen Zerbrochensein buchstäblich in mich hineingeprügelt. Die Unschuld, die er sich zertreten ließ durch den Krieg, versuchte er in mir zu vernichten.“⁹⁵

Wie aus den Selbstzeugnissen Hitzlers Empfinden und dessen Ausdruck hervorgeht, so konzentrieren sich auch seine Bilder ganz auf die eigene Person, sind Carla Schulz-Hoffmann zufolge „Schreckensversionen [...] des eigenen Ichs, weit davon entfernt, ein Gegenüber zu diskreditieren. [...] Sie sind nicht kritische Auseinandersetzungen mit etwas Fremdem, sondern ganz auf die eigene Person konzentriert und beziehen gerade daraus ihre Möglichkeit zur Objektivität. Indem der Künstler Bilder des eigenen Selbst aus dem Dunkel des Unterbewußtseins hervorholt, befreit er sich von ihnen *und* stellt sie zur Diskussion. Die Betroffenheit des Betrachters, also auch seine Abwehr, sind Produkt dieser Selbstentäußerung.“⁹⁶ In diesem Sinn ist 1975 ein Bild ohne Titel entstanden, dessen Zentrum von einer in wild expressiver Form gestalteten vertikalen Achse schreiender Köpfe gebildet wird (Abb. 148).⁹⁷ Vor dem abstrakten Hintergrund aus abgemischten Primärfarben schichten sich zwei schreiende Köpfe übereinander, wobei diese an einer unsichtbaren Achse in der Bildmitte gespiegelt sind. Die schwarzen Mundhöhlen sind von weißen beziehungsweise gelben Farbkleckschen als Zähne umgeben. Seitlich von den Köpfen ragen die Arme der unsichtbaren Körper in den Raum, die aber in dem Wust der Farben kaum wahrnehmbar sind. Der oberste Kopf ist von einem radialen Strahlenkranz umgeben, der aber aufgrund der gedeckten Farben und des Durcheinan-

⁹¹ Franz Hitzler zitiert in: Rotenhaar 1993: 142.

⁹² Rotenhaar 1993: 143.

⁹³ Franz Hitzler zitiert in: Rotenhaar 1993: 143.

⁹⁴ Rotenhaar 1993: 144.

⁹⁵ Franz Hitzler zitiert in Rotenhaar 1993: 144.

⁹⁶ Carla Schulz-Hoffmann: Malerei als naturhafter Prozeß – Franz Hitzler und sein künstlerisches Umfeld. In: Franz Hitzler. Bilder 1975-1985 (Ausstellungskatalog). München, Leverkusen 1986/87: 12 (die Kursivschrift bei „*und*“ wurde von Schulz-Hofmann übernommen).

⁹⁷ Franz Hitzler: ohne Titel (1975). Öl auf Leinwand; 170 x 130 cm. Privatbesitz.

ders der Formen kaum zur synästhetischen Qualität des Bildes beiträgt. Diese wird eher durch das Expressive der Malweise als ein undefinierbares Gedröhne wahrgenommen. Ein narrativer Kontext, der die Interpretation des Bildes vereinfachen würde, fehlt. Wie bei einer Totemsäule ruhen die Köpfe übereinander; ein Einfluss von Paul Klees *ein Doppel-Schreier* (1939) wäre möglich. Renate Hartleb stellt zu den Bildern mit dem Motiv der Doppelköpfe fest: „Zu den ikonographischen Zeichen, auf die wir in Hitzlers Bildwelt immer wieder stoßen, gehören beispielsweise auch Kopf und Hand. Der Kopf als Symbol für geistig-seelisches Dasein erscheint seit 1975, oft auch als Doppelkopf wie in früh alchimistischen Darstellungen. Diese Köpfe, die im Laufe der Zeit immer lapidarer formuliert werden, haben häufig aufgerissene Münder und gefletschte Gebisse: Ausdruck innerer Not oder Aggressivität.“⁹⁸

Bis weit in die achtziger Jahre hinein kommt das Motiv des Schreis in den Gemälden und Grafiken Hitzlers vor, meist in maskenhafter expressiv-aggressiver Form. In den Grafiken konzentriert Hitzler den Bildinhalt sogar oft auf die Schreienden alleine, so beispielsweise in einigen Kaltnadelradierungen aus dem Jahr 1977 (Abb. 149).⁹⁹ Während das linke Drittel des Blattes schwarz ist und wie ein Vorhang den anderen Teil des Bildes verdeckt, ist auf der verbleibenden Bildfläche ein alpträumhaftes Szenario zu sehen, in dem unterschiedlich große Köpfe vor einem undefinierbaren Hintergrund auftauchen. Ihnen allen ist gemein, dass sie schreien, vor Angst, vor Verzweiflung, in höchster Not. Vergleichbar mit den Traumszenarien Alfred Kubins könnte das Bild ein visualisierter Albtraum sein, in dem sich eine existenzielle Lebensangst ausdrückt. Durch das Motiv des verdeckenden Vorhanges, das auch in anderen Radierungen desselben Jahres auftaucht, wird sehr anschaulich die menschliche Fassade dargestellt, vor der sich das ‚normale‘ Leben abspielt, die die Abgründe der Seele nach außen nicht erkennen lässt und die erst offenbar werden, wenn man hinter die Fassade schaut – manchmal ein eben nicht angenehmer Anblick. Andreas Neufert schreibt über die Radierungen: „Hitzlers Arbeiten sind alarmierende Zeugnisse einer Wirklichkeitsebene, die mit Argumenten kaum ergründbar und mit Worten kaum faßbar scheint. [...] Hitzler ist ein Selbstleser bis zur Ausweidung, ein Selbstunterwanderer von besonderem Jähzorn. Mit kulturverfluchender Schärfe folgt er dem Aufruf der Kunst, bis an die Zähne bewaffnet in sein Inneres zu gehen, und erprobt seine Intuition, sein Bedürfnis der Regellosigkeit, an den alten Techniken der Artikulation.“¹⁰⁰

Ebenso wie die Arbeiten Franz Hitzlers sind auch diejenigen HP Zimmers enigmatischen Inhaltes: „Auf den Betrachter wirkt die Bildwelt HP Zimmers rätselhaft, verschlüsselt, in höchstem Maße beunruhigend und verstörend. Hier sind alle und alles aus den Fugen geraten. Die menschlichen Gestalten sind auf – fast möchte man sagen – grausame Weise deformiert“, schreibt Burkhard Richter über die Werke HP Zimmers anlässlich einer Hommage an den 1992 verstorbenen Künstler.¹⁰¹ Hans Peter Zimmer wurde 1936 in Berlin geboren, von 1956 bis 1957 studierte er zunächst an der Kunsthochschule Hamburg,

⁹⁸ Renate Hartleb: Das Unbewußte als Realität der Malerei. Vom inneren Weg eines Künstlers. In: Kat. Leipzig 1993: 14-15.

⁹⁹ Franz Hitzler: ohne Titel (1977). Kaltnadelradierung; 34,5 x 29,4 cm. München, Galerie Fred Jahn.

¹⁰⁰ Andreas Neufert: Bilder zeigen ihr Wissen. Zu den Radierungen Franz Hitzlers. In: Kat. Leipzig 1993/94: 21, 22.

¹⁰¹ Burkhard Richter: Erstarrtes wieder ins Leben zurückholen. In: German Dance: Die Bilder der achtziger Jahre. Hommage an HP Zimmer (Ausstellungskatalog). Hamm 1996: 11.

anschließend bis 1960 an der Kunstakademie in München.¹⁰² 1958 war Zimmer, neben Heimrad Prem, Mitbegründer der Gruppe *Spur*, nach deren Auflösung wurde er 1966 auch Mitglied bei der Künstlergruppe *Geflecht*. Nachdem Zimmer 1985 eine Professur an der Hochschule für bildende Künste in Braunschweig angenommen hatte, gründete er dort das Institut für Dämonologische Ästhetik:

„Dabei geht's nicht um Hexenkult, Geisterbeschwörung, schwarze Messen [...] Dämonologisch ist eben nicht dämonisch. Natürlich hat die Kunst dämonische Wurzeln, und um deren Untersuchung und Aufarbeitung geht es. Es geht um das Elementare, Phantastische, und nicht so sehr um modernes Design und wertfreie Formexperimente. [...] Die Nahtstellen, wo das rumorende Unterbewußte auf die rationaltechnische Industriekultur trifft, wo sich beide Bereiche berühren, da ist das Gebiet der dämonologischen Ästhetik.“¹⁰³

In zumindest zeitlichem Zusammenhang mit der Gründung dieses Institutes und den damit verbundenen Theorien ist das Bild *Lebenskampf* entstanden, das wie einige andere Bilder aus der Mitte der achtziger Jahre tatsächlich eine Vielzahl dämonischer Gestalten aufweist, wobei das Motiv des Schreis mehrfach vorkommt (Abb. 150).¹⁰⁴ Über die ganze Breite des großen, querformatigen Bildes, erstreckt sich in dichter Abfolge vor der Kulisse eines Waldes ein Fries mit den merkwürdigsten Gestalten, teils menschlich-deformiert, teils tierischen Ursprungs, kaum aber realistisch dargestellt. Lediglich im Zentrum des Bildes ist ein blau gekleideter Mann zu sehen, der schreiend die Arme in die Höhe reißt. Dieser Gestus dient Richter zufolge dem Versuch, mit dem Betrachter in Kontakt zu treten, „ein Versuch, der im übrigen auch von den Augen der Figuren ausgeht, die über eine magische und bannende Kraft zu verfügen scheinen.“¹⁰⁵ Entweder entbehrt der Mann im Zentrum des Bildes eines Unterleibes oder er sitzt auf einer Säule, was nochmals auf seine besondere Bedeutung innerhalb des Bildes hinweisen würde. Denkbar wäre es aber auch, dass diese zentrale Figur ein Selbstbildnis Zimmers sei, meint Stewens Ragone, der als Assistent von Zimmer an dem Bild mitgearbeitet hat.¹⁰⁶ Direkt neben diesem ‚Säulenheiligen‘ befindet sich ein einbeiniges Wesen, dessen Kopf auf einem schlauchförmigen Rumpf sitzt und größtenteils aus einem schreienden Maul besteht, dessen gewaltige Stimmbänder im Rachen ein Dreieck formen. Insgesamt betrachtet geht von dem Bild eine eigentümliche bedrohliche, aggressive Atmosphäre aus, die einerseits durch das fixierende Starren der Augen und Masken auf den Betrachter bedingt wird, andererseits aber auch durch das wilde, nicht nachvollziehbare Treiben der verschiedenen Figuren. Dabei ist bis auf ein Figuren paar keine Interaktion bei den Gestalten zu erkennen, jeder scheint mit sich selbst und mit seiner Aufgabe in seinem Dasein und Lebenskampf beschäftigt. Die jeweilige Aufgabe, das Wirrsal oder auch das Dämonische des Lebens, scheint hierbei die eine oder andere Figur zum Schreien zu bringen.

„Der Schrei ist Ausdruck einer starken emotionalen oder physischen Wahrnehmung. Er ist Reaktion auf Angst, Schmerz, Wut, Schreck usw. So sollte man auch die Darstellung verstehen. Sie ist das Zeichen einer Befindlichkeit. So wie auch andere Befindlichkeiten in dem Bild darge-

¹⁰² Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Kat. Hamm 1996.

¹⁰³ HP Zimmer: Über dämonologische Ästhetik (Braunschweig, 18.9.1986). In: HP Zimmer. Bilder, Objekte, Räume (Ausstellungskatalog). Wolfsburg 1986: 58 (HP Zimmer hatte bereits im März 1962 in München das erste Institut für Dämonologische Ästhetik gegründet).

¹⁰⁴ HP Zimmer: *Lebenskampf* (1985-86). Öl auf Leinwand; 200 x 400 cm.

¹⁰⁵ Richter 1996: 11.

¹⁰⁶ Stewens Ragone in einer Email vom 7. Januar 2004 an Andreas Beitin.

stellt werden. [...] Es ist Leben und Tod thematisiert. Vergänglichkeit von Mensch, Tier und Natur.“¹⁰⁷

Auch in der nächsten zu untersuchenden Arbeit wurde das Motiv des Schreis im Kontext von Leben und Tod angesiedelt.

„Vielleicht habe ich durch Goya erstmals begriffen, daß Mord und Haß nicht kultivierbar sind und daß Gräßlichkeiten, die Unmenschlichkeiten des Krieges von den Zynikern ein und vorausgeplant sind und daß es ganz unmöglich ist, das, was Goya darzustellen versucht hat, historisierend in seine Zeit oder auch nur in die Hitlers zurück zu verbannen“¹⁰⁸,

stellt Anton Christian zum Wesen von Krieg und Gewalt fest. Der österreichische Künstler wurde eigentlich als Anton Christian Kirchmayr 1940 in Innsbruck als Sohn eines Malers geboren.¹⁰⁹ Nach dem Besuch an der Gewerbeschule in seinem Geburtsort wurde er 1959 an der Akademie der bildenden Künste in Wien aufgenommen, die er 1963 mit dem Meisterdiplom verließ. Ab diesem Jahr verzichtete Anton Christian fortan auf den Gebrauch seines Zunamens, „um sich von Vaters Schule und der damit verbundenen Klassifizierung zu lösen.“¹¹⁰ Während eines Aufenthaltes in London begann Anton Christian mit Verrottungsversuchen von Tierkadavern; unterschiedliche Zersetzungs- und Zerfallsprozesse wurden von ihm akribisch protokolliert und zeichnerisch festgehalten. „Es sind immer wieder dieselben Themen, die mich interessieren“, stellt er zu seinem Werk fest¹¹¹, sie lassen sich komprimiert benennen: Der Mensch und seine Existenz, die eng verbunden ist mit dem Animalischen und dem Mythologisch-Archaischen.

So entstanden seit den siebziger Jahren zahlreiche Zeichnungen und Collagen, in denen das ambivalente Element des Wassers – einerseits Grundbedingung unserer menschlichen Existenz, andererseits Haltlosigkeit, Untergang und Tod implizierend – geradezu omnipräsent vorkommt. In phantastischen Visionen, teils symbolisch verschlüsselt, macht Christian paradigmatisch auf die Seinsbedingungen unserer Lebenswelt aufmerksam, sowie ihrer möglichen Bedrohung. In den achtziger Jahren macht sich schließlich ein Motivwechsel bemerkbar, in dessen Verlauf das Wassers zunehmend von Tieren verdrängt wird. Die Bilder werden von Schlangen, Eidechsen, Vögeln und immer wieder Fischen bevölkert, wobei durch letzteres Motiv indirekt wieder ein Bezug zum Wasser hergestellt wird. In diesem Zusammenhang ist 1986 das Bild *Geburt* entstanden (Abb. 151).¹¹² Dominiert wird die Arbeit durch den harten Kontrast von Hell und Dunkel, in dessen Übergangszone eine Art hockende Chimäre zu erkennen ist, die sich mit einem Bein auf dem Wiesenstück abstützt, das sich vor ihr befindet. Während die Gliedmaßen die eines Menschen sind, bestehen Kopf und Oberkörper aus einem reptilienartigen Leib, der sich, wie aus dem Dunkel kommend, über die Figur gestülpt hat. Direkt vor dieser Gestalt scheinen aus dem gleißelnden Hell vier schreiende Münder auf, die in die Richtung der ausgestreckten

¹⁰⁷ Ragone 2004.

¹⁰⁸ Anton Christian zitiert in: Peter Angerer: Anton Christian – Eine Biographie. In: Anton Christian. Zeichnungen. Wörgl 1979: 182.

¹⁰⁹ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Angerer 1979.

¹¹⁰ Angerer 1979: 184.

¹¹¹ Anton Christian: Nachwort. In: Anton Christian. Landschaft in der Nähe meines Hauses. Innsbruck 1989: 159.

¹¹² Anton Christian: *Geburt* (1986). Mischtechnik; 116 x 160 cm.

Armen brüllen. Folgt man Peter Weiermeier, so scheint den signifikanten Kontrasten von Hell und Dunkel in den Bildern Christians eine elementare Bedeutung zuzukommen: „in einer fast filmischen Art und Weise [wird] ein Detail durch überstarke Präzision der Zeichnung, durch Konzentration und Differenzierung der Farbe herangezogen [...], während das weniger Wesentliche an den Rändern verschwimmt, nur grob skizziert wird. Nicht selten spielt hier auch der Weißgrund des Papiers mit. Dadurch lenkt Christian den Betrachter genau zu der Stelle, die ihm am wesentlichsten erscheint.“¹¹³ Im Fall von *Geburt* ist es die Übergangsstelle von einer Seinsform in eine andere. Jedoch meint das Bild weder eine Geburt im biologischen Sinn, noch ist es von ihr abgeleitet: Es scheint vielmehr etwas Dämonisches in dem dargestellten Vorgang zu liegen. So gibt Anton Christian zu bedenken:

„*Geburt* meint das Eindringen von Bösartigkeit. Es meint, dass Bedrohliches in die Existenz hüpft. Dass es nun eine Echsen- oder Schlangenform geworden ist, kam einfach so. Es könnte ebenso gut etwas anderes sein. [...] Es sind weniger die Münder die da schreien, sondern mehr die bedrohliche Aggressionsgestik, wie sie von Pavianen bekannt ist.“¹¹⁴

IV.2 Fiktionale und überwiegend exogen motivierte Schrei-Darstellungen

Im thematischen Zusammenhang von Geschlechterkampf und politischem Zeitbezug ist Max Beckmanns Rückgriff auf das mythologische Sujet *Der Raub der Europa* zu sehen (Abb. 152).¹¹⁵ Fast die gesamte Bildfläche wird von dem Stier und der auf seinem Rücken liegenden schreienden Europa eingenommen. Ihr Oberkörper ist entblößt, nur das grob skizzierte Gesicht ist dem Betrachter zugewendet. Beckmann nimmt hiermit zum wiederholten Mal ein Motiv aus der griechischen Mythologie auf: Zeus verliebte sich in die phönizische Königstochter Europa, als er sie mit ihren Gefährtinnen am Strand spielen sah. Er verwandelte sich in einen schönen weißen Stier auf dessen Rücken sich die betörte Prinzessin setzte, woraufhin dieser Europa über das Meer nach Kreta brachte. Wie schon Beckmanns Bild *Die Nacht*, so lässt sich auch dieses mit Sexualität und Verbrechen konnotieren: Die entführte Europa hängt mit ihrem Kopf auf Höhe der sichtbaren Hoden des Stieres, während dessen phallisch aufragenden Hörner auf den Schoß der Prinzessin zielen. Um den Kontrast zwischen den beiden Geschlechtern zu verdeutlichen, ist der Stier nicht wie in der Mythologie weiß, sondern im Gegensatz zum hellen Inkarnat der Europa, dunkel gehalten. Kraft und vitale, aber auch destruktive männliche Stärke stehen hilflos schreiender Weiblichkeit gegenüber.

Das Entstehungsjahr 1933 lässt aber auch einen anderen Hintergrund für die Darstellung der schreienden Europa möglich erscheinen, da der finster aussehende Stier ein Symbol für das nach hegemonialer Macht greifende Nazi-Deutschland sein könnte, das Europa und die Welt unterjochen will. So sitzt Europa nicht der mythologischen Überlieferung entsprechend, vom schönen Äußeren des Stieres betört, aus freien Stücken auf ihm, sondern hängt, vermut-

¹¹³ Peter Weiermeier: Konstruktion einer Gegenwelt. Überlegungen zu den Arbeiten Anton Christians. In: Christian 1979: 11.

¹¹⁴ Anton Christian in einem Gespräch mit Andreas Beutin am 21. Januar 2004.

¹¹⁵ Max Beckmann: *Der Raub der Europa* (1933). Aquarell über Bleistift; 51,1 x 69,9 cm. Privatbesitz.

lich gefesselt, einer Beute gleich auf dem Rücken des Tieres. Auch Ziva Amishai-Maisels sieht im *Raub der Europa* eine Warnung Beckmanns vor der Bedrohung des Faschismus, nicht nur für Deutschland, sondern für ganz Europa.¹¹⁶ In diesem Sinn kann der Schrei der Prinzessin als Hilferuf verstanden werden. Beckmann benutzte ein mythologisches Thema, das er deromantisiert und dramatisiert hat, um die kontinentale Namensgeberin für die politische Aussage des Bildes zu nutzen.

Fünf Jahre nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland schuf Max Beckmann mit *Hölle der Vögel* ein Gemälde, in dem der Schrei zwar nicht als Hauptmotiv vorkommt, in seiner Wirkung aber den expressiven Gesamtcharakter des Bildes durchaus unterstützt (Abb. 153).¹¹⁷ Vor dem Hintergrund einer schreienden Vogelschar, die ihre Flügel-Arme teilweise zum Hitler-Gruß erhoben haben, wird einem, auf einer Bank gefesselt liegenden Mann von einem Vogel der Rücken mit einem Messer aufgeschlitzt. Wie schon in *Die Nacht*, so zeigt sich Beckmann auch hier als Opfer.¹¹⁸ Ein „lärmerfülltes Pandämonium gröhlender, gestikulierender Gestalten, die [...] ihre Fanfaren dröhnen lassen hinter wüstem Gekreisch der höllischen Vögel.“¹¹⁹ Stephan Lackner, der enge Freund Max Beckmanns, hält *Hölle der Vögel* für ähnlich bedeutend für das Werk des Künstlers wie *Guernica* es für Picassos Œuvre sei¹²⁰, womit nicht nur eine Parallele hinsichtlich der Relevanz, sondern auch in Beziehung auf den politischen Gehalt gesehen werden kann. So lassen die zum Hitler-Gruß erhobenen Flügel keinen Zweifel, dass es sich hier um eine „Allegorie auf Nazideutschland“ handelt, die als „direkte Attacke auf die Gleichschaltung, die Grausamkeit und das Gebrüll“ verstanden werden kann.¹²¹ Für diese innovative Bildschöpfung mag die Tatsache inspirierend gewesen sein, dass die Parteibonzen der NSDAP ‚Goldfasane‘ in der Bevölkerung genannt wurden, was Beckmann mit der leuchtenden Farbigkeit der Vogelgefieder aufgenommen hat. Beckmann hatte guten Grund, sich als Opfer der Nazis zu fühlen: So hat er direkt nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten nicht nur sein Lehramt an der Städelschule in Frankfurt verloren, sondern es waren auch einige seiner Bilder 1937 in der berüchtigten Ausstellung *Entartete Kunst* zu sehen, was für den in der Weimarer Republik angesehenen Künstler, der bereits Einzelausstellungen in den USA und in Paris hatte, besonders deprimierend gewesen sein muss. Scheint zunächst durch die plakativ hochgerissenen Arme der politische Gehalt im Bild zu dominieren, so fällt auf den zweiten Blick der große weibliche Vogel in der Mitte auf, der sich mit entblößten Brüsten aus einem riesigen Ei herauschält. Während Lackner in ihm den „Mythos von Blut und Boden“ symbolisiert sieht¹²², ist Marcel Franciscono der Ansicht, dass das Hauptmotiv des Bildes Beckmanns häufig behandelte „Thema des von der Frau gequälten

¹¹⁶ Amishai-Maisels 1993: 204.

¹¹⁷ Max Beckmann: *Hölle der Vögel* (1938). Öl auf Leinwand; 120 x 160 cm. St. Louis / USA, Privatbesitz.

¹¹⁸ Dagmar Walden-Awodu: ‚Geburt‘ und ‚Tod‘. Max Beckmann im Amsterdamer Exil. Eine Untersuchung zur Entstehungsgeschichte seines Spätwerks. Worms 1995: 136. Der nackte Mann habe einen „Beckmann-Kopf“ (ebd).

¹¹⁹ Werner Haftmann: *Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus* (Hg.: Berthold Roland). Köln 1986: 57.

¹²⁰ Lackner 1979: 114.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd.

Mannes“ ist.¹²³ Beide Thesen müssen sich nicht ausschließen, im Gegenteil. In verschlüsselter Form findet sich hier Beckmanns bekanntes Motiv von Gewalt und Sexualität wieder: Gewalt einerseits in Form der offenen Brutalität auf der Folterbank, andererseits in sublimierter Form durch die die Gewaltherrschaft der Nazis verkörpernden Vögel. Die sexuelle Komponente ist in der vollbusigen Vogeldame und in der Nacktheit des Mannes zu sehen.

Wenn man Stephan Reimertz Hinweis aufgreift, dass die *Hölle der Vögel* von Grünewalds *Versuchung des heiligen Antonius des Isenheimer Altars* beeinflusst wurde¹²⁴, so ist nicht nur in der rohen Brutalität der stumpfsinnigen Peiniger eine Parallele zu sehen, sondern auch in ihrem animalischen Schreien und Gekreische. Beckmann potenziert darüber hinaus die Vorlage durch das moderne Medium der Lautsprecher, die mit ihren gelbschwarzen Trichtern im rechten Hintergrund des Bildes die Schreie der Vögel zu verstärken scheinen und einen nervenaufreibenden blechernen Lärm evozieren und damit die Hilflosigkeit und Ohnmacht des Opfers unterstreichen. Mit dem Motiv der Lautsprecher ist auch der Aspekt der Musik in Beckmanns Werk verbunden, der eine nicht unwichtige Rolle gespielt hat. So stellte Frederick Zimmermann in diesem Zusammenhang charakterisierend heraus:

„In Beckmanns Welt wurde Musik eng mit dem Leben verknüpft, sie war Aufschrei aus Angst, Schrecken und Hilflosigkeit [...] Der monotone Klang der Trommel war Trauma – Warnung, Hinrichtung, Kinderspiel, das Geräusch der Pritsche und der Klang des Horns sollten im Triptychon *Karneval* [1942/43] und in dem Gemälde *Fastnacht* [1920] als zum Fest gehörende Schreie erkannt werden.“¹²⁵

Ebenfalls in die Zeit des Nationalsozialismus fällt eine irrealer Arbeit Hans Grundigs. Am Ende des Jahres 1933 hatten Hans und Lea Grundig eine Kupferdruckpresse erworben, die den Beginn der Arbeit an der Radierfolge *Tiere und Menschen* ermöglichte, mit der Hans Grundig in fabelhafter Form die nationalsozialistische Diktatur kritisierte. Ein Bild dieses Zyklus ist das Blatt *Sterben* aus dem Jahr 1937 (Abb. 154).¹²⁶ Zwei in Agonie verkrampfte nackte Figuren scheinen horizontal im Raum zu schweben; sie sind sich zickzackartig parallel, jedoch seitenverkehrt, zugewandt. Die Arme mit den extrem angespannten Händen sind an die Oberschenkel gepresst, die Köpfe sind schreiend in den Nacken gezogen. „Wenn ein Lebender sich das Sterben vorstellen könnte, dann müsste es so sein: dieses quälende Sichstrecken zum Todesschlaf, dieses Ertrinken im Nichts, das keinen Halt mehr hat“, lautet die Beschreibung Lea Grundigs.¹²⁷ Der Mensch wird im Sterben auf das Wesentliche reduziert, er verliert alle verhüllenden, ihn verstellenden Maskierungen: Die seitenverkehrt gespiegelte Symmetrie der Figuren wird lediglich durch eine Maske gestört, die der oberen Figur scheinbar vom Gesicht gefallen ist. Stehen Masken von je her

¹²³ Marcel Franciscono: Das Selbst und der Charakter der Dinge. Einige Betrachtungen über Max Beckmanns Bildersprache. In: Kat. Köln 1984: 55.

¹²⁴ Reimertz 1995: 100.

¹²⁵ Frederick Zimmermann: Max Beckmann in Amerika (Ansprache bei einem Treffen der Max Beckmann Gesellschaft in Murnau am 15. Juli 1962). Zitiert in: Beckmann, Mathilde Q. 1980: 128-129.

¹²⁶ Hans Grundig: *Sterben* (1937), aus dem Zyklus *Tiere und Menschen*. Kaltnadelradierung; 25 x 33,4 cm. In manchen Publikationen wird dem genannten Titel noch „Zeit des Faschismus“ hinzugefügt, so bei: Hofmann 1980: 61.

¹²⁷ Lea Grundig zitiert in: Feist, Günter 1979: 125.

für Verstellung und Tarnung, so erlangten sie besonders im Expressionismus den Ausdruck des Dämonischen. Im Vergleich mit einer im selben Jahr von Grundig geschaffenen Radierung mit dem Titel *Masken*, stellt Günter Feist hinsichtlich dieses Motivs fest: „Ins Grauenhafte weisen die Radierungen *Sterben* [...] und *Masken* [...] Jedesmal ist eine Maske dabei. Beim ersten Blatt lebt sie, obwohl nun überflüssig geworden, gleichsam weiter, beim zweiten grinst sie ihren Träger im Augenblick von dessen Erkenntnis eines nichtigen Seins neugierig-lauernd an.“¹²⁸ Eine Erklärung für die Verwendung dieses Motivs findet sich bei Feist zwar nicht, denkbar ist es jedoch, die herunterfallende Maske so zu interpretieren, dass erst im Tode der Mensch auf sein Wesentliches, Unverstelltes reduziert wird beziehungsweise sich frei von aller Verstellung fühlen kann.

Waren bis in die Mitte der dreißiger Jahre viele Arbeiten Hans Grundigs noch der Neuen Sachlichkeit mit einer gesellschaftskritischen Prägung verpflichtet, so ist vor allem ab 1933 im grafischen Schaffen ein zunehmender Anteil symbolträchtiger Fabeln festzustellen, der in dem Zyklus *Tiere und Menschen* seinen Höhepunkt findet. Eine Ausnahme innerhalb dieses Zyklus stellt das Bild *Sterben* dar, zu dem Karl Ludwig Hofmann zu der Einschätzung kommt: „Die verkrampt schwebend-fallenden beiden Sterbenden [...] sind ebenso weit entfernt von den grotesken oder metaphorischen Blättern des Zyklus, wie entsprechend Lea Grundigs ‚Der Schrei‘ von dem kommentierend-beschreibenden Blatt ‚Die Küche‘ etwa.“¹²⁹ Hofmann geht damit auf die besondere Stellung der Blätter innerhalb der jeweiligen Zyklen ein, wodurch nicht zuletzt auch die exzeptionelle Bedeutung des Motivs des Schreis herausgestellt wird. Eine weitere Parallele der beiden Radierungen ist in der Verbindung der Motive des Schreis mit dem Tod zu sehen. Während in Lea Grundigs Grafik *Der Schrei* das ganze Blatt von dem expressiven Ausdruck des Sterbenden respektive Toten ausgefüllt wird, der den Betrachter so eindringlich anstarrt und ihn auf einer individuellen Ebene anspricht, so ist bei Hans Grundigs Radierung *Sterben* eher eine allgemeine Aussage festzustellen, was nicht zuletzt durch den Titel deutlich wird. Auch hier ist die letzte Äußerung der Lebenden ein Schrei, auch sie verharren im Tod in ihm. Durch die irrealen Szene, die Spiegelung und die Maske erhält das Bild hingegen der realistischen Auffassung in Lea Grundigs *Der Schrei* eine überzeitliche Bedeutung, die, trotz des zuweilen gegebenen Titelzusatzes *Zeit des Faschismus*, auf die implizierte ontologische Dimension der Bildaussage hinweist.¹³⁰

Auch wenn Alfred Kubin in den Jahrzehnten zum Spätwerk hin von der auf Angst und Tod konzentrierten Themenwahl seiner frühen Arbeiten etwas Abstand genommen hat, so bleibt das Motiv des Versinkens – Ertrinkens bis in die späten Jahre erhalten. So etwa in der Zeichnung *Weltangst* (um 1935), die einen Ertrinkenden darstellt, der zudem noch von einer Seeschlange bedroht wird – ein Motiv, das ebenfalls schon im Frühwerk öfter auftritt.

Die Zeichnung *Der große Notschrei* zeigt in Verbindung mit dem Motiv des Schreis im umfangreichen Schaffen Kubins darüber hinaus eine weitere inno-

¹²⁸ Feist, Günter 1979: 117.

¹²⁹ Hofmann 1980: 60.

¹³⁰ Abgesehen von dem formalen Kriterium, dass *Sterben* zum antifaschistischen Zyklus *Tiere und Menschen* gehört, weist innerhalb des Bildes nichts auf einen konkreten Bezug zum Nationalsozialismus hin.

vative Bildfindung (Abb. 155).¹³¹ Das um 1940 entstandene Blatt zeigt im Vordergrund eine vom Bildrand überschrittene, geschlechtlich nicht eindeutig bestimmbare Gestalt mit wehendem Umhang. Sie hat die Hände zu einem Schrei des Entsetzens an den Mund gelegt. Während im Mittelgrund eine pastorale Szene mit äsenden Rehen wiedergegeben ist, greifen im Hintergrund über einer Stadtlandschaft zwei riesige, aus dem Himmel kommenden Arme nach der aufgehenden Sonne. Mag die Zeichnung auch eine „eindrucksvolle Darstellung des Motivs ‚Angst‘ aus dieser Periode“ sein¹³², so weist sie doch inhaltlich eine wesentliche Weiterentwicklung gegenüber dem Frühwerk auf: Waren in sämtlichen Bildern aus dem Frühwerk die schreiend Dargestellten physisch wie psychisch unmittelbar bedroht, so ist hier durch das symbolisch-surreale Greifen nach der Sonne nur eine mittelbare Gefahr gegeben, die eher auf zukünftiges Leid ausgerichtet ist. Waren in den frühen Bildern die von Angst geprägten Traumwelten Kubins für sein Schaffen inspirierend, so ist hier eine weltpolitische Komponente durch den Nazi-Terror und den Beginn des Zweiten Weltkrieges zu vermuten, die beide eine elementare Bedrohung für die Welt darstellten. Eine weitere, möglicherweise über die ursprüngliche Absicht des Künstlers hinausgehende Interpretation kann durch Kubins hier zitierte Intention unterbleiben.

„Die einzelnen Erscheinungen werden wir uns aber hüten zu zergliedern etwa nach irgendeinem interessanten moralischen oder psychologisierenden System, um hinter das Geheimnis ihrer Deutbarkeit zu kommen; lassen wir lieber ihre echte, ungebrochene Symbolkraft bestehen. Ich halte die unmittelbare schöpferische Vision für weit stärker und tragender als ihre weit-schweifige Analyse.“¹³³

Mit einem surrealen Bild ist noch einmal auf den Schweizer Maler Max von Moos zurückzukommen. Im Hinblick auf das Motiv des Schreis in seinem Werk scheint es über die bisher untersuchten vielfigurigen Bilder aus der frühen Schaffenszeit hinaus, Aufschluss über seine Gedankenwelt geben zu können: *Teufelsküche* respektive *Stalingrad* (Abb. 156).¹³⁴ Entsprechend von Moos' mittlerer, surrealistischer Werkphase werden in dem Bild unwirkliche Gestalten und Dinge wiedergegeben: Vor einem dunklen Hintergrund erhebt sich auf der rechten Bildseite ein schreiender Kopf, der von einer großen schwarzen Hand hinterfangen wird. Von diesem monströsen Schädel ausgehend erstreckt sich über den ganzen vorderen Bildraum ein Arm, dessen überproportional große Hand nach dem Kopf zu greifen scheint. Im Daumen der Hand steckt ein Dorn. Hand und Kopf sind zudem durch eine blitzartige Struktur kompositorisch verbunden. Neben dem Haupt taucht auf der rechten Seite noch ein Mauerfragment auf, das sich zwischen den Kopf und der aus dem Dunkel hervor greifenden Hand zu schieben scheint. Die ganze Figur bewegt sich dabei aus einem sargähnlichen Behältnis heraus, aus dem sich ebenfalls ein Wurm oder eine Schlange windet. Während an der äußersten linken Bildseite ein verstümmelter Baum zu erkennen ist, wird im fernen Hintergrund die Kulisse einer mit-

¹³¹ Alfred Kubin: *Der große Notschrei* (um 1940). Feder, Tusche; 32 x 25,8 cm. Linz Oberösterreichisches Landesmuseum.

¹³² Rombold 2001: 30.

¹³³ Kubin 1933: 8.

¹³⁴ Max von Moos: *Teufelsküche* (auch: *Stalingrad*) (1944). Tempera und Öl auf Karton; 59 x 84 cm. Privatbesitz.

telalterlichen Stadtarchitektur sichtbar, die sich in eine hügelige Landschaft fügt. Max von Moos sagte selbst über das Bild:

„Es ist ein böser, fratzenartiger Kopf mit zum Angriff geöffnetem Mund und weit aufgerissenem Auge. Von der Schulter aus geht ein langer linker Arm, der in der Mitte geknickt ist, dort wo ein molchartiges Gebilde darüber gelegt ist. Die Hand ist gegen den Kopf gerichtet, sie hat am Daumen eine Wunde von dem Eisen, das in sie hineingestossen wurde. Diese Hand ist deformiert“.¹³⁵

Auf die Frage seines Biografen Heusser, warum das Bild *Stalingrad* heiße, antwortete von Moos: „Ich vermute, weil Stalingrad eine verzweifelte Position war. Weil Stalingrad auch das Verrammelte, Ineinandergekeilte hatte, wo keiner vorwärts kam. [...] Das Städtchen [im Hintergrund des Bildes] ist nicht Stalingrad, sondern die notdürftige Erinnerung an eine heile Welt.“¹³⁶

So wie der Baum verstümmelt ist, so scheint auch die Welt beziehungsweise das Weltbild von Moos' destrukturiert zu sein. Eine „heile Welt“ ist für ihn nicht vorstellbar, nicht mehr erreichbar. Die Figur, die stellvertretend für den Künstler stehen mag, sie ist im Sarg eines als äußerlich deformiert empfundenen Körpers gefangen. Helle und dunkle Mächte greifen nach ihr, wobei der Dorn im Daumen an von Moos' jugendliche Selbstfolterungen denken lässt. Im Kontext des festgestellten Mutterkomplexes sieht auch Heusser in dem Bild einen autobiografischen Gehalt: „‚Teufelsküche' (‚Stalingrad') ist eines der wenigen Bilder des Typs Konfrontation von Ich-Figur und (weiblicher) Wand, in denen ein Jenseits der Mauer sichtbar wird. [...] Die Mauer symbolisiert die ‚furchtbare Mutter', das Ungetüm im Vordergrund den ins Ungetüm verwandelten Sohn, der hier allerdings keine weiblichen Geschlechtsmerkmale aufweist, er greift als Mann an. Dafür spricht auch die phallische Gestalt der Daumen [...] Wir finden ja auch den Hinweis auf die Kastrationsgefahr. Im Daumen der linken (weissen) Hand steckt eine Art Lanzenspitze.“¹³⁷ Die vom Künstler selbst angesprochene „heile Welt“ sei als „der uroborische Glückszustand, die pränatale Einheit des Ich-Keims mit der Mutter“ anzusehen, und das Bild der Stadt im Hintergrund als „eines der bekanntesten Symbole des Mutter-Archetyps“, da durch sie Schutz und Sicherheit ausgedrückt werde.¹³⁸ Gerade dies ist für Max von Moos seit seiner frühesten Jugend nicht erfahrbar gewesen, die „Furchtbare Mutter“ hat für ihn nur noch die Bedeutung von destruktiver Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit. Was liegt folglich näher, als diese kontinuierliche Grundstimmung des Pessimismus, der Leere und der daraus resultierenden Verzweiflung mit dem Motiv des Schreis auszudrücken? „Ich zeichne und male [...] was mir mein Unterbewusstes vorgaukelt“, sagte Max von Moos.¹³⁹ Versteht man in diesem Sinn das in *Teufelsküche* verwendete Motiv des Schreis als Synonym für die grundsätzliche Befindlichkeit des Künstlers, so erlangt er paradigmatischen Charakter für das gesamte Werk, in dem sich kontinuierlich seine „existentielle Traurigkeit“¹⁴⁰ und seine pessimistische Weltsicht widerspiegelt.

Auch der österreichische Künstler Franz Probst hat auf den Zweiten Weltkrieg mit einer fiktiven Schrei-Darstellung reagiert. Probst wurde 1903 in Litzberg am

¹³⁵ Max von Moos zitiert in: Heusser 1982: 91.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Heusser 1982: 92-93.

¹³⁸ Heusser 1982: 93.

¹³⁹ Max von Moos: Der schöpferische Vorgang in meinem Werk. In: Moos 1975: 125.

¹⁴⁰ Heusser 1982: 125.

Attersee geboren und hat zunächst 1918 in Wien die Kunstgewerbeschule besucht. Im Jahr darauf ist er mit seinem Lehrer Johannes Itten ans Bauhaus nach Weimar gegangen.¹⁴¹ Nach dem Zerwürfnis mit Itten ging Probst zurück nach Wien. In das Kriegsgeschehen war er nur indirekt involviert, da er von 1940 bis 1945 als Spritzlackierer gearbeitet hat. Direkt nach Ende des Zweiten Weltkrieges schuf er das Aquarell *Wilder Schrei* (Abb. 157).¹⁴² Das Zentrum des Blattes wird von einem schreienden Kopf dominiert, der en face dargestellt, an der Achse des linken Auges jedoch gespiegelt wurde, so dass ebenfalls die Profilansicht des Kopfes zu sehen ist. Um diesen Kopf herum befinden sich auf der linken Seite eine ganzfigurige Frau, darunter ein runder Kopf; auf der rechten Seite wird der Schreiende von einem weiteren Kopf umgeben, der aus seinem rechten Auge nach oben starrt. Vielfältige kunsthistorische Bezüge werden in dem Blatt offenbar, so kennt man einen derart gespiegelten Kopf beispielsweise von Picasso und mit Wilfried Daim ist festzustellen, dass das Aquarell mit den dämonischen Visionen Hieronymus Boschs und Peter Brueghels verwandt ist.¹⁴³ Einen Hinweis auf akustische Sinneswahrnehmungen wird in diesem Bild weniger durch die Malweise des schreienden Mundes erzeugt, sondern indirekt durch das große Ohr, das darauf hinweist, dass es hier etwas zu hören gibt. So wie die anderen Köpfe Verbitterung und tiefe Skepsis gegenüber dem Erlebten und dem Gegenwärtigen ausdrücken, so resignierend, starr und ohnmächtig, fast apathisch, schreit der zentrale Kopf seine Stimmung heraus.

Anlässlich einer Ausstellung der Werke von Gerhard Fietz 1996 in Schweinfurt, schreibt der Künstler im Hinblick auf den abstrakten Hauptteil seines Werkes:

„Da ich der Meinung bin, daß das künstlerische Schaffen den ganzen Menschen mit all' seinen Sinnen fordert, habe ich versucht, alle Ergebnisse, positive und negative, in meine Malerei einfließen zu lassen. Ein Schatten meines Lebens und zugleich ein tragendes Fundament einer inneren Kraft, die im künstlerischen Zeichen sich verdeutlicht. Ich möchte nicht, daß das Bild nur eine abstrakte, ästhetische Formel ist. Das Bild soll die Wunden durchscheinen lassen, denen der Mensch immer ausgeliefert ist, denn die Wirklichkeit ist eine dauernde Existenz der Gegensätze.“¹⁴⁴

Gerhard Fietz wurde 1910 in Breslau geboren.¹⁴⁵ Dort hat er auch an der Kunstakademie bei Alexander Kanoldt und Oskar Schlemmer von 1930 bis 1932 studiert. Nachdem er 1933 für eine kurze Zeit an der Düsseldorfer Kunstakademie eingeschrieben war, hat sich Fietz für drei Jahre in die Einöde des schlesischen Riesengebirges zurückgezogen. Anschließend hat er sich an der Ostsee niedergelassen, wo er Karl Schmidt-Rottluff kennen lernte, der in Fietz die „Auseinandersetzung mit der Expressivität von Form und Farbe“ unterstützt hat.¹⁴⁶ Von 1937 bis 1939 ist Fietz Meisterschüler bei Alexander Kanoldt an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin gewesen. Rückblickend sagte er

¹⁴¹ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Wilfried Daim: Franz Probst. Eisenstadt 1979.

¹⁴² Franz Probst: *Wilder Schrei* (1946). Aquarell; 39,5 x 29,5 cm.

¹⁴³ Daim 1979: nicht paginiert.

¹⁴⁴ Gerhard Fietz: „...ein Weg, der kein Ende kennt“. In: Gerhard Fietz. Auf dem Weg zum absoluten Bild (Ausstellungskatalog). Schweinfurt 1996: 20.

¹⁴⁵ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Gerhard Fietz. Retrospektive (Ausstellungskatalog). Leinfelden-Echterdingen u.a. 1991.

¹⁴⁶ Brigitte Lohkamp: Gerhard Fietz – ein Lebenswerk. In: Kat. Leinfelden-Echterdingen u.a. 1991: 17.

über diese Zeit: „1937 beging ich nochmal den Fehler, Hilfe bei einem Lehrer zu suchen. Ich verlor mich immer mehr in der Sackgasse einer expressiven Aussage, Notschrei aus Mangel und Geltungsbedürfnis.“¹⁴⁷ Nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zog sich Fietz noch einmal in die Natur zurück, diesmal nach Icking ins Isartal. 1941 wurde er zum Kriegsdienst eingezogen, aus dem er zwei Jahre später verwundet entlassen wurde.

Das unmittelbar nach dem Krieg entstandene Werk Gerhard Fietz' kennzeichnet sich durch eine Formensuche aus, die Anleihen bei Picasso aufweist. Bereits ab 1946 arbeitete der Maler abstrakt, wobei seine damaligen Werke von Klee, Miró und Kandinsky beeinflusst sind. Durch eine erneute intensive Naturerfahrung an der Nordsee bekommen die Formen seiner bis dahin völlig abstrakten Bilder eine horizontale Ausrichtung, wodurch Assoziationen mit der gegenständlichen Lebenswelt möglich werden. Unter dem Eindruck des Kalten Krieges und der atomaren Globalbedrohung, hat Fietz 1965 begonnen, für wenige Jahre figurativ zu arbeiten.¹⁴⁸ Aus dieser Zeit stammt das Werk *Die Gefährten des Ikarus* (Abb. 158).¹⁴⁹ In einer expressiven Farben- und Formensprache schildert Fietz eine unwirkliche Landschaft, über deren Horizont eine kleine Sonne scheint. Der Vordergrund wird von zwei seltsamen Mischwesen eingenommen, die in ihrer Existenz zwischen Mensch und Tier schwanken, wobei die linke, auf dem Rücken liegende, den Betrachter mit aufgerissenem Maul anschreit und die rechte, Ikarus gleich, vom Himmel zu stürzen scheint. Brigitte Lohkamp stellt zum Bild und Gerhard Fietz' Motivation fest: „Das Leben in Berlin [Anm.: Fietz war zu der Zeit Professor an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin], in der politischen Spannung und der atmosphärischen Vibration dieser Stadt, ruft aber auch eine andere Werkgruppe ins Leben, die zwischen 1965 und 1968 entsteht. Wie viele andere Künstler empfindet Gerhard Fietz die Teilung der Stadt, den Mauerbau, den gefährlichen Konflikt zwischen Israel und Ägypten als Vorzeichen einer die ganze Welt erfassenden kriegerischen Bedrohung. Unter dem Druck dieser Spannung leben erneut Angst und Betroffenheit des im Krieg verwundeten Soldaten auf. Aus der Distanz von zwanzig Jahren konfrontiert er sich noch einmal mit den erschütternden Erfahrungen während des Krieges. Doch ruft diese Auseinandersetzung nun nicht mehr Erlebnisschilderungen hervor oder realistische Abbilder konkreter Situationen wie um 1944, sondern sie verlagert sich auf die Ebene der Symbolsprache. Die Bilder dieser Jahre sind – wie Picassos ‚Guernica‘ von 1937 – Metaphern des Leids, der Zerstörung, der Unterdrückung, des noch einmal sich Aufbäumens gegen das Schicksal. Der deformierte menschliche Kopf, Schädel eher als Physiognomie, ist die eine Symbolform. Denn ‚der klassische Mensch ist gestorben, der Mensch ist nicht mehr schön‘. [...] Es ist der Mensch ohne Maske, mit seiner Hinfälligkeit, Sterblichkeit konfrontiert. [...] Gerhard Fietz hat mit den ‚Gefährten des Ikarus‘ ein Bild von überzeitlicher, metaphorischer Bedeutung geschaffen, Verdichtung von Trauer und Mahnung vor Unterdrückung zugleich.“¹⁵⁰

¹⁴⁷ Gerhard Fietz: Tagebuch (März 1948). In: Kat. Leinfelden-Echterdingen u.a. 1991: 37.

¹⁴⁸ Die einleitend zitierte Einstellung Fietz' hat auch für die wenigen erhaltenen figurativen Bilder seines Œuvres Geltung.

¹⁴⁹ Gerhard Fietz: *Die Gefährten des Ikarus* (1966). Öl auf Leinwand; 150 x 200 cm. Sindelfingen, Galerie der Stadt.

¹⁵⁰ Lohkamp 1991: 27 (Lohkamp zitiert Gerhard Fietz [August 1990]).

Über diesen autobiografischen Impetus hinaus deuten Bilder mit Ikarus-Thematik zudem auf Hybris, Überheblichkeit, Selbstbetrug hin. Ikarus hat es nicht vermocht, die grundsätzlich gute Erfindung seines Vaters Daidalos zu nutzen – er stürzte ins Meer. Hier sind es allerdings die zurückgelassenen, fiktiven Begleiter des Ikarus, die den Betrachter resignierend und erschrocken zugleich anschreien. Ihnen war es nicht möglich, zu fliehen, es bleibt nur noch die Trauer um den toten Gefährten.

Bereits im Jahr zuvor hat Gerhard Fietz ein Bild geschaffen, das unter ähnlichen äußeren Eindrücken entstanden sein dürfte, im Gegensatz zu dem, mit realen Erfahrungen wenig gemein habenden Bild *Die Gefährten des Ikarus*, aber auf wirklichkeitsnahe Kriegserlebnisse zu rekurrieren scheint (Abb. 159).¹⁵¹ Das Bild ohne Titel zeigt in vergleichbarer Farb- und Formensprache wie *Die Gefährten des Ikarus* eine kellerartige Situation, in der vier Gestalten, durch Hunger und Unterernährung bis auf die Knochen abgezehrt, teils sitzend, teils liegend zu sehen sind. Im Gegensatz zu diesen Figuren sitzt am rechten Bildrand eine Frau mit einer breit grinsenden Fratze auf einem Stuhl: Ihr scheint die Aufmerksamkeit der anderen zu gelten. Deren Gesichter sind deformiert, zwei von ihnen schreien. Im Hintergrund verschwindet eine weitere Gestalt durch eine ans Licht führende Tür. Enge, Kälte und Zwang sprechen aus dem Bild. Der Schrei ist ein letztes Mittel des Ausdrucks der physischen Gewalt und des psychischen Terrors.

Ebenso wie Gerhard Fietz hat auch der ostdeutsche Maler Wolfgang Mattheuer mehrfach in seinem Werk den Ikarus-Mythos thematisiert. Während das Frühwerk Mattheuers sich noch durch ruhige Landschaften, Stillleben und Porträts auszeichnet, in denen die Gezeigten meist in sich gekehrt dargestellt sind oder den Betrachter ruhig aus dem Bild heraus anschauen, stellt das expressive Bild *Kain* aus dem Jahr 1965 eine erste Ausnahme dar. Aus einer starken Untersicht heraus wird in einer ebenen Landschaft der Brudermord wiedergegeben. In dem annähernd monochromen Bild erfahren nur die Protagonisten und die Mordwaffe, mit der Kain sich fast aus dem Bild zu stürzen scheint, eine besondere Betonung durch die Schlaglichter.

Ruft man sich den Exkurs zur Kunst in der DDR ins Gedächtnis, so verwundert es umso mehr, dass eines der bekanntesten Bilder Wolfgang Mattheuers im surrealen Bereich angesiedelt ist. Nachdem Mattheuer bereits mit verschiedenen Zeichnungen und Gemälden einige Fensterbilder geschaffen hat, die Ausblicke aus dem Atelier oder auch aus einer Dachgaube in die freie Landschaft zeigen, schuf er 1969 das Gemälde *Das graue Fenster* (Abb. 160).¹⁵² Das ebenfalls fast monochrom graue Bild zeigt über annähernd die gesamte Fläche der Leinwand das halbseitig geöffnete Atelierfenster des Künstlers, vor dem die leere Staffelei steht und nur durch einen bunten Stofflappen im Vordergrund farblich aufgelockert wird. Der Ausblick aus dem Fenster gewährt die Ansicht auf eine trostlose Stadtlandschaft: Surrealerweise reitet auf einem übergroßen, taubenartigen Vogel ein schreiender Mann vorbei. Er schreit gegen das Fenster und den Betrachter oder Ausblickenden. Bereits 1966 hat Mattheuer eine kleine Zeichnung mit dem gleichen Titel und einer ganz ähnlichen Bildfindung ge-

¹⁵¹ Gerhard Fietz: ohne Titel (1965): Öl auf Leinwand; 130 x 200 cm. Sindelfingen, Galerie der Stadt.

¹⁵² Wolfgang Mattheuer: *Das graue Fenster* (1969). Öl auf Leinwand; 118 x 96 cm. Im Nachlass des Künstlers.

schaffen, allerdings ohne die triste Stadtlandschaft und mit einem geschlossenen Fenster. Im unmittelbaren Vordergrund der Zeichnung liegt das von der Staffelei genommene Bild auf dem Tisch. Man könnte meinen, der Künstler habe es herunter genommen, nachdem er den von außen herein dringenden Schrei vernommen hat, um zu sehen, was dort vor sich geht.

Parallel zu der Entwicklung dieser Bildidee hat Wolfgang Mattheuer 1967 ein Gedicht mit dem Titel *Fenster* verfasst, das das spätere Gemälde literarisch zu antizipieren scheint und darüber hinaus Mattheuers Sehnsucht nach Natur und Freiheit ausdrückt:

„Fenster, / Loch zwischen draußen und drinnen, / Öffnung dem Licht, / das mir keine Blüten zeigt, / aber die Sonne; / die befleckt ist / von Dreck und Gestank, / und die Straße, / die schreit / und den Rahmen füllt / und auf mich stürzt, / am Tisch.

Augen, / Fenster-Augen, / Fenster zwischen draußen und mir, / nach draußen und zu mir. / Fensterwunsch aus Innen, / Bläue, Sonne, / Frucht und Fluß / und Hoffnung, / Straße, / die den Horizont erreicht / und weiter als das Fenster sieht.“¹⁵³

Das Fenster fungiert nicht nur als architektonische Öffnung zwischen Innen- und Außenraum, sondern im übertragenen Sinn als Membran und als metaphysische Schnittstelle zwischen Individuum und Umwelt, die hier in ihrer monotonen Trostlosigkeit und Unerträglichkeit zum Fenster hinein schreit. Wie bedrückend Mattheuer Dreck empfindet, der sich in *Das graue Fenster* durch die Luftverschmutzung zeigt sowie in dem Gedicht *Fenster* die Sonne befleckt und als Symbol für die lebensfeindliche Umwelt und ihrer Verschmutzung angesehen werden kann, geht auch aus einem 1976 verfassten Vierzeiler hervor: „DRECK frisst Freude, / Dreck zersetzt Menschlichkeit, / Dreck macht asozial, / er wuchert und schwemmt über alles.“¹⁵⁴

1968 hat Mattheuer eine große Zeichnung mit der gleichen Bildidee geschaffen, die schon dem späteren Gemälde sehr nahe kommt. Hier ist bereits das Fenster geöffnet, die Stadtlandschaft voll ausgebildet, nur der Himmel ist noch nicht in dem Maß wie in der späteren Fassung verschmutzt, so dass der Straßenverlauf bis zum Horizont zu verfolgen ist, ganz im Gegensatz zu der Gemäldefassung, wo er sich in dem von Emissionen verschmutzten Himmel verliert.

Auf das Motiv des Schreis zurückkommend, stellt Mattheuers Biograf Heinz Schönemann zu *Das graue Fenster* zunächst eine eher allgemeine Bedrohung durch den Schreier fest: „Vor Mattheuers ‚Grauem Fenster‘ (1969) droht ein [...] Spießbürger, der auf einem halb mechanischen Unheilsvogel reitet – gefährlich eben durch seine triste Durchschnittlichkeit. Das Fenster muß fest geschlossen bleiben, um notdürftigen Schutz zu bieten, aber es kann die Erscheinung nicht verdecken.“¹⁵⁵ In seiner zehn Jahre später entstandenen Monografie geht Schönemann verstärkt auf das Motiv des Schreis in Mattheuers Bild *Das graue Fenster* ein: „Noch direkteren Bezug auf den Innenraum nimmt der ‚Schreier vor dem Fenster‘ [...], den nun ein taubenähnliches Monstrum vor dem Fenster des Ateliers vorüberträgt, gegen das er seine Schreie schickt. Er trägt jetzt einen gewöhnlichen Straßenhut über dem vierschrötigen Gesicht, das mit aufgerisse-

¹⁵³ Wolfgang Mattheuer: *Fenster* [10.7.1967]. In: Wolfgang Mattheuer: *Äusserungen. Texte, Graphik*. Leipzig 1990: 8-9.

¹⁵⁴ Mattheuer 1990: 65 [24.4.1976].

¹⁵⁵ Heinz Schönemann: *Zwölf Bemerkungen zur Kunst Wolfgang Mattheuers*. In: Wolfgang Mattheuer. *Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Plastik (Ausstellungskatalog)*. Leipzig 1978: 24.

nem Mund dem Fenster zugekehrt ist. Am Fenster steht die Staffelei, darauf Malgerät und Blumenstrauß, gemeinsam mit der Jalousie [...] und dem Fensterholm wehrt sie dem Eindringen des Schreiers wie ein Gitter, dennoch geht ein Tuch von ihr aus, als würde Ungutes hereinquellen.“¹⁵⁶ Helga Möbius sieht in so einem „Platz am Fenster“, wie er in *Das graue Fenster* dargestellt ist, ein „geistiges Selbstporträt und [eine] Standortbestimmung des Künstlers in den Prozessen der Gesellschaft“, wobei Mattheuer hier die „Beunruhigung, die aus der Außenwelt auf den Menschen eindringt“ formuliert habe, „die freilich als Belästigung empfunden wird und doch lebensnotwendig ist.“¹⁵⁷

Wie sehr Mattheuer unter der Gegensätzlichkeit von Innen und Außen gelitten hat, und die Ambivalenz von innerer Geborgenheit und äußerer Feindseligkeit polarisiert hat, geht aus vielen Fensterbildern hervor, ganz besonders aus dem 1974 entstandenen Bild *Erstes Grün*, das auf einer Fensterbank eine zarte, frisch treibende Pflanze zeigt und im Kontrast dazu, draußen eine dunkle und triste, nächtliche Landschaft mit einem kahlen Baum, in der das ungeschützte junge Grün sofort eingehen würde. Das Drinnen-Draußen-Verhältnis ändert sich im Werk Mattheuers erkennbar erst Mitte der achtziger Jahre, was aus Bildern wie *Geh aus deinem Kasten* (1985) hervorgeht oder *Drinnen, Draußen und Ich* (1986), das das Atelier Mattheuers zeigt: Vor der Kulisse von zwei offenen Fenstern, die den Ausblick auf eine sommerlich-freundliche, dicht begrünte Stadt freigeben, steht auf einer Staffelei ein Spiegel, der den Künstler an einem Bild arbeitend zeigt. Ebenfalls ist durch den Spiegel im Hintergrund des Ateliers ein Bild an einer Wand zu erkennen, in dem aus einem brennenden Haus eine – vermutlich schreiende – Gestalt flüchtet. Wirklichkeit, abgebildete Wirklichkeit und Spiegelung der abgebildeten Wirklichkeit; abgebildetes Draußen und Drinnen und gespiegeltes, bereits gemaltes Draußen und Drinnen gehen ein komplexes Verhältnis ein – Vergleiche zum surrealistischen Schaffen René Magrittes liegen auf der Hand. Kann *Das graue Fenster* politisch gedeutet noch als beklemmender Ausdruck einer repressiven Stimmung in der DDR, die in Entsprechung der farblichen Monotonie kontinuierlich zum Fenster herein schrie, interpretiert werden, so mag *Drinnen, Draußen und Ich* als Hoffnungsschimmer auf eine positivere Zukunft, eine besser funktionierende Gesellschaftsform gewertet werden, in der eine Öffnung zur freundlich gewordenen Umgebung möglich ist.

Fiktionale Verarbeitung von politischen Situationen oder von Kriegserlebnissen haben bisher in diesem Kapitel die untersuchten Schrei-Darstellungen geprägt. Mit dem folgenden Bild von Hans-Jürgen Diehl kommt ein betont gesellschaftskritischer Aspekt hinzu. Christoph Kivelitz charakterisiert die Verbindung von Werk und Leben des Künstlers so: „Diehls Entwicklung ist gleichermaßen durch die konsequente Ausbildung der technischen Fähigkeiten als Maler wie auch durch das Selbstverständnis als sozial und politisch agierender Künstler geprägt.“¹⁵⁸ Der Maler und Graphiker Hans-Jürgen Diehl wurde 1940 in Hanau geboren, in den Jahren von 1959 bis 1966 hat er die Akademie der bildenden Künste in München, die *École nationale supérieure des Beaux-Arts* in Paris und die Hochschule für bildende Künste in Berlin besucht, wo er Meisterschüler von

¹⁵⁶ Schönemann 1988: 48-50.

¹⁵⁷ Helga Möbius: Ausblicke. Fenster als Bildgegenstand. In: *Bildende Kunst* 27, 9 (1979): 438.

¹⁵⁸ Christoph Kivelitz: Hans-Jürgen Diehl. In: Saur 1992-2003. Bd. 27 (2000): 230.

Hann Trier war.¹⁵⁹ In den sechziger Jahren gewann Francis Bacon, „der Maler der alpträumhaften Visionen“, einen bedeutenden geistigen Einfluss auf Diehl, meint Dore Ashton¹⁶⁰, der ausgelöst worden ist durch den Besuch einer Bacon-Ausstellung in Hamburg 1965. Dieser Einfluss macht sich in Diehls Körperauffassung bis in die Werke der achtziger Jahre hinein bemerkbar.

In Diehls Arbeiten mit gesellschaftskritischem Inhalt sind einzelne Szenen, Körper und Motive collageartig in den Bildern montiert; Gewalt, Sexualität und Nacktheit spielen eine dominierende Rolle. Auffallende Motive in Diehls Bildwelten der späten sechziger und siebziger Jahren sind medizinische Apparaturen und Schläuche, die die Menschen umklammern, durch die sie scheinbar Information aus dem Unterbewussten bekommen oder von anderen Individuen ausgesaugt werden. Ein weiteres, in der Zeit zwischen 1973 und 1976 kontinuierlich vorkommendes Motiv in Diehls Bildern sind Bienen, oft in überlebensgroßer Form, so auch in dem Bild *Spielraum* (Abb. 161).¹⁶¹ Fast die ganze Bildhöhe wird von dem Fußballspieler Günther Netzer ausgefüllt, der annähernd frontal zur Bildfläche steht und in einem erstarrten Angstschrei aus dem Bild herausbrüllt. Eine riesige Biene nähert sich ihm von links her, deren ausgefahrener Stachel sich vor dem dunklen Hintergrund abhebt. Längs über das Trikot verläuft ein farbiges Banner, in dessen Mitte, die zugleich das Zentrum des Bildes markiert, statt eines Vereinsabzeichens eine Vagina zu erkennen ist – möglicherweise gilt ihr die Aufmerksamkeit der Biene, die mit ihren Fühlern schon fast an sie heranreicht. Im Hintergrund des Bildes ist eine architektonische Struktur zu erkennen, in oder vor der eine Zähne fletschende Maske zu sehen ist; sie wirkt abschreckend, aggressiv, gewalttätig. Der Schrei des Fußballspielers wird in *Spielraum* nicht durch die riesige Biene ausgelöst, die man zunächst als Bedrohung empfinden könnte. Sie ist vielmehr als eine „Metapher für Kollektivismus“, als „totalitäre Macht“ zu verstehen, meint Diehl.¹⁶² In diesem Sinn stehen sich der auf Freiraum bedachte, im Fokus der Öffentlichkeit stehende Fußballstar und die auf Kollektivität angewiesene und diese zugleich symbolisierende Biene unvereinbar gegenüber. Johann-Karl Schmidt führt zu dem Motiv der Bienen weiter aus: „Sie tragen als wichtiges ikonographisches Formular bei Diehl die Bedeutung des einzeln zwar schwachen, aber in der Vielzahl starken wehrhaften Insekts. Die Bienen assoziieren zugleich Arbeit und Fleiß, aber auch dies nur verbunden mit ihrer bedrohlichen kollektiven Existenz als einzeln willenlose Mitglieder des total organisierten Bienenstaates ohne individuellen ‚Spielraum‘“.¹⁶³

Entstanden ist das Bild in einer Zeit, in der die Studentenrevolution zu Ende ging und der Terrorismus anfang, Deutschland in Angst und Schrecken zu versetzen. Der Schrei ist in diesem Kontext in dem Bild *Spielraum* als Antwort des Einzelnen auf die zunehmende Manipulation der Gesellschaft auf individueller sowie auf kollektiver Ebene zu verstehen, in einer Zeit, in der festgestellt werden musste, dass der „Kollektivismus so nicht funktionieren“ könne.¹⁶⁴

¹⁵⁹ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Kivelitz 2000: 230.

¹⁶⁰ Dore Ashton: Hans-Jürgen Diehl. In: H. J. Diehl. Bilder, Gouachen, Zeichnungen (Ausstellungskatalog). Berlin-West 1985: 14.

¹⁶¹ Hans-Jürgen Diehl: *Spielraum* (1973). Öl auf Leinwand; 150 x 115 cm. Privatbesitz.

¹⁶² Hans-Jürgen Diehl in einem Gespräch mit Andreas Beitin am 1. Dezember 2003.

¹⁶³ Johann-Karl Schmidt: Weg aus einer Utopie. In: Kat. Berlin-West 1985: 166.

¹⁶⁴ Diehl / Beitin 2003.

Mit dem Dresdner Maler, Grafiker und Bildhauer Hubertus Giebe ist ein Künstler anzusprechen, in dessen Werk das Motiv des Schreis mit einer gewissen Kontinuität vorkommt, so dass man es als zu einem hieroglyphischen Grundvokabular gehörig bezeichnen kann. Hubertus Giebe wurde 1953 in Dohna bei Dresden geboren.¹⁶⁵ Nach einem Abendstudium für Malerei und Grafik an der Hochschule für bildende Künste in Dresden von 1969 bis 1972 schloss sich von 1974 bis 1976 ein Studium der Malerei und Grafik an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden an, von dem sich Giebe im 5. Semester freiwillig exmatrikulierte, „abgestoßen von der gepflegten Peinture des Dresdner Spätimpressionismus, der zum Akademismus verkommen war“.¹⁶⁶ Dem ging die Schließung einer Ausstellung voraus, in der Giebes Bilder gezeigt wurden.¹⁶⁷ Nach der Verleihung eines externen Diploms an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig war Giebe ein Jahr lang Meisterschüler bei Bernhard Heisig. Das frühe Werk Hubertus Giebes – er selbst sieht sich in der Auseinandersetzung mit der deutschen Bildtradition – hat zunächst Anlehnungen an die Künstler der Klassischen Moderne, an Beckmann, Dix, Hofer und Kokoschka gefunden. Zu Beginn der achtziger Jahre – die von der SED aufgestellte Forderung nach Bildern im Stil des sozialistischen Realismus war durch den Fortschritt der bildenden Kunst in der DDR praktisch unterlaufen worden – entwickelte Giebe einen expressiven, meist mehrfigurigen Kompositionsstil. „Wie auf der imaginären Bühne des surrealen Theaters agieren die menschlichen Figuren – Chiffren für das Treffen von Gegenwärtigem und Vergangenen – ist ihre Vieldeutigkeit Programm. [...] Die Staffelung von Figurengruppen wird durch Bedeutungsperspektive unterstrichen und erhält damit eigengesetzliches Gewicht in den Gesamtentwürfen“, stellt Lutz Arnold über Giebes Schaffen fest.¹⁶⁸ Wie bei nur wenigen Künstlern findet in den Bildern Giebes dabei oftmals eine enge Verzahnung zu literarischen Werken der Zeitgenossenschaft statt – Günter Grass, Heiner Müller und Peter Weiss sind hier zu nennen –, wobei Giebe innerhalb dieser Auseinandersetzung eine rein illustrative Ebene auf kongeniale Weise hinter sich lässt und die verschiedenen Thematiken eigenständig weiter entwickelt. Die Dekodierung von Giebes zuweilen enigmatischen Bildfindungen scheint mit dem Wissen um sein Anliegen um eine künstlerische Aufarbeitung der jüngsten deutsch-deutschen Vergangenheit, die zum Teil mit der entsprechenden kritischen Gegenwartsliteratur zusammenhängt, möglich zu sein. Diese künstlerische Auseinandersetzung wird dabei teilweise von einer verstörend-irritierenden Expressivität begleitet: „Die Kunst beschäftigt sich mit dem Erhabenen meinen viele, und ihnen graut vor der Entblößung und Bildern, die einem Haufen blutiger Fetzen gleichen. Man wünscht sich die Kunst als Schrebergarten, als Enclave [sic], wo das Gewissen ruhen kann. Diese Hoffnung zu erfüllen, sind Giebes Bilder denkbar ungeeignet. [...] Seine Bilder malt er in erster Linie für sich selbst, ohne verhindern zu können, daß sich dennoch ein Ausstellungsbesucher angesprochen fühlt. Der daraus resultierenden Verantwortung ist er sich bewußt. Er nimmt sie für sich wahr,

¹⁶⁵ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Bernd Weise: Hubertus Giebe. Malerei 1974-1997. Mainz 1998.

¹⁶⁶ Eckhart Gillen: Geschichte als Allegorie: Hubertus Giebe. In: Eugen Blume u.a. (Hg.): Wahnzimmer. Leipzig 2002: 118.

¹⁶⁷ Titia Hoffmeister: Über die Gemälde von Hubertus Giebe, über das Einzelne, Sinnbildhafte, Fragmentarische und die Klarheit. In: Weise 1997: 5.

¹⁶⁸ Lutz Arnold: Die Genesis des Gewissens aus der Geschichte im Unheil... Zu künstlerischen Bildprogrammen des Widerstands bei Hubertus Giebe. In: Bildende Kunst 37, 8 (1989): 20.

weil er an die mobilisierende Kraft des Fanatikers glaubt, der eifernd seine Wünsche und Warnungen herausschreit.“¹⁶⁹

Innerhalb von Giebes komplexen, einfallsreichen Bildfindungen, in denen bestimmte Motive von ihm mit einer stringenten Konsequenz verwendet wurden, wozu auch das Motiv des Schreis gehört, ist in den Jahren 1980/81 das Bild *Die Schuld I* entstanden (Abb. 162).¹⁷⁰ In dem vielfigurigen Werk, das sich stark zum Hintergrund hin staffelt, dominieren, bis auf zwei Ausnahmen, graue Farbwerte. Die eine farbliche Ausnahme ist eine diagonal durch die Bildmitte verlaufende gelb-schwarze Warnbänderole, die andere die in blutroten Farben gehaltene Figur eines jungen Trommlers. Bis auf drei Figuren schreit alles in dem Bild: Da ist zunächst der große Mann im Anzug auf der linken Seite, der kubistisch aufgeklappte Dolchstecher rechts, der seltsam kopfüber neben der Warnbänderole Hängende und andere. Besonders die folgende Bemerkung Gabriele Mutschers möchte man auf Giebes Bild *Schuld I* beziehen: „Überhaupt sind psychische Prozesse überwiegend Ausgangspunkt der Gestaltung bei Giebe. Das Geschehen auf den Gemälden und Grafiken ist nicht nur in Bewegung. Die Bilder beben in Raserei. Sie lassen keinen Platz zur Distanz. Alles passiert hautnah – provoziert, fordert, zwingt.“¹⁷¹

Mit seiner ganzen Expressivität ist das Bild das, was man auch ein Connaisseur-Stück nennen könnte, da es voll von kunsthistorischen, politischen, literarischen und nicht zuletzt christlichen Anspielungen und Verweisen ist und Giebes feste Verwurzelung in der Bildtradition bestätigt. Der starr vor Entsetzen blickende Mann auf der linken Seite hält die Handfläche seiner rechten Hand dem Betrachter zeigend entgegen, ein Wundmal ist dort zu sehen: Einerseits christlich-ikonografischer Opfer-Verweis, andererseits in dieser profanisierten Form aber auch Referenz an Max Beckmanns Bild *Die Nacht*, wo der dort Strangulierte ebenso seine stigmatisierte Hand dem Betrachter darbietet und damit auf die christliche Opferthematik anspielt. Unübersehbar sind die Verweise auf Picasso, so nicht nur in der kubistisch aufgeklappten Figur des schreienden Messerstechers, sondern auch in den, in strenger Profilansicht gezeigten Schreienden mit ihrer dolchartig hervor schießenden Zunge, sowie in der an Porträts Dora Maars erinnernden rauchenden Frau ganz links. Ein politischer Aspekt findet sich in dem zum überspannten Hitler-Gruß emporgereckten Arm oben rechts, zu dem die emblematische Entsprechung mit dem Kreuz auf der Armbinde passt.

Von besonderem Interesse ist im Zusammenhang mit der Untersuchung zum Motiv des Schreis der literarische Verweis mittels des Trommlers auf die literarische Figur des Oskar Matzerath aus Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel*. Sie ist eine in Giebes Werk ebenfalls kontinuierlich vorkommende Figur, seitdem er sich ab 1979 mit Illustrationen zur *Blechtrommel* beschäftigt. Das Motiv des Schreis kommt in den Grafiken sinnigerweise mehr als einmal vor, da die Hauptfigur in Grass' Roman – der trommelnde, kleinwüchsige Oskar – dafür bekannt ist, Scheiben und Glas durch einen gellenden Schrei zum Einsturz zu bringen. Während bei Grass Oskarchens Schrei am Anfang seiner Weigerung

¹⁶⁹ Christoph Tannert: Das große Kunstwerk und das Deleometer [1985]. Zitiert in: Jörg Makarius: Hubertus Giebe. Dresden 2003: 114.

¹⁷⁰ Hubertus Giebe: *Die Schuld I* (1980/81). Öl auf Leinwand; 190 x 150 cm. Dresden, Stadtmuseum.

¹⁷¹ Gabriele Mutscher: Bewegung und Totenstille. Über den Maler und Grafiker Hubertus Giebe. In: *Bildende Kunst* 29, 7 (1981): 349.

steht, weiter zu wachsen, wodurch er sich den Konventionen und Einengungen, die sich aus dem Älterwerden zwangsläufig ergeben, zu entziehen sucht, schweigen bei Giebe Trommel und Trommler.

Ausgehend von der Bildkomposition hat sich Hubertus Giebe in einem Gespräch ausführlich zum Motiv des Schreis in *Schuld I* geäußert:

„So kommt es zu dieser apokalyptischen Figurenballung. Wenn ich apokalyptisch sage, dann ist der Schrei natürlich schon in der Nähe. Es ist eine Extremsituation, wo von innen her sich etwas entäußert, es ist ein schreckliches Geschehen bei diesen Dingen, das wie ein Traumbild oder Traumgebilde wirkt. Für das menschliche Gesicht in seiner Steigerung kann als adäquate Ausdrucksform eigentlich fast nur der Schrei gelten. Einerseits ist der Schrei Ausdruck von Not und Bedrohung von Außen, andererseits ist der Schrei als Entäußerung einer innen implodieren Welt [zu verstehen]. Es gibt verschiedene Phasen, wie beispielsweise bei dieser Angriffsgeste bei der ‚Mörderfigurine‘ oder bei dem Bürger-Biedermann, dem der Hut ganz bildhaft vom Kopf steigt. [Dort] ist der Schrei eher ein Ausdruck von Schreck, Fatalismus, innerer Bedrängung oder Not. Es ist wie bei Dix ein Ausdruck einer Zerstörung, die als letztes Moment auf dem Gesicht die Verzerrung eines Schreis hat. Dem steht völlig surreal diese naive Figur, dieses, in dem Fall nackten Trommlers, der aller Attribute entkleidet ist, gegenüber. Das hat insofern seinen Sinn, indem es alles steigert und auf eine bestimmte emblematische Ebene der Bedeutung oder des Allegorischen bringt, damit das als Bildsprache funktioniert. Das Wichtigste ist die Verzahnung der Bildelemente, eine Stimmigkeit zwischen Ausdruck, Flächenverspannung und Raum, großen Formen und Detail, die bis zur der Physiognomie des Mundes und der schreckweiten Augen zurück geht, um den Kollaps, dieses Apokalyptische des Geschehens an einem statischen Bild überhaupt erfahren zu können.“¹⁷²

Aufgrund der farblichen Prägnanz scheint es geboten, weiter auf die verrätselte Figur des roten Trommlers in *Schuld I* einzugehen, der mit kreisrund entsetzten Augen aus dem Bild starrt und „ein Herantreten an das Namenlose in einer visualisierten Welt“ anzudeuten scheint, in der der „Schrei als Hieroglyphe für das Unausprechliche“ angesehen werden kann.¹⁷³ Weiß der Rezipient des Bildes um die literarische Figur des Oskar Matzerath, so kann ein Dechiffrieren gelingen. Warum muss er bei Giebe allerdings nicht mehr trommeln und schreien? Hier genügt offensichtlich sein stummer Schrei, über dessen ursprüngliche Bedeutung in Grass' *Blechtrommel* und mithin in seinem Bild der Maler erläutert:

„Der Schrei, der den ganzen Roman in verschiedenen Formen durchzieht, ist eine literarische Erfindung von Grass. Das ist eine Sprachmetapher, die eine wiederkehrende Wirkung und damit eine symbolische Wirkung hat. Der Schrei – dort hört es eben auf: Wenn man nur schreit, dann kann man sich nicht mehr direkt artikulieren, man ist an einem Grenz- oder Nullpunkt angekommen, das ist eben der Schrei. Wenn man weiter differenziert, dann kommt die Sprache über stottern und stammeln über einen logischen Ausdruck wieder dazu. Er [Grass] benutzt das wie einen Totalpunkt. Der Schrei ist bei ihm wie eine schwarze Sonne. Der Schrei wird lautlos. Das ist ein Spiel mit Bedeutungen, in der Sprache wie im Bildnerischen.“¹⁷⁴

Es wäre zu einfach, das Motiv des Schreis in diesem vielschichtigen Bild und überhaupt im Werk von Hubertus Giebe auf nur diese eine, literarische Ebene der verschlüsselten Bildaussage zu reduzieren. Bei der bildnerischen Darstellung dieser extremen, nonverbalen Kommunikationsform spielen oft biografische Komponenten mit hinein, die sich allerdings nur mit einer Indirektheit festmachen lassen. Zum einen mag dies in der Identifikation des Malers mit der sich den Konventionen verweigernden Haltung des jungen Oskar Matzerath zu

¹⁷² Hubertus Giebe in einem Gespräch mit Andreas Beitin in Dresden am 16. März 2004.

¹⁷³ Giebe / Beitin 2004.

¹⁷⁴ Ebd.

sehen sein, was sich auch in Giebes von Ideologien unabhängigen kritischen Haltung gegenüber dem gesamtdeutschen Kunst- und Kulturbetrieb widerspiegelt.

Jörg Makarinus weist zudem noch auch auf einen familiären Aspekt hin, indem er eine Verbindung zu dem jüngeren, mongoloiden Bruder Giebes und den sich daraus ergebenden einschneidenden Erfahrungen des Malers herstellt: „Hubertus Giebes Affinität zur Gestalt des Oscar [sic] Matzerath, die ‚Zwerge‘ in seinen Bildern, das traumatisch wirkende Unlogische in den figürlichen Konstellationen und die dargestellten ‚Außenseiter‘ haben dort ihren realen, durchlebten Grund.“¹⁷⁵ Und noch ein weiterer Aspekt mag zur Grunddisposition Giebes und damit in mittelbarem Zusammenhang mit der figurativen Darstellung eines stummen Schreis beigetragen haben: Die Auseinandersetzung mit dem Schicksal des Vaters, der am Ende des Zweiten Weltkrieges desertierte, zur Roten Armee überlief und nach einem erneuten Fluchtversuch bis 1950 in einem russischen Straflager Zwangsarbeit in einem Steinbruch leisten musste – eine Zeit, über die Giebes Vater „fast bis zum Schluß geschwiegen“ hat, und „wohl auch schweigen“ musste¹⁷⁶ – ein stummer Schrei als Ausdrucksversuch von erfahrener Unerträglichkeit.

Im Jahr der Fertigstellung von *Die Schuld I* hat Hubertus Giebe ein weiteres großformatiges Gemälde geschaffen, das das Hauptmotiv jenes Bildes titelgebend darstellt: *Der Schrei* (Abb. 163).¹⁷⁷ In einem von geometrischen Strukturen dominierten Raum, der multiperspektivisch angelegt ist, steht in der Mitte, frontal zum Betrachter, eine Gestalt, die in ihrer unproportionalen Zusammensetzung der einzelnen, steif erscheinenden Glieder und der grob genähten Kleidung mit dem weißen Kragen eher an eine Puppe erinnert, als an einen Menschen. Der übergroße Kopf blickt mit starren Augen und schreiendem Mund aus dem Bild heraus. Während vor ihm auf dem Boden ein Kopf oder eine Maske liegt, die mit Drähten zusammengeschnürt ist, sind im Hintergrund des Bildes rechts eine nackte Frauengestalt und links Puppen zu sehen. Wie viele andere Künstler, so hat auch Giebe ein Repertoire an Figuren, die immer wieder in seinen Bildfindungen auftauchen, weiter entwickelt werden und somit einen Symbolcharakter erlangen. So ist die zentrale Gestalt in *Der Schrei* motivischer Bestandteil mehrerer Bilder der achtziger Jahre, beispielsweise in *Schiefe Ebene* (1982) und ist verwandt mit der Hauptfigur in *Der Zwerg II* (1991), die Titia Hoffmeister zufolge wiederum eine mutierte Form der Figur des Oskar Matzerath aus Grass' *Blechtrommel* darstellt¹⁷⁸, was durch Giebe bestätigt wird und darüber hinaus einen weiteren Aspekt verdeutlicht:

„Das Bild gehört in denselben Umkreis [der Auseinandersetzung mit Grass' *Blechtrommel*]. [...] Auch eine Illustration eines unheilvollen Geschehens. Die Warnbänderolen tragen den Schrei weiter, wie eine Strahlung. [...] Ein Raumaufbau, um den Schrei tastbar, oder haptisch, fast greifbar zu machen, wie es das kubistische Bild auch tut. [...] Ein synästhetisches Moment spielt in den Gesamtbau mit hinein, das ist schon sehr bewusst gemacht, was auch so etwas wie ein Ausloten der Sprachmittel ist.“¹⁷⁹

¹⁷⁵ Makarinus 2003: 62.

¹⁷⁶ Hubertus Giebe zitiert in: Gillen 2003: 120.

¹⁷⁷ Hubertus Giebe: *Der Schrei* (1981/87). Öl auf Leinwand; 140 x 160 cm.

¹⁷⁸ Hoffmeister 1998: 8.

¹⁷⁹ Giebe / Beitin 2004.

Hubertus Giebe spielt mit der Verknüpfung von Sinneswahrnehmungen, will, wie schon andere Künstler vor ihm, Geräusche sichtbar machen, will den Schrei visualisieren, um sicher zu gehen, dass er vom Betrachter ‚gehört‘ wird, ihn aufrüttelt und zur Re-Aktion animiert. Giebe „verlangt nicht weniger von den Menschen, als daß sie sich ändern.“¹⁸⁰ In diesem Zusammenhang stellt Werner Marschall zu Giebes Bildsymbolik weiter fest, dass sich die dargestellten Symbole häufig „nicht an Personen innerhalb des Bildraumes, sondern direkt an den Betrachter wenden: [...] [so befinden sich] in ‚Der Schrei‘ grellfarbige Warnstreifen und das Stundenglassymbol aus zwei übereinander gestellten, sich mit den Spitzen berührenden Dreiecken. Durch Verselbständigung innerhalb der Bildstruktur erhalten sie die Signalwirkung von Verkehrszeichen: Aufgewacht! Bald kann es zu spät sein! Keiner darf passiv bleiben!“¹⁸¹ In diesem Sinn ist auch die nackte Frauengestalt am rechten Bildrand von *Der Schrei* zu interpretieren. Sie nimmt keinen Bezug zu einer anderen Bildfigur, sondern verdeutlicht Schutzlosigkeit, Verletzbarkeit, aber auch den Schrei nach Menschlichkeit: „Giebes Art, den nackten weiblichen Körper darzustellen, ist von großer psychologischer Sensibilität, sehr frei und ohne verschämte Posen. In großen Kompositionen [...] können Frauenakte am unmittelbarsten – und am stärksten der Bedrohung ausgesetzt – die Forderung nach Erhalt menschlichen Lebens auf der Erde verkörpern.“¹⁸²

Folgt man der Interpretation der zeitgenössischen Kunstkritik in der DDR, so sind die Bilder Giebes über den literarischen Bezug hinaus zum einen eine Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit Deutschlands, des Nationalsozialismus, wobei man hinzufügen kann, dass es Giebe grundsätzlich um eine Auseinandersetzung mit faschistoiden Systemen geht, zu denen auch der Stalinismus gehört und letztlich auch in einer sublimierten Form das ehemalige DDR-Regime. Zum anderen geht es ihm um Warnung vor neuem Unheil: „Der Künstler stellt zugespitzt die immer gleiche Frage: Sind die Menschen, so wie sie heute leben, wie sie sich ihrer Vergangenheit stellen und ihre Zukunft anpacken, fähig, über den Entsetzensschrei hinaus die Katastrophe abzuwenden? [...] So versteht Hubertus Giebe [...] seine Kunst auch als unmittelbare politische Aktion: aufrütteln, Schlag auf Schlag argumentieren, politisches Handeln provozieren, kein ‚nichts sehen, nichts hören, nichts sagen‘ zulassen“.¹⁸³

Während Hubertus Giebe mit seinen Bildern auf allgemeine Bedrohungspotentiale hinweist, hat Maria Lassnig 1991 mit einem Bild Bezug auf einen aktuellen Konflikt genommen, den Golfkrieg. In ihrer ausgesprochen autobiografisch inspirierten Malerei hat Lassnig in vielen Bildern ihrem introspektiven Empfinden Form gegeben. Ab der Mitte beziehungsweise ab dem Ende der achtziger Jahre hat sie allerdings einige Bilder gemalt, die in einem konkreten Zusammenhang mit dem politischen Geschehen in der Welt stehen, wie beispielsweise mit *Tschernobyl Selbstporträt* (1986) oder auch *Krieg in Rumänien* (1989). Anlässlich des Ausbruchs des ersten Irak-Krieges hat Maria Lassnig Anfang 1991 in ihr Tagebuch geschrieben:

¹⁸⁰ Werner Marschall: „...angekommen am kritischen Punkt“. Über Hubertus Giebe. In: *Tendenzen* 26, 150 (1985): 35.

¹⁸¹ Marschall 1985: 35-36.

¹⁸² Marschall 1985: 36.

¹⁸³ Marschall 1985: 34-35. Mit der „Katastrophe“ meinte Marschall die westliche, „imperialistische Kriegsvorbereitung“ während des Kalten Krieges (Marschall 1985: 34).

„Krieg, als ob es hier wäre. Das ist jetzt wie ein Fortsetzungsroman in den Medien. Man wartet begierig darauf, auf das, was weiter geschieht. Nicht so klar, wem man was wünscht. Das tragische Gefühl und Schrecken, nach ein paar Tagen fast vergangen: Man sieht ja nur Maschinen und einen ziemlich kaltblütig ‚looking‘ Mann im Fernsehen. Man sieht nicht die in der Luft zerrissenen Menschen, die bombardierten, übriggebliebenen, blutigen Körperteile. [...] Dieser hochtechnische Krieg hat bei einem ungleichwertigen Gegenüber den Vorteil, daß die Opfer, paralysiert und nicht schnell genug, in gleichgültige oder schreckstarre Aufgabe verfallen und deshalb vielleicht überleben (als Gefangene).“¹⁸⁴

In diesem Kontext ist das Bild *Kriegsfurie* zu sehen (Abb. 164).¹⁸⁵ Hier ist ein Ding im Profil zu sehen, halb Mensch, halb Maschine, oben schreiender Kopf, unten phallisches Kanonenrohr. Während sich der riesige Unterkiefer nach vorne schiebt und ebenso wie Mund und Nase menschlich gestaltet sind, sind die anderen Körperbestandteile deformiert, reduziert, mit Kriegsgerät appliziert. Hat Lassnig bei der Darstellung menschlicher Körper sonst gelbe, grüne und hellbraune Farben verwendet, so dominieren hier rote und blaue Farbtöne; Farben der Aggressivität und der Kälte.

Wurde der Schrei von Soldaten in historischen Schlachten benutzt, um den Gegner einzuschüchtern und die eigene Furcht zu unterdrücken, so steht das Motiv in Lassnigs fiktiver *Kriegsfurie* für die unmenschlichen Vernichtungspotentiale moderner Kriegsführung, die die Malerin hier anklagt.

Abschließend werden zwei Bilder von Wolfgang Mattheuer untersucht, die in fiktiver Gestalt noch einmal auf die deutsche Gegenwart eingehen. Sind die Bilder Mattheuers, die bis zur Mitte der achtziger Jahre entstanden sind, überwiegend von farblicher, stilistischer und inhaltlicher Ruhe geprägt, so treten ab etwa 1985 verstärkt expressive Elemente im Werk hervor, wie beispielsweise in dem unvollendeten Bild *Kein Ende, irgendwann?* (Abb. 165).¹⁸⁶ Das quadratische Bild zeigt eine wild gestikulierende Menschenmenge, die sich schreiend – wie das Volk Israels durch das Rote Meer – an einer Wasserwand vorbei schiebt, die im Hintergrund bereits über den Menschen zusammen zu brechen scheint. Mit dieser surreal-apokalyptischen Bildfindung noch nicht genug, stürzen vom Himmel mehrere Menschen kopfüber schreiend in die Menge. Das Bild ist voll von eigenen Bildziten, so erinnert der schreiend vom Himmel Fallende an Mattheuers Bilder mit Ikarus-Thematik, die vor dem Horizont erscheinende sozialistische Kämpferfaust an sein Gemälde *Und immer wieder: Trotz alledem!* (1976), oder die beiden Figuren am linken Bildrand an *Erschrecken* (1977).

Ein letztes, ganz aktuelles Bild Mattheuers lässt schließlich seine Gesellschaftskritik am zusammenwachsenden Deutschland unverhohlen erkennen: *Nichts Neues im neuen Jahrhundert* (Abb. 166).¹⁸⁷ Im Zusammenhang mit seinen seit der Mitte der achtziger Jahre entstandenen Bildern mit zeitgenössisch interpretierter Ikarus-Thematik ist dieses Bild zu sehen: In einer weiten Landschaft, über deren Horizont eine verfinsterte, schwarze Sonne untergeht, liegt ein Mann; Blut rinnt den Abhang hinab. Hinter ihm ragen die Überreste seiner

¹⁸⁴ Maria Lassnig: Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943-1997 (Hg.: Hans Ulrich Obrist). Köln 2000: 113, 114 [Januar 1991 und 25. Februar 1991].

¹⁸⁵ Maria Lassnig: *Kriegsfurie* (1991). Öl auf Leinwand; 120 x 100 cm.

¹⁸⁶ Wolfgang Mattheuer: *Kein Ende, irgendwann?* (1986, unvollendet). Öl auf Leinwand; 200 x 200 cm.

¹⁸⁷ Wolfgang Mattheuer: *Nichts Neues im neuen Jahrhundert* (2002). Acryl auf Leinwand; 170 x 200 cm. Im Nachlass des Künstlers.

Flügel in die Höhe. Verzweifelte und traurige Gestalten kauern am Boden. Aus dem Hintergrund des Bildes strömen weitere Gestalten auf den Toten zu, rechts liegt erstarrt ein Schreiender auf dem Rücken, sein Gesicht ist in vertrauter Ikonografie direkt zum Betrachter gewandt. Das Bild und mithin der Schrei mögen folglich als Metapher für die gescheiterte Hoffnung auf eine bessere Zukunft nach dem Ende des real existierenden Sozialismus der DDR stehen – der Schrei als Klage der Trostlosigkeit in einer düsteren Zukunft, woran die schwarze Sonne keinen Zweifel lässt. Wenn der Bildtitel an Erich Maria Remarques Antikriegsroman *Im Westen nichts Neues* erinnern soll, dann ist er wohl so zu interpretieren, dass auch der westliche Kapitalismus Mattheuer nichts Neues, nichts Besseres bieten konnte. Ein Bild der Resignation und des stummen Schreis am Lebensende eines Malers.

Zusammenfassung Kapitel B.IV

Die untersuchten Bilder mit fiktiven Schrei-Darstellungen umfassen zeitlich das ganze 20. Jahrhundert, von den frühen Zeichnungen Alfred Kubins bis hin zu einem Bild Wolfgang Mattheuers aus dem vorletzten Jahr. Fast die ganze stilistische Bandbreite, die die figurative Malerei des vergangenen Jahrhunderts hervorgebracht hat, spiegelt sich in den untersuchten Bildern wider. Für die fiktiven und endogen motivierten Schrei-Darstellungen kann Angst als ein gemeinsamer Nenner festgestellt werden, der jedoch vielfältige Ausformungen aufweist und selten auf nur eine Aussage im Bild begrenzt werden kann. Die häufigste Form ist die der Existenzangst, die sich beispielsweise bei Kubin durch das ganze Werk zieht. Geburt und Tod als unsere Existenz begrenzenden Vorgänge, Schutzlosigkeit und Gefährdung des Lebens sind weitere Themen, für die den Künstlern ein Schrei als sinnvoller, symboltragender Ausdruck ihrer Empfindungen erschienen ist. Ein Bild wie *Lebensangst* von HP Zimmer, das das Individuum von dämonischen Gestalten umgeben zeigt, kann als symptomatisch angesehen werden.

Im Bereich der fiktiven und exogen motivierten Schrei-Darstellungen sind zum überwiegenden Teil politische Gründe für die Formulierung dieses Motivs verantwortlich. Das waren bis in die sechziger Jahre hinein der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg, die im Zuge einer Auseinandersetzung mit der gesamtdeutschen Vergangenheit selbst noch in den achtziger Jahren im phantastischen Werk Hubertus Giebes eine Thematisierung erfahren haben.

Eine mythologische Vorlage verwendeten lediglich Max Beckmann mit dem *Raub der Europa*, in indirekter Form Gerhard Fietz, der mit einem Bild auf den Übermut des Ikarus und seines folgenden Absturzes anspielt, ebenso Wolfgang Mattheuer. Darüber hinaus haben auch mehrfach aktuelle Ereignisse Künstler in den letzten zwanzig Jahre dazu gebracht, fiktionale Motive zu malen, wie beispielsweise Maria Lassnigs *Kriegsfurie*, mit der sie den ersten Irak-Krieg thematisiert hat, oder auch der kürzlich verstorbene Wolfgang Mattheuer mit seinen gesellschaftskritischen Arbeiten zur deutsch-deutschen beziehungsweise jetzt gesamtdeutschen Gegenwart.

Im Gegensatz zu vielen im weiteren Sinn realistischen Bildern steht der Schrei bei den fiktiven Bildern selten im kompositorischen Mittelpunkt, ist meist Teil mehrfiguriger Darstellungen. Greift man diejenigen Bilder heraus, die durch den Titel auf den in ihnen gezeigten Schrei hinweisen, so ist selbst in ihnen der

Bildinhalt nicht allein auf ein schreiendes Individuum beschränkt. Eindeutige Ausnahme stellt hierbei Rudolf Hoflehners Bild *Der lautlose Schrei* dar, das nur eine Gestalt zeigt. Die anderen fiktiven und betitelten Schrei-Darstellungen zeigen zumindest zwei oder mehrere Figuren, teilweise in undefinierbaren Räumen, teilweise in irrealen Landschaften. Reduziert man den Schrei auf die ausdrucksstarke Darstellung einer individuellen Befindlichkeit – die ein allgemeines zeitbezogenes Empfinden nicht ausschließen muss – so ist es wohl Hoflehners stummer Schrei, der innerhalb der fiktiven Schrei-Darstellungen die eindringlichste Wirkung zeitigt, wie es bei der Untersuchung zu diesem Bild bereits deutlich wurde, und gerade aufgrund der Lautlosigkeit besonders intensiv wirkt, dem fiktiven Sujet zum Trotz, doch ganz real, nachvollziehbar, spürbar wirkt.

Neben den überwiegend negativen Konnotationen, die das Wort ‚Schrei‘ impliziert, gibt es in der deutschen Sprache einige Wortverbindungen, die den Schrei in einem positiven Erfahrungsbereich ansiedeln, wie den Sieges-, Freuden-, Jubel- oder Lustschrei. Es wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass die positiv konnotierten Bedeutungen im allgemeinen Sprachgebrauch in der Minderzahl sind. Ihr Vorkommen in den Schrei-Darstellungen stellt darüber hinaus sogar eine ausgesprochene Ausnahmeerscheinung dar und ist nur an ganz wenigen Bildern festzumachen. So kann auch für den Bereich der sexuell kontextualisierten Schreie in der bildenden Kunst festgehalten werden, dass hier ebenfalls ein semantisches Übergewicht zum Negativen besteht.

Wie kaum ein anderes soziales Verhalten weist die Sexualität hinsichtlich ihrer Ausübung und ihrer gesellschaftlichen Wirkung eine diametrale Position auf. Meist im privaten Bereich und zwischen zwei Individuen stattfindend, kommt ihr eine ausgesprochen intime Bedeutung zu, die jedoch in Abhängigkeit der ausgeübten Art und Weise, der Partnerwahl oder auch der visuellen Kommunizierung relativ stark einer gesellschaftlichen Sanktionierung unterworfen sein kann. Staat, Kirche und soziales Umfeld haben auf die Sexualität über Jahrhunderte hinweg normativ reagiert; erst zum Ende des 20. Jahrhundert hat sie eine zunehmende Liberalisierung erfahren.

Sieht man von solchen Bildern ab, die in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts das Erotische in verklärter, oft allegorischer Form dargestellt haben, so kann für die Kunst des 20. Jahrhunderts festgestellt werden, dass eindeutig sexuell konnotierte Darstellungen bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein weitgehend ein Untergrunddasein führten. Entweder kursierten sie in diskriminierten Milieus oder hingen als exotische Liebhaberstücke in Privaträumen. In öffentlich zugänglichen Sammlungen oder Ausstellungen waren sie in der Regel nicht zu finden.

Als eine der ersten Kunststile hat der Surrealismus die Ergebnisse der psychoanalytischen Untersuchungen Sigmund Freuds für sich genutzt, die der sexuellen Komponente im menschlichen Unterbewusstsein eine dominierende Rolle zugewiesen haben. So hat „die Lehre von der im Urschlamm menschlicher Triebstruktur lagernden erotischen Energie“ Annelie Pohlen zufolge „der Kunst neue Impulse“ gegeben.¹ Eng verbunden mit der allmählich beginnenden, allgemeinen Liberalisierung im Verlauf der sechziger Jahre ist die Entdiskriminierung des Sexuellen in der Kunst. Hiermit einhergehend ist das im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs erwachende Bewusstsein für Werbung und Warenästhetik zu betrachten, die den Bereich des Erotischen als Marketingstrategie entdeckte und in zunächst sublimer Form für sich nutzbar machte. Retrospektiv betrachtet stellt Peter Gorsen fest, dass „um 1960 die Weichen für die heute [1981] immer noch umkämpften Positionen der ‚sexuellen Aufklärung‘ und ‚Liberalisierung‘ gelegt“ wurde: „Auf lange Verdrängung und Desexualisierung folgten in den 60er Jahren Sexualisierung und aggressive Triebabfuhr. Viele Künstler achteten nun selber auf die sexuellen Motivationen ihrer Arbeit und bekannten sich rückhaltlos zu ihnen.“² Ein weiterer Einfluss für den zuneh-

¹ Annelie Pohlen: Eros – Dauerbrenner in der Kunst. Versuch, einige Aspekte in der Gegenwartskunst näher zu beleuchten. In: *Kunstforum International* 46 (1981): 28.

² Peter Gorsen: Eros auf dem Prüfstand. Was bedeutet ‚sexuelle Liberalisierung‘ für die Kunst der letzten dreißig Jahre? In: *Kunstforum International* 46 (1981): 75, 76.

mend entkrampften Umgang mit Sexualität in der Kunst kommt sicherlich der Pop Art zu, die in stilisierten Formen meist weibliche Körperteile großformatig dem Betrachter darbieten. Allerdings sollte nicht übersehen werden, dass der überwiegende Bevölkerungsteil, und mithin auch die Justiz, sexuellen Aspekten in der bildenden Kunst ablehnend gegenüberstand. So musste sich beispielsweise die im Zusammenhang mit den Bildern Heimrad Prem's bereits erwähnte Künstlergruppe *Spur* 1960 unter anderem wegen der Anklage der Pornografie in ihren Bildern vor der Staatsanwaltschaft verantworten. Einen Skandal mit gerichtlichem Nachspiel zog auch Georg Baselitz' Bild *Die große Nacht im Eimer* aus dem Jahr 1963 nach sich, das einen onanierenden Zwerg zeigt. Nicht selten wurden entsprechend eindeutige Werke von aufgebrachten Ausstellungsbesuchern beschmutzt und beschädigt oder, wenn sie sich im öffentlichen Bereich befanden, zuweilen auch zerstört.

Wenn man im Zusammenhang von Sexualität und Kunst von einem liberalisierendem Durchbruch sprechen kann, so fand dieser erst in den siebziger Jahren statt: „In der Utopia der von gesellschaftlichen Zwängen befreiten erotischen Selbstfindung des Individuums – des Individuums, dessen Platz der Künstler exemplarisch einnimmt – liegt ein wesentlicher Beitrag der Kunst der 70er Jahre.“³ Im Kontext von Sexualität respektive Erotik und der Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert ist mit Peter Gorsen resümierend festzustellen: „Die Sinnstiftung des Kunstwerks verlagerte sich in unserem Jahrhundert vom Transzendenten, d.h. von veralteten Weltbildern und nicht mehr gelebten religiösen Anschauungen, von brüchigen Konventionen und Moralens, ganz nach innen, in die Subjektivität und Eigenverantwortlichkeit des Künstlers, der jetzt vor allem aus der eigenen Triebbefriedigung die Kraft zur Gestaltung zieht.“⁴

Zurückkommend auf den Schrei im Kontext von Sexualität, der den Menschen über die bloße Kommunikationsform als solcher hinaus nachdrücklich in die Sphäre des Animalischen eindringen lässt, so ist dies Motiv entsprechend der einleitend umrissenen Rahmenbedingungen in der Mitte der siebziger Jahre bei Franz Hitzler zu finden (Abb. 167).⁵ Das fast quadratische Gemälde ohne Titel zeigt in überwiegend blutroten Farben zwei schreiende Gestalten, die sich, teils hockend teils liegend, im gleichfarbigen Untergrund verlieren und nur teilweise durch eine Kontur in ihrer Körperlichkeit definiert werden. Während zwischen den Schenkeln der linken Figur ein Phallus aufragt und diesen somit als Mann kennzeichnet, wird die rechte Figur durch einen schwarzen Strich und angedeutete Brüste als weibliches Gegenstück definiert. Die Annahme, dass es sich durch einen äußeren Umstand gestörten Geschlechtsakt handelt, liegt nahe. Die fast zum runden Kreis aufgerissenen Münder zeigen ein eher schematisch dargestelltes Gebiss, dessen Zähne sich wie auf einer Kette in der oralen Kontur aufreihen. Durch die radial abstehenden Haare der Frau wird ihrem Schrei eine expressiv-synästhetische Qualität zuteil. Der Grund für die panischen Schreie scheint außerhalb des Bildes zu liegen, da beide Gestalten frontal aus dem Bild herausschreien und ihre Arme – soweit sie angedeutet sind – angstvoll in die Luft reißen. Franz Hitzler stellt über den Ausdruck in seinen Bildern allgemein fest:

³ Pohlen 1981: 36.

⁴ Gorsen 1981: 76.

⁵ Franz Hitzler: ohne Titel (1974). Öl auf Leinwand; 140 x 135 cm. München, Galerie Fred Jahn.

„Meine Bildformulierungen erwachsen aus dem Wunsch nach einem präzisen Ausdruck. Wenn sich zum Beispiel eine Figur in einen Vogel verwandelt, ist das wirklich so, daß diese Figur eben wegfliegen will. Es zeigt sich darin ein Moment des Wegsehens, des Fliehens. Wenn sich ein Kopf in ein aggressives, verbissenes Wesen verwandelt – dabei spielen ja auch die Zähne eine große Rolle –, erwächst das immer aus dem Willen zum Ausdruck. Ich will zeigen, wohin diese Figur im Moment tendiert. Sie neigt entweder dazu, sich aufzulösen, oder dahin, sich zu ‚verballen‘, sich zu konzentrieren oder sich zu verbeißen, daß hier eben eine starke Aggression zum Ausdruck kommt.“⁶

Bezieht man Hitzlers Äußerung auf dieses Bild ohne Titel, so ist einhergehend mit der intendierten Expressivität eher die Neigung der Figuren zum Auflösen anzunehmen, als die, sich zu konzentrieren, verlieren sich die Gestalten doch bereits im blutigen Untergrund.

Durch das Fehlen eines narrativen Zusammenhangs sowie eines hinweisenden oder aufklärenden Titels, kommt der Betrachter mit der Interpretation des Bildes zunächst nicht weiter. Wenn man aber den Umkehrschluss einer Erklärung Hitzlers zulässt („Und da diese [Hitzlers] Innerlichkeit ja auch keine Benennung hat, habe ich den Bildern auch keinen Namen und keine Benennung gegeben“⁷), dann stellt auch dieses Bild die innere Befindlichkeit des Künstlers dar. Angst, Aggression und Triebhaftigkeit scheinen Hitzlers Innerlichkeit zu bestimmen. Auch Kurt Schäfer fasst zum Impetus der frühen Arbeiten des Künstlers zusammen: „In Hitzlers Frühwerk dominieren dämonische und tierhafte Fratzen sowie triebhafte Darstellungen. Er betont sie, weil er in den seelischen Kräften den Ausgangspunkt allen menschlichen Handelns sieht und diese seiner Meinung nach gegenüber Intellektualität und Rationalität vernachlässigt werden. So entstehen von 1974 an archetypische Figurationen, die uns als fleischlos-nackte Körper hilfeschreitend ihre Hände entgegenstrecken oder uns als bedrängende Gesichter tonlos ihre Ängste entgegenschreien.“⁸ Herbert Schneidler stellt zudem fest: „Hitzlers Werk von 1975 bis 1979 läßt sich vornehmlich als eine Auseinandersetzung mit der eigenen Wirklichkeit charakterisieren. Zeichenhaft angedeutete Mischwesen tauchen aus dem düsteren Bildgrund hervor; ihre fratzenhaften Gesichter stellen sich formal dem Betrachter entgegen, aufgerissene Mäuler suggerieren Angstschreie und überdimensionierte Hände wirken drohend auf den Betrachter ein.“⁹

Auch in Franz Hitzlers Grafiken ist das animalische Motiv des Schreies ebenfalls eng verbunden mit sexuellen Aspekten, die im Gegensatz zu den Ölbildern im druckgrafischen Schaffen noch deutlicher herausgestellt und mit dem Schrei unmittelbarer konfrontiert werden. So sind in einer ganzen Reihe von Kaltnadelradierungen aus dem Jahr 1977 Figuren zu sehen, die einen überproportional großen, schreienden Kopf und einen riesigen Phallus aufweisen. In einer unbetitelten Grafik ist auf gleicher Höhe wie der erigierte Penis halb hinter ihm versteckt ein schreiende Kopf zu sehen (Abb. 168).¹⁰ Die ausgestreckten Arme der Figur schwanken zwischen einer Halt und Hilfe suchenden Gestik sowie einer

⁶ Franz Hitzler im Gespräch mit Wolfgang Holler (März 1989). In: Franz Hitzler. Druckgraphik (Ausstellungskatalog). Staatliche Graphische Sammlung München 1989: 16.

⁷ Franz Hitzler zitiert in: Hartleb 1993: 13.

⁸ Kurt Schäfer: Unmöglich, diesen Bildern indifferent zu begegnen. Hitzlers Malerei und der Identifikationszwang für den Betrachter. In: Kat. Leipzig 1993/94: 9.

⁹ Herbert Schneidler: Das Ringen um die Wirklichkeit. In: Kat. München, Leverkusen 1986/87: 22.

¹⁰ Franz Hitzler: ohne Titel (1977). Kaltnadelradierung auf Aluminium; Plattenformat 35,3 x 29,4 cm (5. Zustand).

exhibitionistischen. Die dunkle Augenhöhle, die zusammen mit der Mundöffnung die Physiognomie strukturiert, starrt auf das riesige Geschlechtsteil. Hitzler zu dieser Thematik:

„Das Verhältnis von Mann und Frau und ihre Sexualität, die ja gerade in meinem Frühwerk eine große Rolle spielen, hängen stark mit dem gesellschaftlichen Gefüge und den verklemmten Forderungen der Kirche zusammen. In den kleinsten Zellen, etwa der Familie, wo die Sexualität ausgelebt wird – oder auch nicht; dort haben die Harmonie oder ihre Störungen den Ausgangspunkt. Wenn jemand seine Sexualität nicht ausleben kann, wird er halt auch ein gestörtes Verhältnis zu seiner Arbeit haben, zu seinem Arbeitsplatz. Vielleicht wird er auch eine Ideologie erfinden, die unter Umständen für die gesamte Gesellschaft fatal werden kann. Daher meine ich, daß die Sexualität doch eine sehr dominierende Rolle spielt.“¹¹

In diesem Zusammenhang kann die expressive Gestik des Schreis als Symbol der Befreiung von den restriktiven Moralvorstellungen von Kirche und Gesellschaft gesehen werden, über die sich der Künstler aus rationalen Gründen hinwegsetzt. Die Wurzeln seiner Motivation hierzu liegen neben den ganz persönlichen Gründen sicher auch in den liberalisierenden Entwicklungen, die im Zuge der 68er-Bewegung in Deutschland stattfanden.

Am Ende der Untersuchung zum Schrei in der deutschen Malerei und Grafik im 20. Jahrhundert sind schließlich zwei Arbeiten anzusprechen, in denen das Motiv überwiegend positive Assoziationen zulässt.

Der Schrei „ist für mich bildlich dargestellt gesehen die Krönung des Leidens, Schmerzes und der Qual auf der einen Seite und Lust, Geilheit und Ekstase auf der anderen, unserer Empfindungsmöglichkeiten. Nur durch ihn kann der Betrachter tief emotional erreicht werden, wenn nicht sogar zum Mitfühlen und Mitleiden. Er taucht immer wieder von alleine auf in meinem Werk, themengerecht. Ich werde ihn noch öfters malen müssen...“,

stellt der Berliner Künstler Salomé zum Motiv des Schreis in seinem Werk fest.¹²

Der unter dem bürgerlichen Namen Wolfgang Cihlarz 1954 in Karlsruhe geborene Maler und Performancekünstler Salomé studierte von 1974 bis 1980 an der Hochschule der Künste in Berlin, wo er Meisterschüler Karl Horst Hödickes war.¹³ Das Pseudonym Salomé legte sich Cihlarz im Zuge seines Coming-outs in Berlin zu. Die Erfahrungen im homosexuellen Milieu, die eigene Sexualität und die damit verbundene Körperlichkeit stellen die Grundthemen seiner Werke dar: „Eine lebensbejahende, freie, emotionale und vor allem sinnliche Kunst, die direkter Ausdruck des eigenen Lebensgefühls war, sollte jenseits jeglicher Schranken möglich sein. Dabei reizte weniger die Exotik, die auch eine Rolle spielte, als vielmehr das Selbstverständnis in einer ganz handfesten Körperlichkeit“, charakterisiert Ursula Prinz die Bilder Salomé.¹⁴ So entstanden bereits in der Zeit während des Studiums einige Bilder, die den persönlichen Erfahrungshorizont Salomé ausloteten und sinnlich-lüsternde Wünsche sowie Provokationen darstellen, die von den Zeitgenossen des Künstlers nur bedingt positiv aufgenommen wurden.

¹¹ Hitzler / Holler 1989: 15.

¹² Salomé in einem Brief vom 20. November 2003 an Andreas Beitin.

¹³ Die biografischen Angaben wurden zusammengestellt aus: Salomé by Salomé. Ostfildern, Stuttgart 1992.

¹⁴ Ursula Prinz: Die Bildwelt Salomé. In: Salomé 1992: 14.

Zusammen mit den Malern Rainer Fetting, Helmut Middendorf und Bernd Zimmer gründete Salomé im Mai 1977 eine Selbsthilfegalerie am Moritzplatz in Berlin, die den bis dahin mangelnden Absatz ihrer Bilder beleben sollte. Der Zusammenschluss dieser Künstler kann als Beginn der so genannten Neuen Wilden Malerei angesehen werden, die sich zeitgleich auch in den Kunstzentren Köln und Hamburg etablierte, allerdings unter anderen Vorzeichen.¹⁵ „Den Topos des ‚wilden Künstlers‘ erfüllten die Protagonisten nur dahingehend, als die Hamburger ihren übermäßigen Alkoholkonsum kultivierten und die Berliner ihre erotischen Exzesse unverbrämt zur Schau stellten“, stellt Ulrike Gehring hierzu fest.¹⁶ So bestätigt auch Rainer Fetting: „Als wir am Moritzplatz unsere ‚Heftige Malerei‘ formierten, ging es uns um ‚das Bild‘, um neue, noch nie gesehene Bilder. Wir haben eben nicht daran geglaubt, dass die Malerei tot ist“.¹⁷ Jedoch lag die Stärke der Bildfindungen von Salomé und den anderen Mitgliedern der Galerie „nicht in der analytischen Auseinandersetzung zeitgeschichtlicher Phänomene, [...] sondern in der ironischen und bewußt antiintellektuellen Kommentierung eben dieser.“¹⁸

Im Zuge der frühen Arbeiten Salomé's entstand 1978 das Bild *Der Henker und sein Opfer* (Abb. 169).¹⁹ Vor einem undefinierbaren schwarzen Hintergrund ist in Lebensgröße ein in schwarzes Leder gekleideter, maskierter Mann zu sehen, der frontal zum Betrachter gewendet steht; mit seiner rechten Hand greift er lässig an seine Gürtelschnalle. Vor ihm sitzt auf dem roten Boden sein nacktes Opfer, dessen Arme an den Händen zusammengebunden sind und von einer roten Schnur hoch über den Kopf gehalten werden. Während das Gesicht des Maskierten nicht zu sehen ist, verleiht auch die Physiognomie des nackten Mannes diesem keine Individualität, sie scheint wie verwischt und nur durch die roten Lippen des schreienden Mundes farblich differenziert. Nicht nur durch die kontextuelle Betrachtung des Bildes innerhalb von Salomé's Werk, sondern auch durch die als Fetisch zu beurteilende Lederkleidung des Maskierten ist die Szene in *Der Henker und sein Opfer*, auf einer oberflächlichen Ebene betrachtet, zunächst als Darstellung einer sadomasochistischen Handlung anzusehen, in der der Schrei die Lust und das gewollte Leid des ‚Opfers‘ anzeigt. So ist die kleine rote Peitsche, allein aufgrund ihrer Farbigkeit als sadistisches Instrument der Stimulierung zu sehen. Der Schrei fungiert hier jedoch nicht nur als Reaktion auf das Zufügen körperlichen Schmerzes, sondern dient auch der Animation. So könne Sigmund Freud zufolge dem Schrei innerhalb des Zusammenhanges von sadomasochistischen Praktiken die Bedeutung eines Verführungsversuches zukommen, wobei neben der masochistischen Motivierung die erwartete Züchtigung auch zur Befriedigung von Schuldgefühlen diene.²⁰

Ursula Prinz sieht in dem Bild darüber hinaus noch weitere Aussagen vereinigt: „wenn wir uns das Bild unvoreingenommen ansehen, so handelt es sich doch um die Darstellung zweier als Individuum kaum noch auszumachender Perso-

¹⁵ Einen Überblick über die Neuen Wilden in den Städten Berlin, Köln und Hamburg gewährte die Ausstellung *Obsessive Malerei – Ein Rückblick auf die Neuen Wilden*. Karlsruhe 2003/04.

¹⁶ Ulrike Gehring: *Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die ‚Neuen Wilden‘*. In: Kat. Karlsruhe 2003/04: 8.

¹⁷ Rainer Fetting: Statement Juli 2003. In: Kat. Karlsruhe 2003/04: 32.

¹⁸ Gehring 2003: 9.

¹⁹ Salomé: *Der Henker und sein Opfer* (1978). Kunstharz auf Nessel; 235 x 180 cm. Im Besitz des Künstlers.

²⁰ Sigmund Freud: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [1918]. In: *Gesammelte Werke* (Hg.: Anna Freud u.a.). Bd. 12: Werke aus den Jahren 1917-1920. Frankfurt/M. ⁵1978: 52.

nen, die beide isoliert vorgezeigt werden und in Einsamkeit ihr Geschick erleiden. Sie erleiden zwei menschliche Grunderfahrungen, die des Opfers und die des Täters oder auch derjenige des Ohnmächtigen und des Mächtigen, des Ausgelieferten und des Gewalttätigen. [...] Die Einsamkeit der beiden, ihre Isoliertheit in einem dunklen undefinierten Raum, scheint mir ein wesentlicher Aspekt dieses Bildes zu sein, das weder um Mitleid heischt, noch direkte Anklage ist und doch im Betrachter eine ganze Reihe von Emotionen auslöst. Es dürfte dabei eine breite Spanne der Gefühlsskala angesprochen werden: Abscheu, Ekel, Angst, Verachtung, sexuelle Erregung, Mitleid, Grauen, Trauer, Verlassenheit, Ohnmacht. Auch politische Assoziationen stellen sich unweigerlich ein: Der nackte Mensch ist der anonymen maskierten Gewalt heute noch in zu vielen Ländern immer wieder preisgegeben und tödlich ausgeliefert. Es ist eine zeitlose Szene, die hier dargestellt ist, eine exemplarische Darstellung menschlicher Extremsituationen, menschlichen Leidens und menschlicher Leidenschaft. [...] Schließlich ist es auch ein Selbstportrait des Künstlers, natürlich kein primär äußerliches, sondern eines, das eher die Innenwelt dieses Künstlers sowie künstlerisch kreativen Menschen überhaupt ausdrückt.²¹ Einsamkeit und Ohnmacht sind Prinz zufolge die beiden wesentlichen Komponenten, die als endogene Motivationen für diesen Schrei dienen.

Während in den späten siebziger Jahren eine Reihe weiterer homoerotischer Szenen in den Bildern Salomé's zu finden sind, die ausgelebte oder phantasierte Gruppensex-Erlebnisse zeigen, sind 1977 zwei Bilder (*Fuck I* und *Fuck II*) entstanden, die den Künstler in Ausführung autoerotischer Manipulation zeigen (Abb. 170).²² Vermutlich sind die Bilder im Zuge seiner ersten Performance-Erfahrungen entstanden, über die Salomé berichtet: „Ich hatte 1975, nachdem ich bei Hödicke angefangen hatte zu studieren, Dorothy Iannone kennengelernt. Die hatte einen Videokurs an der HdK veranstaltet und hatte das Equipment. Und da habe ich ein Masturbations-Video gemacht. Das war die erste Performance.“²³ Das großformatige Bild *Fuck II* zeigt den nackten Künstler bäuchlings auf einer vom Bildrand überschrittenen roten Decke liegend: Während die weit gespreizten Beine beinahe die ganze Bildbreite einnehmen und der Po Salomé's das Bildzentrum markiert, ist sein Oberkörper um neunzig Grad herum gewendet, so dass der Künstler den Betrachter durch eine Augenmaske hindurch anblicken kann. Mit der Hand des weit herum gewendeten rechten Armes umgreift er ein Objekt, das er zur sexuellen Stimulierung benutzt. War in *Der Henker und sein Opfer* der Schrei noch von ambivalenter Bedeutung, schwankte er dort zwischen sadomasochistischer Lust und ohnmächtigem Hilfeschrei, so ist er hier eindeutig exhibitionistisch und lustbetont. Er zeigt nicht nur die offensichtlich befriedigende Tätigkeit an, sondern hat darüber hinaus auch einen auffordernden Impetus, scheint direkt an den Betrachter gerichtet zu sein, sich im übertragenen Sinn zumindest theoretisch an dem Lustspiel zu beteiligen. Sexuelles Selbstverständnis und das sich durch die beginnende Schwulenbewegung und die urbane Anonymität konstituierende sexuelle Selbstbewusstsein gehen in diesem Lustschrei einher mit einem in der Persönlichkeit Salomé's angelegten Hang zur exhibitionistischen Selbstdarstellung. So stellt auch Ulrike Gehring zu dem Bildkomplex fest: „Es sind vor allem Salomé's Selbstbildnisse, die in hemmungsloser Offenheit und zuvor nicht bildgeworde-

²¹ Prinz 1992: 11.

²² Salomé: *Fuck II* (1977). Eitempera auf Nessel; 180 x 180 cm.

²³ Salomé in einem Interview mit Ursula Prinz, Berlin 1989-91. In: Salomé 1992: 117.

ner Direktheit die persönlichen Obsessionen und sexuellen Neigungen des Künstlers dokumentieren. Gemälde wie ‚Blutsturz I‘ (1978), ‚Fuck II‘ (1977) oder ‚TV II‘ (1978) verfügen trotz ihrer kühnen Perspektive über solch emblematische Klarheit, daß ihr Bekenntnischarakter nicht losgelöst von dem erstarkenden Selbstbewußtsein der Schwulenbewegung in den achtziger Jahren gesehen werden kann. [...] Die Provokanz seiner in gleichem Maße gesellschaftskritischen wie exhibitionistischen Selbstinszenierungen war dabei untrennbar mit dem performativen Charakter seiner Motive verbunden.“²⁴ Stellen Salomé's Bilder in ihrer Eindeutigkeit und Lustbetonung sicher ein Novum in der deutschen Kunstgeschichte dar, so müssen sie doch in einer langen Traditionslinie homoerotischer Darstellungen in der bildenden Kunst gesehen werden, die in Francis Bacons Bildern und Triptychen mit sich in Betten wälzenden und kämpfenden Männern einen direkten Vorläufer haben, wobei gerade das Motiv des Schreis eine weitere Verbindung und Parallele darstellt.

Für die Untersuchung des Motivs des Schreis in der deutschen Malerei und Grafik des 20. Jahrhunderts bedeutet dieses letzte Bild insofern eine Ausnahme, da als die einzige Darstellung eines positiv konnotierten Schreis beinhaltet. Aber selbst dieser Lustschrei schließt eine negative Dimension nicht aus, denn in dem Alleinsein kann auf eine mögliche Einsamkeit des Dargestellten geschlossen werden.

Zusammenfassung Kapitel B.V

Wie einleitend festgestellt wurde, fand die im Zuge der 68er-Bewegung und der sexuellen Aufklärung vollzogene Liberalisierung, die „erotische Selbstfindung des Individuums“ in der Kunst, in den siebziger Jahren statt. So verwundert es nicht, dass die Bilder mit sexuell kontextualisierten Schrei-Darstellungen auch zeitlich eng zusammen liegend in den Jahren zwischen 1974 und 1978 entstanden sind. Selbst innerhalb dieses durch die Determinanten Figuration, Sexualität und Schrei stark selektierten Bereiches, wird eine Diversifikation deutlich. Während die Bilder Franz Hitzlers eine sich von einengenden Moralvorstellungen befreiende Sexualität zeigen, die noch in Angst verharret und durch die Fratzen der Figuren eine gewisse Dämonisierung erfährt, wo Phalli eher eine Last, denn eine Lust der Schreienden anzeigen, stellt der Berliner Künstler Salomé den bereits von Konventionen befreiten und dargestellten Lustgewinn heraus, sei es durch sadomasochistische Praktiken oder Selbstbefriedigung. Dass innerhalb dieser Erfahrungsbreite auch Aspekte wie Einsamkeit oder Ohnmacht evident werden, wird durch die für die Sexualität konstatierte Ambivalenz des Schreis deutlich.

²⁴ Gehring 2003: 11.

C Ausblick auf Schrei-Darstellungen des 20. Jahrhunderts außerhalb der deutschen Malerei und Grafik¹

Nachdem im Hauptteil der Studie zum Schrei in der deutschen Malerei und Grafik alle hierzu relevanten Werke des 20. Jahrhunderts analysiert worden sind, wird im Folgenden zum einen das skulpturale Schaffen einiger Künstler punktuell beleuchtet, zum anderen ein Vergleich anhand einiger ausgewählter Beispiele von europäischen Künstlern vorgenommen. Einen Ausblick gewährt die abschließende Untersuchung zu einer audiovisuellen Installation. Zum Teil wurden die entsprechenden Werke bereits zu einem Vergleich herangezogen oder die jeweiligen Künstler namentlich erwähnt wie etwa Pablo Picasso und Francis Bacon. Neben einigen Beispielen aus ihren Werken, in denen das Motiv des Schreis eine dominierende Rolle spielt, werden im Folgenden darüber hinaus andere Künstler berücksichtigt, innerhalb deren Œuvres sich Bilder mit entsprechender Motivik befinden.

„Die erste Sprache des Menschen, die universellste und allgemein verständlichste Sprache und die kraftvollste dazu [...] ist der Schrei der Natur“, stellte Jean-Jacques Rousseau bereits 1750 fest², wobei der Begriff dieses natürlichen Schreis Andreas Anglet zufolge von Rousseau pragmatisch verstanden worden ist, „als Mitteilung, Signal: als ein Hilfeschrei im Angesicht der Gefahr oder ein Flehen um die Linderung heftiger Schmerzen.“³ So fortschrittlich im Vergleich zu zeitgenössischen deutschen Philosophen die Ansicht Rousseaus war, so protoexpressionistisch ist neben Edvard Munchs Bild *Schrei* das erste plastische Werk, das ausdrücklich einen Schrei darstellt: Auguste Rodins *Le Cri* (Abb. 171).⁴ Die kleine Bronze zeigt ohne einen jeglichen narrativen Kontext die Büste einer Frau, deren Kopf leicht zur linken Seite geneigt ist und relativ weit über die Basis des Sockels hinausragt.⁵ Durch das gleichzeitige Zurücklehnen des Kopfes in den Nacken wird der kompositorische Höhepunkt der Skulptur von dem zum Schrei geöffneten Mund gebildet, der durch die betont aufgestellten Lippen eine besondere Dynamik erfährt. Konnten in vielen der bis hierhin behandelten Bilder durch Farbe und Form bewirkte synästhetische Wahrnehmungen forciert werden, so setzt Rodin mit *Le Cri* ebenfalls die Imaginationskraft des Betrachters voraus, vermeint man durch das betonte Hervor-

¹ Ebenso wie im Hauptteil wird auch in diesem Kapitel das 20. Jahrhundert ‚großzügig‘ ausgelegt und mit einer Plastik von Rodin auch ein Werk des ausgehenden 19. Jahrhunderts berücksichtigt.

² „Le premier langage de l’homme, le langage le plus universel, le plus énergique, et le seul dont il eut besoin avant qu’il fallût persuader des hommes assemblés, est le cri de la nature“ (Rousseau 1823: 235).

³ Anglet 2003: 108.

⁴ Auguste Rodin: *Le Cri [Der Schrei]* (1898). Bronze; 27 x 31,4 x 18,9 cm. Paris, Musée Rodin. Aufgrund der Tatsache, dass die Skulptur von Rodin nicht datiert wurde, kann ein genaues Entstehungsdatum nicht festgestellt werden. Mary L. Levkoff datiert *Le Cri* auf 1886 und somit wesentlich früher (Mary L. Levkoff: Rodin in His Time. New York, London 1994: 117).

⁵ Ebenso wie bei Munchs *Schrei* ist auch bei Rodins *Le Cri* die geschlechtliche Zuordnung der Figur in der Literatur nicht einheitlich, so bezeichnet sie Levkoff als „male bronze“ (Levkoff 1994: 117) und auch John L. Tancock sieht die Skulptur offensichtlich eher im Bereich des Maskulinen angesiedelt, der über ein anderes Werk urteilt: „Head of a slave [...] is closely related to *The Cry* of 1898, which is a study for the marble entitled *The Tempest* (also called *Terror and Marathon Runner*)“ (John L. Tancock: *The Sculpture of Auguste Rodin*. Philadelphia 1976: 607). Aufgrund der erwähnten großen Ähnlichkeit zu der im gleichen Jahr entstandenen Marmorskulptur *La Tempête* müsste die Diskussion allerdings obsolet sein.

strecken des offenen Mundes den verklingenden Schrei im Raum noch zu hören. Vergleichbar mit den Medien der Malerei und Grafik kommt auch in dieser Plastik dem Bereich der Augen hinsichtlich der Forcierung eines expressiven Ausdrucks ein wesentlicher, verstärkender Faktor zu. Obwohl die Augäpfel selbst von Rodin nicht ausmodelliert wurden, übernehmen die zusammengezogenen und betont ausgearbeiteten Augenbrauen, die sich wulstig über den Augenhöhlen erheben, den Ausdruck von Schmerz und Leiden. Gemeinsam mit der kräftigen Stirnfalte, dem schreiend geöffnetem Mund und der gesamten Haltung von Kopf und Brust kann für Rodins Skulptur ein ausgesprochen empathischer, zur Partizipation anregender Leidensausdruck festgestellt werden, der durch die Konzentration auf dieses alleinige Thema als eine subjektive Gefühlsdarstellung betrachtet werden kann.

Innerhalb des Œuvres von Auguste Rodin lässt sich vorbildlich der Paradigmenwechsel aufzeigen, der sich am Ende des 19. Jahrhunderts bei dem expressiven Motiv des Schreis vollzogen hat. Bereits 1879 hat Rodin bei der dramatischen Figurengruppe *L'Appel aux armes* einen ausdrucksstarken Schrei formuliert, der aber durch die Integration in einen narrativen Kontext noch ganz in der Tradition historischer, mythologischer oder religiös motivierter Schreidarstellungen steht. Rodin hat die Skulptur für einen Wettbewerb des Pariser Conseil Municipal geschaffen, mit dem ein für die Öffentlichkeit bestimmtes Monument gefunden werden sollte. Das Denkmal hatte die Aufgabe an den Mut der Pariser Bürger zu erinnern, die 1870 die Stadt während des Deutsch-Französischen Krieges verteidigt haben. Rodins Plastik, die wiederum ein Vorbild in François Rudes *La Marseillaise* (1839) vom Arc de Triomphe hat, zeigt eine geflügelte allegorische Figur mit einer phrygischen Kappe auf dem Kopf – seit der Französischen Revolution das Sinnbild für Freiheit. Schreiend und mit weit ausgestreckten Armen schwebt sie über einem gefallenem Krieger. Die ganze Haltung der Gestalt der Freiheit ist voll Dynamik und Energie, die kraftvollen Flügel und die angespannten Muskeln der Arme korrespondieren mit dem Kopf der Figur, die ihre Wut und ihren Schmerz über den Verlust hinaus schreit. Der Schrei ist hier nicht als das Zeichen einer verzweifelten, gar Schwachheit andeutenden Befindlichkeit gemeint, sondern vital-aggressives Symbol eines Patriotismus, der einen kommomerierenden und zugleich appellativen Charakter aufweist. Innerhalb nur weniger Jahre ist es Rodin gelungen, sich von einer konventionellen Affektdarstellung zu befreien, darstellende oder erzählende Elemente wegzulassen und sich mit *Le Cri* nur noch auf den Ausdruck von Gefühl, von individueller Befindlichkeit zu konzentrieren. Es ist keine Ursache, kein Grund für das Schreien der Frau erkennbar, alleiniges Thema der Bronze ist der expressive Mitteilung eines Individuums, ist der Schrei, der durch die Imaginationskraft des Betrachters sein komplexes Ausdrucksvermögen erhält.

Eine mit dem Œuvre Auguste Rodins vergleichbare Entwicklung hat das Werk des norddeutschen Bildhauers, Grafikers und Schriftstellers Ernst Barlach (1870-1938) genommen. Die Vermittlung von Empfindungen und eine verhaltene Ausdruckshaftigkeit waren Barlach von Beginn an in seinem Werk nicht fremd, das Expressionistische seiner Hauptschaffenszeit formte sich aber erst nach einer prägenden Reise durch Südrussland und einem einjährigen Aufenthalt in Florenz als Villa-Romana-Stipendiat, wo er mit dem expressionistischen Dichter Theodor Däubler zusammentraf.

Barlachs Entwicklung – die im Hinblick auf den Schrei zugleich motivgeschichtlich interessant ist – lässt sich anhand zweier Plastiken anschaulich nachvollziehen. 1894 hat Ernst Barlach in seiner Studienzeit an der Dresdner Akademie in einer von klassizistischer Kunstauffassung geprägten Manier die Figur *Freudenschrei* geschaffen (Abb. 172).⁶ Auf einem kleinen Fels steht ein Jüngling im Kontrapost, der nur mit einem Lendenschurz bekleidet ist. In einer Gestik von Freude und Überraschung hält er den linken Arm auf Schulterhöhe vermutlich als Willkommensgruß der Ursache des Freudenschreis weit ausladend entgegen. Der rechte Arm ist angewinkelt, seine Hand zur gestischen Betonung des Schreis locker an die Wange gehalten. Zwei Besonderheiten sind an dieser nicht mehr erhaltenen Skulptur festzumachen: Zum einen die singuläre Verbindung eines Schreis mit einer ausschließlich positiv konnotierten Situation, zum anderen die Kombination von idealisierter Schönheit mit dem ausdrücklichen Motiv des Schreis, die nur in einem Jugendwerk wie diesem möglich war, das in seiner Unbeschwertheit noch nichts von Barlachs expressionistischen Hauptschaffen erahnen lässt.

Durch notwendige Entwicklung, leidvolle Lebenserfahrung und einem sich bildenden expressiven Formwillen konstituierte sich in den zehner Jahren ein Werk, das Ernst Barlach zu einem Hauptvertreter des Expressionismus werden ließ und durch existentielle Themen wie Elend, Angst, Verzweiflung und Tod den Menschen in den Mittelpunkt seines Schaffens stellte. So schuf Barlach während des Ersten Weltkrieges, in den auch er zunächst bejahend zog, die Holzskulptur *Der Ekstatiker* oder auch *Der Verzweifelte*, zu der Barlach bereits 1911/12 ein Gipsmodell angefertigt hatte (Abb. 173).⁷ Die pyramidal geformte Skulptur zeigt in einer dramatischen Bewegung einen Mann, der wie eine Mänade die Arme über den Kopf nach hinten geworfen hat, wobei die Ellenbogen den empor gestreckten Kopf mit dem zum Schrei geöffneten Mund betonend einrahmen. Er trägt einen fast bodenlangen Mantel, der ihn bleiern umgibt und monolithisch-erdverbunden erscheinen lässt. Mit einem ausladenden Schritt hebt der Verzweifelte den rechten Fuß, der ihn aber nicht wirklich von der Stelle bringt, sondern eher das Fatalistische des Daseins betont, das irdische Elend verdeutlicht, aus dem es kein Entkommen gibt. Vergleichbar den Selbstbildnissen Egon Schieles, in denen der Österreicher seinen Körper aus leichten Aquarellfarben mit pastosen, schwer auf ihm lastenden Farbschichten eingekleidet hat, scheint auch hier der sich kaum öffnende, in steife Falten sich werfende Mantel die empfundene Last der Existenz zu verdeutlichen. Durch den konischen Zulauf der Skulptur konzentriert sich die ganze Haltung des Mannes auf den Schrei, der durch die gefalteten Hände und den himmelwärts gerichteten Kopf zu einer Anklage gesteigert wird, die einen christlichen Aspekt aufweist.

Eine ähnlich pointierte Betonung auf den Kopf mit einem zum Schrei aufgerissenen Mund ist bei der Skulptur *Der Rufer I* des Kölner Grafikers, Malers und Bildhauers Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933) zu finden (Abb. 174).⁸ Die kleine Skulptur zeigt einen schwächtigen Mann, der seine beiden Hände an den Mund hält, um seinem Ruf eine größere Wirkung zu verleihen. Der Kopf ist leicht in den Nacken gelegt, der rundliche Mund bildet mit seiner fast überproportional

⁶ Ernst Barlach: *Freudenschrei* (1894). Gips. Nicht erhalten.

⁷ Ernst Barlach: *Der Ekstatiker (Der Verzweifelte)* (1916). Eichenholz; 52 x 16 x 35 cm. Zürich, Kunsthaus.

⁸ Franz W. Seiwert: *Der Rufer I* (1919). Bronze; 42 x 15,9 x 13 cm. Köln, Museum Ludwig.

großen Öffnung den expressiven Mittelpunkt. Der Rufer ist mit seinem rechten Bein etwas nach hinten ausgeschritten, als ob er für den Akt des Rufens einen besonders festen Stand haben muss. Peter W. Gunther weist darauf hin, dass Seiwert „einer der politisch aktivsten Expressionisten“ gewesen ist, wobei „seine politischen Aktivitäten [...] pazifistisch und sozialistisch auf der Grundlage strenger religiöser Überzeugungen“ waren.⁹ Durch die einfache Kleidung der dargestellten Gestalt liegt es in diesem Sinn nahe, die 1919 entstandene Figur autobiografisch zu deuten und den *Rufer I* im Kontext mit der sozialen Frage zu sehen. Sie war nach dem Ersten Weltkrieg von besonderer Dringlichkeit und aufgrund der eigenen, am Existenzminimum befindlichen Situation des Künstlers kann der *Rufer I* als indirekte Selbstdarstellung betrachtet werden.

„Auffallend in Seiwerts Œuvre ist der regelmäßig vorkommende Aspekt des Leidens“, stellt Maurice Dorren über das Werk des Kölner Künstlers fest.¹⁰ Ist in der Skulptur *Der Rufer I* weniger ein Schrei als ein der Kommunikation dienender Ruf von Seiwert dargestellt worden, so hat er ein Jahr später unter dem künstlerischen Einfluss seines Freundes Otto Freundlich in einem völlig veränderten, weiter entwickelten Stil einen *Kopf mit offenem Mund* geschaffen (Abb. 175).¹¹ Der überlängte Kopf mit seinen stilisierten, an kubistische Formen angelehnten Zügen, ist leicht zur Seite geneigt, der Mund öffnet sich zu einer kleinen kantigen Vertiefung. Im Gegensatz zu *Der Rufer*, der einen aktiven und vitalen Mann zeigt, der mit seinem Schrei, der gesellschaftspolitisch motiviert ist, aktivieren und mobilisieren will, ist an diesem Kopf eine leidende Mimik zu erkennen. Der schmerzvoll leise Schrei scheint hier einerseits den Ausdruck von Resignation und Verbitterung zu symbolisieren, andererseits aber auch individuelles Leid darzustellen, das ebenfalls autobiografisch geprägt sein könnte: Seiwert hat seit dem siebten Lebensjahr an einer Verbrennung durch Röntgenstrahlen gelitten, wodurch er teilweise offene Wunden am Kopf hatte. Ebenso wie das Schaffen an der Skulptur des *Rufer I* durch sein politisches Engagement motiviert zu sein scheint, mag auch der deformierte Kopf in der späteren Plastik das eigene Leiden widerspiegeln.

Neben Edvard Munchs *Schrei* dürfte wohl das bekannteste Bild der Moderne, das mit Schreien in Verbindung gebracht wird, Pablo Picassos (1881-1973) *Guernica* sein (Abb. 176).¹² Betrachtet man Picassos Werk, so fällt in ihm die Vielzahl an schreienden Menschen, Tieren und biomorphen Wesen auf; nicht umsonst gab und gibt es eigens Ausstellungen und Publikationen zu werkrelevanten Themen wie Tod, Krieg, Gewalt und Leiden.¹³ Besonders Picassos Schaffen des Jahres 1937 wird von schreienden Individuen dominiert, die alle mehr oder weniger mit *Guernica* in Zusammenhang stehen. War bei Munch der Schrei endogen bedingt, mit dem der Maler seinen inneren Zustand wie ein psychologisches Selbstporträt bildlich dargestellt hat, so ist das expressive

⁹ Peter W. Gunther: Franz Seiwert. In: Skulptur des Expressionismus (Ausstellungskatalog). Köln 1984: 182.

¹⁰ Maurice Dorren: Franz Wilhelm Seiwert. In: Deutsche Bildhauer 1900-1945. Entartet (Ausstellungskatalog). Nijmegen u.a. 1991/92: 240.

¹¹ Franz W. Seiwert: *Kopf mit offenem Mund* (um 1920). Gebrannter und gebeizter Ton; 38 x 18 x 18 cm. Köln, Privatbesitz.

¹² Pablo Picasso: *Guernica* (1937). Öl auf Leinwand; 349,3 x 776,6 cm. Madrid, Centro de Arte Reina Sofia.

¹³ Zum Beispiel: Picasso. Todesthemen (Ausstellungskatalog). Bielefeld 1983. Ludwig Ullmann: Picasso und der Krieg. Bielefeld 1993.

Motiv des Schreis in *Guernica* eine kollektive Ausdrucksform und drückt Picasos „Anklage und Protest gegen die Brutalität des modernen Krieges schlechthin“ aus.¹⁴

Pablo Picasso ist im Januar 1937 von der republikanischen Regierung Spaniens beauftragt worden, für den nationalen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung ein Wandbild zu schaffen.¹⁵ Nachdem er bereits mehrere Monate verstreichen ließ, ohne ein konkretes Ergebnis bezüglich der Auftragsarbeit vorweisen zu können, hat ihm die auf Befehl General Francos durchgeführte Bombardierung der alten baskischen Königsstadt Guernica am 26. April 1937 durch deutsche Flugzeuge der Legion Condor ein Motiv geboten, um auf die bedrohlicher werdende Lage der Zivilisation in der politisch angespannten Zeit vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges hinzuweisen. Darüber hinaus konnte Picasso seinen Schmerz über den Verlust der vielen Menschenleben in aller Öffentlichkeit demonstrieren, wobei es ihm „von Beginn an um die größtmögliche expressive Intensität“ ging.¹⁶ Picasso sagte zur Zeit der Entstehung dazu: „In dem Gemälde, an dem ich zur Zeit arbeite und das ich *Guernica* nennen werde, sowie in allen meinen neueren Arbeiten, drücke ich deutlich meine Abscheu vor dem Militär aus, das Spanien in einen Ozean von Schmerz und Tod versenkt hat.“¹⁷

Das kolossale, fast monochrome Wandgemälde zeigt vor einer bühnenartigen Kulisse, in unterschiedlichen Grautönen ein tumultartiges Geschehen, in dem schlichtweg alles schreit, was lebt. Das Zentrum des Bildes wird von einem speerdurchstoßenem Pferd eingenommen, das schreiend den Kopf nach rechts wendet.¹⁸ Unter ihm liegt ausgestreckt ein toter Krieger, dessen abgehackter rechter Arm ein Schwert noch fest umklammert. Von rechts schleppt sich mühsam und tiefgebeugt eine Frau zu dem verwundeten Pferd heran, eine andere Frau hält aus einer Fensteröffnung heraus eine Öllampe über das Geschehen, deren Schein einen Lichtkegel wirft und damit die zentrale Dreieckskomposition definiert.¹⁹ Ganz rechts stürzt aus einem brennenden Haus eine schreiende Frau. Das linke Bildfeld wird von einer in sich geschlossenen Figurengruppe eingenommen, die aus einer zum Himmel schreienden Mutter mit einem totem Kind im Arm und einem nach rechts gewendeten Stier besteht, der den Betrachter aus seinen starren Augen anblickt. Zwischen Stier und Pferd erscheint vor dem dunklen Hintergrund ein sich empor streckender schreiender Vogel. An der Decke des Bildraumes ist eine elektrische Lampe zu sehen, die es aber im Gegensatz zu dem Licht der natürlichen Öllampe es nicht vermag, den Raum zu erhellen.

Die hohe Komplexität dieses Monumentalbildes hat dazu beigetragen, dass *Guernica* eine Unmenge an Interpretationen erfahren hat, die das Werk unter religiösen, historischen, literarischen und persönlichen Aspekten analysiert

¹⁴ Ullmann 1993: 97.

¹⁵ Zum ausführlichen Hintergrund siehe: Ullmann 1993.

¹⁶ Ullmann 1993: 101.

¹⁷ Pablo Picasso zitiert in: Anthony Blunt: Picasso's ‚Guernica‘. London u.a. 1969: 9 (Übersetzung aus dem Englischen von Andreas Beutin).

¹⁸ Da *Guernica* im spanischen Pavillon links von der Eingangstür hing und Picasso dementsprechend den Bildaufbau konzipiert hat, müsste die Beschreibung eigentlich entgegengesetzt der üblichen Leserichtung von rechts nach links erfolgen.

¹⁹ Herschel Chipp identifiziert die Frau mit der Lampe als Picassos Geliebte Marie-Thérèse Walter (Herschel Chipp: Die Todesthematik in ‚Guernica‘. In: Kat. Bielefeld 1983: 79).

haben.²⁰ Neben dem historischen Bezug gibt es durch den triptychonartigen Gesamtaufbau, die Pietà-ähnliche Haltung von Mutter und totem Kind und der Opferthematik einen Bezug zur christlichen Ikonographie. Auch ist durch den bühnenartigen Aufbau und die vermischte Architektur von Innen und Außen ein Einfluss vom Theater offenbar. Picasso stellte 1945 über *Guernica* fest:

„Mein Werk ist nicht symbolisch [...] Nur das Wandbild *Guernica* ist symbolisch. Aber dieses Bild ist auch allegorisch. Das ist der Grund warum ich das Pferd, den Bullen und so weiter benutzt habe. *Guernica* steht für einen bestimmten Ausdruck und die Lösung eines Problems. Deshalb habe ich hier einen Symbolismus verwendet. [...] in *Guernica* ist eine bewusste Mahnung an die Menschen enthalten, ein wohl überlegtes Maß an Propaganda.“²¹

Innerhalb der verschiedenen Deutungen der neun Wesen (Mutter, Kind, Stier, Vogel, Soldat, Pferd und drei Frauen) hat der in Picassos Werk so wichtige Stier die gegensätzlichsten Interpretationen erfahren: Während Juan Larrea, Rudolf Arnheim, Herschel Chipp und Ludwig Ullmann in ihm Positives verkörpert sehen wie Vitalität, Lebenskraft Spaniens und Befreiung vom Faschismus²², so wird der Stier vornehmlich in der älteren Literatur von Herbert Read, Vernon Clark und Anthony Blunt mit Brutalität, Gewalt und negativen Kräften in Verbindung gebracht.²³ Aber auch eine neuere Publikation von Kathleen Brunner sieht in dem Stier ein Symbol für Brutalität und zitiert als Beleg Picasso: der „Bulle steht für Brutalität, das Pferd für die Menschen“.²⁴ Betrachtet man die Vielzahl an Gemälden, Zeichnungen und Grafiken Picassos, in denen er sich mit dem Stierkampf auseinandergesetzt hat, so bleibt tatsächlich kein Zweifel, dass der Stier innerhalb seines ambivalenten Daseins eher für blindwütige Gewalt und Aggressivität steht, die bezeichnenderweise allerdings erst durch den Menschen bis zum Äußersten gereizt wird und sich dann – vor dem Tod des Stieres – an dem unschuldigen Pferd entlädt. Die Menge der aufgeschlitzten Pferdeleiber mit den sich daraus ergießenden Gedärmen gibt dafür in Picassos Werk ein beredtes Zeugnis. Allerdings hat neben Blunt, der darauf hingewiesen hat, dass Picassos Symbole nie statisch seien²⁵, auch Chipp ge-

²⁰ Es kann an dieser Stelle weder auf die höchst komplexe Ikonographie noch auf die verschiedenen Interpretationen eingegangen werden. Daher sei auf die einschlägige Literatur verwiesen. Ullmann gibt einen zusammenfassenden Überblick über die unterschiedlichen Interpretationen (Ullmann 1993: 146-147).

²¹ „My work is not symbolic [...] only the *Guernica* mural is symbolc. But in the case of the mural, that is allegoric. That's the reason I've used the horse, the bull and so on. The mural is for the definite expression and solution of a problem and that is why I used symbolism. [...] in the *Guernica*. In that there is a deliberate appeal to people, a deliberate sense of propaganda“ (Pablo Picasso [1945] zitiert in: Jerome Seckler: *Picasso Explains*. In: *Picasso's Guernica*. Illustrations, Introductory Essays, Documents, Poetry, Criticism, Analysis (Hg.: Ellen C. Oppler). New York, London 1988: 148, 151. Übersetzung von Andreas Beitin).

²² Juan Larrea: *Guernica / Pablo Picasso*. New York 1947. Rudolf Arnheim: *Picassos Guernica – Entstehung eines Bildes*. München 1964. Chipp 1984. Ullmann 1993.

²³ Herbert Read: *Picasso's Guernica*. In: *London Bulletin* 6 (1938). Zitiert in: Gert Schiff (Hg.): *Picasso in Perspective*. New Jersey 1976. Vernon Clark: *The Guernica Mural – Picasso and the Social Protest*. In: Schiff 1976. Blunt 1969.

²⁴ „[the] bull represents brutality, the horse the people“ (Pablo Picasso [1945] zitiert in: Kathleen Brunner: ‚Guernica‘: *The Apocalypse of Representation*. In: *The Burlington Magazine* 143, 1175 (2001): 80). Fraglich ist, warum trotz dieser eindeutigen Aussage so viele Autoren sich auf andere Interpretationen versteiften, die soweit gehen, in dem Stier sogar den Ochsen aus dem Stall in Bethlehem sehen zu wollen (s.: Eugenio F. Granell: *Picasso's ‚Guernica‘. The End of a Spanish Era*. Ann Arbor 1967.)

²⁵ Blunt 1969: 14.

meint, dass Picasso den Stier und das Pferd zu „vollkommen unterschiedlichen Zwecken“ benutzt habe.²⁶ Daher sind auch die dem Stier zuerkannten positiven Eigenschaften nicht gänzlich von der Hand zu weisen, die bei Picasso darüber hinaus oft sexuell konnotiert sind.

Bei keinem Wesen in *Guernica* ist sich die Forschung hinsichtlich der Interpretation so einig wie bei dem Pferd: Es steht zunächst für die ermordeten Bewohner Guernicas und im weiteren Sinn für die leidende Kreatur schlechthin. Dabei können mit dem Pferd Frank D. Russell zufolge nicht nur die üblichen Grenzen zwischen Tier, Gottheit und Mensch transzendiert werden²⁷, sondern innerhalb dieses Kontextes könne Ullmann zufolge das Pferd auch als profanes Passionsymbol angesehen werden.²⁸ Die zentrale Position des Pferdes, die in der christlichen Ikonographie normalerweise vom gekreuzigten Erlöser eingenommen wird, scheint dies zu bestätigen. So schreit in dem Bild auch kein Wesen derart extrem und fast hörbar wie das Pferd mit seiner flammenden Zunge. Es schreit in Richtung des Stieres, seines unnatürlichen Feindes, der ihm vermutlich die rautenförmige Wunde beigebracht hat.

Völlig berechtigt hat Russell darauf hingewiesen, dass *Guernica* ein Bild „about voice“ sei: Die über das Gemälde verteilten weit aufgerissenen Münder appellieren mit Nachdruck an unsere Ohren. Der Sinn von Hörbarkeit sei in *Guernica* eine neue Übersetzung des Schreis von Opfer und Martyrium der durch die Kunst des Mittelalters und dem Nachfolgenden töne.²⁹

Als zusammenfassendes Ergebnis für diese Studie ist festzuhalten, dass es sich bei *Guernica* formal betrachtet um ein Historienbild handelt, das ein kriegerisches Geschehen dokumentiert. Durch seinen monochromen Farbauftrag suggeriert es einen printmedialen und somit vermeintlich objektiv dokumentierenden Charakter. Das surreale Durcheinander der Szene negiert aber nicht nur den Bezug auf ein einziges Geschehen, sondern *Guernica* enthält, nicht zuletzt durch seinen enigmatischen Charakter, darüber hinaus eine universale Aussage, die durch das Verschmelzen sakraler (Kreuzigung) und profaner (Stierkampf) Opferthematiken unterstrichen wird und dadurch inhaltlich über das konventionelle Ereignisbild weit hinausgeht. Auch die verschiedenen kunsthistorischen Bezugspunkte, die zwischen der Antike, der Kunst iberischer Kelten, mittelalterlicher Buchmalerei und dem Barock bis hin zu Picassos eigenem Werk liegen, unterstützen diese Schlussfolgerung.³⁰ In *Guernica* werden Ullmann zufolge erstmals in Picassos Œuvre „extreme Zustände menschlicher Angst und menschlichen Schmerzes“ zu einem zentralen Bildthema³¹, wobei sich die große Kraft des Bildes aus Picassos persönlicher Angst hergeleitet habe, meint Mary M. Gedo.³² Bezug nehmend auf die vorliegende Studie ist mit Karin Thomas festzustellen, dass sich in *Guernica* „mit der Kraft des expressionistischen Schreis die hilflose Verzweiflung Angesicht des Franco-Sieges in

²⁶ Chipp 1984: 87.

²⁷ Frank D. Russell: *Picasso's Guernica. The Labyrinth of Narrative and Vision*. London 1980: 51.

²⁸ Ullmann 1993: 103. Ullmann weist darauf hin, dass in „Picassos privater Ikonographie das Pferd durchgängig die Rolle des Opfers“ übernehme (Ullmann 1993: 128).

²⁹ Russell, Frank D. 1980: 15.

³⁰ Den besten Überblick über die vielfältigen kunsthistorischen Inspirationsquellen gibt Russell, Frank D. 1980.

³¹ Ullmann 1993: 134.

³² Mary Methews Gedo: *Art as Autobiography: Picasso's Guernica*. In: *The Art Quarterly* 2, 2 (1979): 208.

Spanien“ manifestiere.³³ Als einziger Hoffnungsschimmer verbleibt nur der kleine Blütenzweig in der Hand des toten Soldaten.

Ebenso wie Picassos *Guernica* setzt sich auch eine Skulptur von Ossip Zadkine (1890-1967) mit den Auswirkungen des faschistischen Terrors in Europa auseinander, der im letzten Jahrhundert einen zweiten Weltkrieg auslöste: *La Ville Détruite* (Abb. 177).³⁴ Der Bildhauer und Maler Ossip Zadkine wurde im russischen Smolensk geboren und lebte seit 1910 in Paris. Am Ersten Weltkrieg nahm er als Freiwilliger teil, aus dem er 1918 nach zweimaliger Gasvergiftung „krank, ohne Geld, seelisch und körperlich zugrunde gerichtet“ zurückkehrte.³⁵ Während des Zweiten Weltkrieges emigrierte er zunächst nach New York, kehrte aber 1944 nach Frankreich zurück. Auf einer Reise durch das vom Krieg zerstörte Rotterdam, war Zadkine vom Ausmaß der Verwüstung derart ergriffen, dass er beschloss, ein Mahnmal für die zerstörte Stadt zu schaffen. Zunächst fertigte er aus eigenem Antrieb heraus mehrere Terrakotta- und Bronzemodelle in verschiedenen Größen an. 1951 wurde Zadkine schließlich von der Stadt Rotterdam mit der Realisierung der monumentalen Skulptur beauftragt. Die fast sechseinhalb Meter hohe Plastik *Die zerstörte Stadt* wird von einer Gestalt gebildet, die die Grundform eines X beschreibt. Sie reißt schreiend ihre Arme zum Himmel hoch und symbolisiert das in Schutt und Asche gelegte Rotterdam. Die Figur scheint in einer Haltung zwischen Flucht und Bannung zu verharren: „Eine menschliche Gestalt, zugleich den Schrecken und die Empörung ausdrückend, die Arme zum Himmel hebend in einem furchtbaren Schrei aus ihrem geschundenen und durchbohrten Fleisch. [...] Ein Schrei des Abscheus über das unmenschliche Ungeheuer, das die Henkerstat ersann“.³⁶ In einer von kubistischen Stilelementen durchsetzten Weise baut sich der riesige Körper über dem Sockel auf, biomorphe und geometrische Teile fügen sich zu einem expressiven Ganzen. Als Zeichen der weitgehenden Zerstörung der Stadt ist der Rumpf der Figur aufgerissen. Dort wo sonst das menschliche Herz sitzt, klafft ein kraterartiges Loch in der Brust, durch den „emphatischen Aufschrei [...] auseinandergesprengt.“³⁷ Der schreiende Kopf ist aus seiner vertikalen Achse in den Nacken geknickt, die mächtigen Arme gestalten mit ihrer expressiven und auf Fernwirkung bedachten Geste eine bergende Form, die auf den Schrei als hauptmotivisches Artikulationszentrum hindeutet und ihn zugleich in seiner Wirkung visuell verstärkt. In der Profilansicht deuten besonders die wulstigen Lippen und die tiefe Öffnung des Mundes darauf hin. Als kompositorisches Äquivalent zu den Armen geben die Beine der Figur, die etwa um 90° von der Stellung der Arme verdreht sind, der Last des verletzten Körpers nach und brechen auseinander.

Dem Werk Zadkines ist expressives Pathos nicht fremd. So formulierte er bereits in früheren Jahren gelegentlich ausdrucksstarke Skulpturen. Das Motiv der

³³ Karin Thomas: Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Köln 2000: 223.

³⁴ Ossip Zadkine: *La Ville Détruite* [Die zerstörte Stadt] (1948-53). Bronze; Höhe: 640 cm. Rotterdam, Schiedamse Dijk.

³⁵ „malade, sans un sou, dévasté moralement et physiquement“ (Ossip Zadkine zitiert in: Ossip Zadkine. Skulpturen, Tapisserien, Zeichnungen (Ausstellungskatalog). Zürich 1965: 11).

³⁶ Ossip Zadkine zitiert in: *Het Vrye Volk* (20.4.1951). In: Johannes Langner: Ossip Zadkine. Mahnmal für Rotterdam. Stuttgart 1963: 23.

³⁷ Christa Lichtenstein: Ossip Zadkine (1890-1967). Der Bildhauer und seine Ikonographie. Berlin 1980: 188.

dramatisch hochgerissenen, zu einem U geformten Arme hat Zadkine schon 1930 bei einer *Niobe* genutzt, die über den Tod ihrer Kinder wehklagt; dort allerdings noch in runden, vollplastischen Formen. Auch das Motiv des Schreis kommt bei *Der zerstörten Stadt* nicht zum ersten Mal vor. Mitten im Zweiten Weltkrieg schuf der Künstler einen *Schreienden Harlekin* (1943), der ebenso wie die symbolische Gestalt des zerstörten Rotterdams den Kopf brüllend in den Nacken wirft.

Häufig ist bei Darstellungen existentieller Not, Schmerz, Verzweiflung und nicht zuletzt dem Tod, eine Verbindung zum Religiösen denkbar. So fragt Ulrich Gertz: „Ist sein [Zadkines] Denkmal der Ville Détruite nicht auch eine Christus-Paraphrase? Liegt nicht auch in dieser Skulptur Demut und Auflehnung und Angst? Der zerissene Mensch, der Mensch als Sinnbild von Urbanität und Zivilisation und Vereinsamung – hebt noch, bevor er zusammenstürzt, die Arme zum Himmel und öffnet die Hände, wie es die Oranten der Antike tun. In einer solchen Figur verschmilzt Antike und Christentum mit zutiefst erlittener Gegenwart.“³⁸

Neben den bereits erwähnten Parallelen zum eigenen Werk ist Zadkines Skulptur Johannes Langner zufolge in einem Kontext mit der antiken *Laokoon-Gruppe* zu sehen (Abb. 1), die Zadkine kompositionell korrigierend bereits 1936 in einer Skulptur thematisch aufgegriffen hatte³⁹ und deren Ausdruck von Leiden und Schmerzen zusammen mit dem Motiv dem Ausstrecken der Arme inspirierend gewesen sein mochten. Ein evidentes Vorbild hinsichtlich der Haltung sowie des Inhaltes mag Picassos Antikriegsbild *Guernica* (Abb. 176) gewesen sein, in dem auf der rechten Seite eine Frau in einer ganz ähnlichen Haltung zu sehen ist. Auch dort übernimmt der Schrei die Funktion einer Anklage über Zerstörung und Leid. Christa Lichtenstein weist darüber hinaus in ihrer Monografie über Zadkine auf eine Zeichnung von Michelangelo hin (*Auferstehung Christi*, ca. 1534/35), die nicht nur im Hinblick auf ihre Haltung durchaus vergleichbar mit *Die zerstörten Stadt* ist, sondern auch auf einen möglichen positiven Aspekt der Plastik hinweist: Zadkine vermittele „in seiner Skulptur nicht nur Empörung und Klage, sondern auch den Auferstehungsgedanken zumindest in der allgemeinen Bedeutung der Hoffnung [...] trotz Schrei und symbolisch aufklaffender Wunde“ verweise er den Betrachter durch die „aufsteigende[...] Bewegungsgestalt“ auf Hoffnung.⁴⁰

Sind im Hauptteil dieser Untersuchung mehrere Schrei-Darstellungen aufgrund ihrer synästhetischen Qualität, ihres ‚hörbaren‘ Schreis angesprochen worden, der durch eine entsprechende farbliche und formale Gestaltung über diesen metaphysischen Gehalt verfügte, so scheint auch im skulpturalen Bereich dieser Aspekt nicht völlig ausgeschlossen, ist im konkreten Fall der *Ville Détruite* vom Künstler sogar intendiert. So äußerte Zadkine: „Man muß sich damit vertraut machen, daß die Plastik heute nicht länger die Tränen der Pein und das Lächeln des Glücks modelliert – daß die Formen ‚singen‘ und die Linien laut ‚rufen‘ müssen, und daß man die große, gute Sonne nicht vergessen darf, denn sie macht das Lied der Formen und den Ruf der Linien sichtbar.“⁴¹ Betrachtet

³⁸ Ulrich Gertz: Zum Werk von Ossip Zadkine. In: Ossip Zadkine. Plastiken, Gouachen, Zeichnungen, Tapisserien (Ausstellungskatalog). Köln 1966: nicht paginiert.

³⁹ Langner 1963: 17, 18. Darüber hinaus weist Langner als Vorbild für Zadkines Arbeit noch auf die Bronzeplastik *Der verlorene Sohn* (vor 1889) von Auguste Rodin hin (ebd.).

⁴⁰ Lichtenstein: 190, 191. Dieser Aspekt sei auch von mehreren anderen Autoren bemerkt worden (ebd.).

⁴¹ Ossip Zadkine zitiert in: *Het Vrye Volk* (20.4.1951). In: Langner 1963: 24.

man das Licht- und Schattenspiel an den kubistischen und expressiv ausmodellierten Formen, der Volumina und bergenden Räume und nicht zuletzt die weithin sichtbare Expressivität der großen Skulptur, so vermeint man tatsächlich eine Lebendigkeit zu verspüren, die den Schrei der Figur hörbar zu machen scheint.

Wie bereits einleitend erwähnt worden ist, ist in kaum einem Werk eines europäischen Künstlers des 20. Jahrhunderts das Motiv des Schreis so präsent wie in demjenigen von Francis Bacon (1909-1992). Wie nur wenige andere Maler hat er ganze Generationen durch seine Auffassung von Figuren, von Raumgefügen, Ausdruck und kunstgeschichtlicher Rezeption geprägt und ganz besonders im Hinblick auf das Motiv des Schreis eine entscheidende Rolle im vergangenen Jahrhundert gespielt, weshalb anschließend anhand einiger Beispiele die Bedeutung des Schreis in Bacons Werk ausführlich dargestellt werden soll.

Francis Bacon hatte 1927 in Paris eine Ausstellung mit Zeichnungen von Picasso gesehen, die in ihm den Wunsch bestärkten, Maler zu werden. Nachdem er zunächst Möbel und Dekorationselemente entwarf, reüssierte er 1933 mit einer *Kreuzigung*, die im selben Jahr noch von Herbert Read neben einem Bild von Picasso publiziert worden ist.⁴² Durch das Ausbleiben weiterer Erfolge, kehrte sich Bacon in den nachfolgenden Jahren zunehmend von der Malerei ab. Die Kriegsjahre, in denen sich Francis Bacon freiwillig zum Zivildienst meldete, stellten allerdings eine Zeit „intensiver innerer Entwicklung, verborgen unter schriller Exzentrizität“⁴³ dar, wobei die Grausamkeiten des Krieges ihn nur in seiner pessimistischen Weltansicht bestätigten und einen nachhaltigen Eindruck hinterließen. Nachdem Bacon über mehrere Jahre hinweg wieder gemalt hat, trat er am Ende des Zweiten Weltkrieges mit *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* wieder an die Öffentlichkeit (Abb. 178).⁴⁴ Alle drei Tafeln zeigen vor einem kräftig orangefarbenen Hintergrund biomorphe Wesen, die isoliert in einem Raum in sich versunken sind oder in wütender Rage erscheinen. Die rechte Tafel des Triptychons zeigt eine aus dem Off in den Bildausschnitt hineinragende biomorphe Gestalt, aus deren stierartigem Körper ein langer, fleischiger Hals wächst, der in einem Mund endet. Er ist bis zum Anschlag aufgerissen, die Zahnreihe des Oberkiefers ist sichtbar. Direkt neben dem Mund befindet sich am Hals ein menschliches Ohr, Augen und Nase fehlen allerdings, um aus der Gestalt ein tierisches oder gar menschenähnliches Geschöpf zu machen.

Bacons Intention war es ursprünglich, diese „Skizzen“ als Grundlage für eine große plastische Kreuzigung zu gebrauchen, die er noch ausführen wollte.⁴⁵ Russell verweist darauf, dass der Titel weder beschreibend noch als ein Hinweis auf das eigentliche Geschehen zu werten sei, sondern eine „Gattungsbe-

⁴² Herbert Read: *Art Now, an Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*. London 1933: Abb. 61 (gegenüber: Pablo Picasso: *Baigneuse*; 1929).

⁴³ Michael Peppiatt: *Francis Bacon. Anatomie eines Rätsels*. Köln 2000: 90.

⁴⁴ Francis Bacon: *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion [Drei Studien für Figuren am Sockel einer Kreuzigung]* (1944). Öl und Pastell auf Pressspanplatten; Triptychon, jeweils 95 x 74,5 cm. London, Tate Gallery.

⁴⁵ „sketches for the Eumenides (the Greek Furies) which I intended to use as the base of a large Crucifixion which I may still do“ (Francis Bacon [in einem Brief vom 9. Januar 1959] zitiert in: John Rothenstein und Ronald Alley: *Francis Bacon. Catalogue Raisonné*. London 1964: 35). Übersetzung dieses und aller weiteren Zitate von Andreas Beitin.

zeichnung für eine Situation [sei], in der Personen körperlicher Schmerz im Beisein von Zuschauern zugefügt“ werde.⁴⁶

Die Gestalten aus dem Triptychon haben in der kunstwissenschaftlichen Rezeption vielfältige Interpretationen erfahren. So hält es Dawn Ades für denkbar, dass sie schlichtweg Tiere seien, die ihren eigenen Tod ahnten und deshalb die Köpfe erheben würden.⁴⁷ Für Bacon seien diese Erinnyen grausame Embleme des Desasters, meint Sally Yard, denn die Kreuzigungen und die rachsüchtigen Furien seien gepaarte Szenarien des Bewusstseins und der Schuld.⁴⁸ Nachdem Bacon bereits mit seinen frühen *Kreuzigungen* das Leitmotiv der Vergänglichkeit der menschlichen Existenz in seinem Werk etabliert habe, sei schließlich mit den *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* das Thema der Nemesis in sein Œuvre integriert worden, stellt Sam Hunter fest.⁴⁹

Um die Frage nach Bacons Beweggründen zu klären, warum er am Fuß einer Kreuzigung, wenn nicht schon die für eine solche Szene adäquaten Figuren, so doch zumindest menschliche Gestalten in seiner Interpretation darstellen wollte, dann sollte auch der persönliche Hintergrund beleuchtet werden. Hugh M. Davies meint, dass Bacons Tate-Triptychon in seiner Themenwahl unbewusst durch sein Asthma beeinflusst worden sei, da die Gestalten in dem Werk, sowie auch die der folgenden Bilder, alle klaustrophobische Schreie zeigten. Außerdem sei Bacon Mitte der dreißiger Jahre am Gaumen operiert worden, um ein Kieferhöhlenleiden zu erleichtern, weshalb es logisch erscheine, dass er Rachen, Nacken und Münder seiner Figuren betone, die sich in luftfreien, fensterlosen Räumen befänden. Der Einfluss des Krieges mit seinen Bedrohungen hingegen sei Davies zufolge in der Literatur überbewertet worden, da das Thema und die Formen, die Bacon im Tate-Triptychon gewählt habe, schon ab 1933 von ihm benutzt worden seien.⁵⁰

In dem Triptychon von 1944 ist das Motiv des Schreis erstmalig von Francis Bacon verwendet worden. Er entwickelt sich bei den verschiedenen Gestalten des Bildes von links nach rechts von einem tiefen Luftholen über Zähnefletschen zu einem gewaltigen Urschrei, der in dem Raum ohne Öffnung nicht nur ungehört bleibt, sondern sich durch den imaginären Widerhall zu verstärken scheint. Bacon muss sich bereits als Zwanzigjähriger sehr für dieses Motiv interessiert haben. Er berichtete, dass er mehrmals nach Chantilly gefahren ist, um sich Nicolas Poussins *Bethlehemitischen Kindermord* (1630/31) (Abb. 7) anzusehen, da ihn der Schrei einer Mutter, deren Kind getötet werden sollte, sehr faszinierte: „Ich denke, der wahrscheinlich beste menschliche Schrei wurde in der Malerei von Poussin gemacht. [...] Ich ging oft nach Chantilly und erinnere mich, dass das Bild immer einen ungeheuren Eindruck auf mich

⁴⁶ John Russell: Francis Bacon. Berlin 1972: 89.

⁴⁷ Dawn Ades: Bacons Bilderwelt. In: Francis Bacon (Ausstellungskatalog). Stuttgart und Berlin-West 1985/86: 19.

⁴⁸ Sally Yard: Francis Bacon. In: Francis Bacon. A Retrospective (Ausstellungskatalog). New Haven u.a. 1999: 16-17.

⁴⁹ Sam Hunter: Francis Bacon. In: Lawrence Gowing / Sam Hunter: Francis Bacon. London 1989: 33.

⁵⁰ Hugh M. Davies: Francis Bacon. The Early and the Middle Years, 1928-1958. New York, London 1978: 43-45. Auf Davies' Frage, ob Bacon bewusst durch sein Asthma beeinflusst worden sei, antwortete er: „You can never tell how much. Many artists have had asthma, one can't account for the deformations in the makeup of one's character as they are part of one's whole nervous makeup. I'm not conscious of it coming into my work. If I were to say it did affect my work I would be falsifying it as far as I know“ (Francis Bacon [3. April 1973] zitiert ebd.).

machte.⁵¹ Eine weitere, in der Literatur immer wieder kommentierte Quelle für das Motiv des Schreies stammt aus Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin*, der 1925 produziert worden ist und den Bacon Peppiatt zufolge vermutlich 1926 zum ersten Mal in Berlin oder in Paris gesehen hat, wobei dieser mehrfach von Bacon angeschauter Film zu einem „der wichtigsten Katalysatoren seiner künstlerischen Phantasie“ geworden sei.⁵² Innerhalb dieses russischen Revolutionsfilms ist diejenige Szene von zentraler Bedeutung, in der das von einem Schuss verletzte, blutüberströmte und vor Entsetzen schreiende Gesicht einer Kinderschwester zu sehen ist (Abb. 179)⁵³:

„Ich habe den Film gesehen, bevor ich anfang zu malen, und er hat mich tief beeindruckt – ich meine den ganzen Film sowie die Sequenz auf den Stufen in Odessa und diesen Schuss. Ich hoffte, eines Tages – es hat keine besondere psychologische Bedeutung – das beste Bild des menschlichen Schreies zu machen.“⁵⁴

Sicherlich nicht die letzte, aber dennoch eine der wichtigen, von Bacon in Interviews oft angesprochenen Inspirationsquellen für die betonte Darstellung eines offenen beziehungsweise schreienden Mundes, ist in einem von ihm in Paris erworbenen Buch über Mundkrankheiten zu sehen:

„Etwas anderes, was mich über den menschlichen Schrei nachdenken ließ, war ein Buch, das ich in einem Buchladen in Paris kaufte, als ich sehr jung war; ein Secondhand-Buch, das schöne handkolorierte Bildtafeln von Mundkrankheiten beinhaltete, schöne Bilder des offenen Mundes und von Untersuchungen der Mundhöhle. Sie faszinierten mich und ich war besessen von ihnen.“⁵⁵

Aus Bacons Atelier stammt ein herausgetrenntes Stück einer Buchseite, auf dem die Zeichnung eines leicht geöffneten Mundes zu sehen ist, dessen Lippen von zwei Klammern auseinander gezogen werden und den Blick auf die Zähne freigeben (Abb. 180).⁵⁶ Es scheint durchaus möglich, dass diese Zeichnung Bacon unter anderem bei der Wahl der Darstellung des Mundes zur mittleren Figur des Tate-Triptychons angeregt hat.

Nun implizieren zumindest die ersten beiden der genannten Inspirationsquellen für Bacons Darstellung des menschlichen Schreies Momente des Schmerzes, der Angst und des Horrors. Die Zeichnungen aus dem Buch über Mundkrankheiten lassen darüber hinaus auch an Ekel und Schmerzen denken. Auf die Feststellung, dass man Bacon aufgrund seiner vielen Bilder von schreienden

⁵¹ „I think probably the best human cry in painting was made by Poussin. [...] I went a great deal to Chantilly and remember this picture always made a terrific impression on me“ (Bacon / Sylvester 1999: 34-35 [1966]).

⁵² Peppiatt 2000: 39, 43.

⁵³ Sergej Eisenstein: *Panzerkreuzer Potemkin* (1925). Standfoto.

⁵⁴ „It was a film I saw almost before I started to paint, and it deeply impressed me – I mean the whole Film as well as the Odessa Steps sequence and this shot. I did hope at one time to make – it hasn't got any special psychological significance – I did hope one day to make the best painting of the human cry“ (Bacon / Sylvester 1999: 34 [1966]).

⁵⁵ „Another thing that made me think about the human cry was a book that I bought when I was very young from a bookshop in Paris, a second-hand book which had beautiful hand-coloured plates of diseases of the mouth, beautiful plates of the mouth open and of the examination of the inside of the mouth; and they fascinated me, and I was obsessed by them“ (Bacon / Sylvester 1999: 35 [1966]).

⁵⁶ Handkolorierte Abbildung von einem Mund, aus dem Buch, das Bacon vermutlich 1928 in Paris gekauft hat. Herkunft aus Bacons Atelier. Dublin, Sammlung Hugh Lane Gallery.

Gestalten eine gewisse Obsession für Horror nahe legen könnte, antwortete er jedoch:

„Man könnte sagen, dass ein Schrei ein entsetzliches Bild ist; tatsächlich wollte ich aber mehr den Schrei malen als den Horror. Ich denke, wenn ich wirklich darüber nachgedacht hätte, was jemanden dazu veranlasst zu schreien, dann wäre mir der Schrei, den ich versucht habe zu malen, erfolgreicher gelungen. Ich hätte mir in gewissem Sinne des Horrors deutlicher bewusst sein müssen, der den Schrei produziert. Tatsächlich waren sie [die Bilder] zu abstrakt.“⁵⁷

Was mag Francis Bacon dann, wenn es nicht unbedingt der Horror war, so an der Darstellung des Mundes gereizt haben? In den bekannten Vorbildern aus dem *Bethlehemitischen Kindermord* und *Panzerkreuzer Potemkin* waren es jeweils die Schreie einer Mutter, beziehungsweise einer Kinderschwester, die, bedingt durch militärische Gewalt, die Tötung ihrer Kinder mit ansehen mussten. Der Schlüssel zu Bacons Interesse an einem geöffneten oder schreienden Mund scheint aber in der dritten Inspirationsquelle zu liegen. Bacon antwortete auf die Frage, ob der geöffnete Mund in seinem Werk immer als Schrei gemeint ist:

„Die meisten von ihnen, aber nicht alle. Man weiß, wie der Mund seine Form ändert. Ich bin immer durch die Bewegungen des Mundes und der Form des Mundes und der Zähne sehr bewegt worden. Man sagt, dass dies alle Arten von sexuellen Implikationen enthalte, und ich war immer sehr besessen von der tatsächlichen Erscheinung des Mundes und der Zähne, aber vielleicht habe ich jetzt diese Obsession verloren, aber es war zu der Zeit eine sehr starke Sache. Man könnte sagen, dass ich den Glanz und die Farbe, die der Mund ausstrahlt, mag, und ich habe immer gehofft, dass ich fähig sein würde, den Mund so zu malen, wie Monet einen Sonnenuntergang gemalt hat.“⁵⁸

Stößt man auf einen Widerspruch, wenn man Bacons verschiedene Äußerungen zu seinen Darstellungen des Schreies eines Menschen zusammenfasst? Er ging mehrmals nach Chantilly, um sich Poussins Bild anzusehen und war von Eisensteins Film tief beeindruckt. In beiden Bildern ist das entsetzte Schreien eines Menschen, einer Frau, zu sehen, die angesichts der erbarmungslosen Gewalt ohnmächtig der militärischen Übermacht ausgeliefert ist, die jeweils den Mord ihres Kindes fordert. In Anbetracht der Angst, der Brutalität und der Ohnmacht der Gewalt gegenüber, reagieren die Frauen mit einem Schrei, er ist also unmittelbare Reaktion, nicht Aktion, gibt den Horror wieder, wird dadurch selbst zum Horror. In dem verzerrten, nur noch aus Schreien bestehenden ‚Gesicht‘ der Gestalt im rechten Bild von Bacons Tate-Triptychon, das gerade durch die Verzerrung und Entmenschlichung schwierig lesbar ist, spiegelt sich ebenso Gewalt, Entsetzen und Angst. War in Bacons Inspirationsquellen der Grund offensichtlich, so erschließt er sich hier nicht unmittelbar dem Betrachter. Bacon

⁵⁷ „You could say that a scream is a horrific image; in fact I wanted to paint the scream more than the horror. I think if I really had thought about what causes somebody to scream, it would have been made the scream that I tried to paint more successful. Because I should in a sense have been more conscious of the horror that produced the scream. In fact they were too abstract“ (Bacon / Sylvester 1999: 48 [1966]).

⁵⁸ „Most of them, but not all. You know how the mouth changes shape. I've always been very moved by the movements of the mouth and the shape of the mouth and the teeth. People say that these have all sorts of sexual implications, and I was always very obsessed by the actual appearance of the mouth and teeth, and perhaps I have lost that obsession now, but it was a very strong thing at one time. I like, you may say, the glitter and the colour that comes from the mouth and I've always hoped in a sense to be able to paint the mouth like Monet painted a sunset“ (Bacon / Sylvester 1999: 49-50 [1966]).

hat nur die Essenz des Horrors aus den anderen Bildern übernommen, hat das herausgefiltert, was abstrakt gesehen der eigentliche Grund für das Schreien ist: Ohnmacht. Dieses Gefühl, gegenüber oder in einer Situation hilflos ausgeliefert zu sein, der Macht eines anderen sich ergeben zu müssen, löst Angst aus, die als letzte Reaktion nur noch den Schrei kennt. Der Schrei fungiert dabei als wichtiger Instinkt des Menschen, das beklemmende Gefühl der Angst zu kompensieren. „Instinkt ist die Essenz meines Lebens [...] ich akzeptiere das alles, was der Instinkt mit mir macht, was ich in der Vergangenheit gesehen habe“, meinte Bacon.⁵⁹ Nun ist in Bacons rechter Tafel des Triptychons von 1944 sicherlich kein Mensch abgebildet, aber wenn der Mensch ein signifikantes Verhalten hat, das er mit den Tieren gemein und das die Zivilisierung überdauert hat, dann ist es das Schreien. Poussins und Eisensteins Frauen beginnen nicht, vernünftig mit den Soldaten zu sprechen, ihnen auf rationaler Ebene ihr schreckliches Tun auszureden, sie fangen an zu schreien, wissen sich in ihrer Ohnmacht nicht anders zu helfen, können diesen im Menschen steckenden animalischen Kern nicht unterdrücken und reflektieren hierdurch das Geschehen. Auch ein Tier fängt im Allgemeinen erst an zu schreien, wenn es sich in einer ausweglosen Situation fühlt. Bacon führt das dem Betrachter deutlich vor Augen: Diese mehr tierische als menschliche Gestalt steht auf einem Stück Wiese, das als Zeichen für den naturgegebenen Grund und Boden der Gestalt aufgefasst werden kann. Sie ist völlig isoliert in dem öffnungslosen Raum, in dem sie sich befindet und aus dem es kein Entkommen gibt, paralyisiert und ohnmächtig, aus ihm zu fliehen. Die Fluchtlinien des Bodens, die das Stück Wiese begrenzen, laufen direkt gegen die Wand, enden in einer Sackgasse.

Wenn Bacon nun in demselben Interview sagt, dass er mehr den Schrei als den Horror malen wollte und zudem noch nicht einmal alle Schreie als solche gemeint seien, sondern lediglich seine Obsession von Mündern verdeutlichen, und er deshalb auch als Zwanzigjähriger bereits das Buch über Mundkrankheiten gekauft habe, so stellen diese Aussagen in sich keinen Widerspruch dar, nur sind sie bezüglich der *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* nicht völlig miteinander vereinbar. In der Gestalt der mittleren Tafel ist sicher ein Interesse an der Form und Farbe des Mundes und der Zähne nachvollziehbar. Auch beim aufgerissenen Schlund der Gestalt der rechten Tafel ist dies erkennbar, aber hier handelt es sich ohne Zweifel um einen Schrei. Gewollt oder nicht, ist durch die Form, sowie auch durch den Hintergrund, der in einer Farbe gehalten ist, wie sie glühendes Eisen hat, und damit die Qualen der Gestalt versinnbildlicht und unterstreicht, der Horror impliziert, überwiegt dieser sogar bei weitem die formale Darstellung des Mundes und das Interesse an Farbe und Form. Durch diese ‚schreiende‘ Farbgestaltung wird dem Triptychon eine synästhetische Qualität zuteil, die mit Edvard Munchs Bild *Schrei* vergleichbar ist. Der Schrei ist letztendlich der Versuch, die „Kreatürlichkeit des Lebens sichtbar zu machen, [...] ist ein Aufschrei gegen die Bedingungen, unter denen die Menschen zu leben gezwungen sind.“⁶⁰

Donald Kuspit folgert aus den Darstellungen des Schreis bei Francis Bacon, dass das Motiv eschatologisch zu deuten sei, ein letztes Ding von Subjektivität,

⁵⁹ „I lived by instinct [...] I accept what it does on me, and I accept this whole thing of what instinct has done, and what I've seen in the past and everything; that's what counts to me and that's all" (Bacon / Ayck / Malchus 1975: 18:15-19:00).

⁶⁰ Bacon / Ayck / Malchus 1975: 24:50-25:20.

eine ultimative Erklärung des inneren Lebens des Selbst im Angesicht all der Andersartigkeit. Der Schrei, die Lamentation, als traditionelles Thema der religiösen Kunst, präsentierte Bacon nicht als trauernde Antwort auf ein schreckliches Ereignis, die Kreuzigung, sondern eher als Ausdruck der Selbst-Kreuzigung durch die Einsamkeit der isolierten Figur. Zusammenfassend sei der Schrei bei Bacon der „narzisstische, solipsistische und spontane Weg einzelner Subjekte, der Klaustrophobie des Selbstseins zu entkommen, um auf höchst unbestimmte Weise in die Welt zu gelangen“.⁶¹ Auch Gilles Deleuze fasst dieses menschliche Verhalten ähnlich auf, sei doch der Schrei „die Prozedur, mit der der Körper insgesamt durch den Mund entweicht. [...] es ist vielmehr die Figur, die durch einen Fluchtpunkt in der Kontur hindurch will, um sich in der materiellen Struktur aufzulösen.“⁶² Während Dawn Ades meint, dass der Mund als eine Metapher für eine Wunde gelten könne⁶³, was bei Bacons *Kreuzigungen* sicherlich nicht von der Hand zu weisen ist und auch den anderen Interpretationen nicht widerspricht, stellt Michael Peppiatt fest, dass Bacons Interesse für den geöffneten Mund „größtenteils auf dessen sexuelle Anzüglichkeit zurückzuführen [sei]; der Schrei als Beispiel reiner Ambiguität, der ohne die geringste Differenzierung Wut, Schmerz, Angst und die Lust der Erlösung [vermittele] [...] jener Augenblick [...] in dem sich der Mensch nicht vom Tier“ unterscheidet, der Schrei als „essentieller Moment der Wahrheit.“⁶⁴

Peter Jones ist davon überzeugt, dass Bacon neben den bereits erwähnten Inspirationsquellen Georges Batailles Artikel *Bouche* im *Dictionnaire critique* in den *Documents* zum Thema Mund gekannt haben müsse.⁶⁵ Bataille diskutiert in ihm die Tatsache, dass durch den Mund die bedeutendsten Erfahrungen von Vergnügen und Schmerzen des Menschen psychologisch ausgedrückt werden und dadurch die Ähnlichkeit von Mensch und Tier enthüllt wird. Zur Verdeutlichung der klaren Parallelen zu Bacons Darstellungsweise des Mundes, nicht nur im Tate-Triptychon, sondern auch in anderen Bildern, sei Bataille zitiert:

„Bei existentiellen Vorgängen konzentriert sich das menschliche Leben tierhaft auf den Mund; Wut lässt den Menschen mit den Zähnen knirschen, während Angst, Schrecken und grausames Leiden den Mund in ein Organ verwandeln, das ohrenbetäubende Schreie ausstößt. Unter diesem Aspekt kann man leicht beobachten, dass das erschütterte Individuum seinen Kopf zurückwirft während es rasend den Hals streckt, so dass der Mund, soweit es möglich ist, zur Verlängerung der Wirbelsäule wird, *mit anderen Worten, in die Position gerät, die er normalerweise bei einem tierischen Körper einnimmt.*“⁶⁶

Betrachtet man die mittlere, sowie die rechte Figur des Triptychons von 1944, so muss Jones' These zugestimmt werden: Die Figuren weisen tatsächlich frappierende Parallelen mit den theoretischen Formulierungen Batailles auf.

⁶¹ Donald Kuspit: Francis Bacon: The Authority of Flesh. In: *Artforum* 13 (1975): 56.

⁶² Gilles Deleuze: Francis Bacon – Logik der Sensation. München 1995: 17.

⁶³ Ades 1985: 18.

⁶⁴ Peppiatt 2000: 150.

⁶⁵ Peter Jones: Bacon and Bataille. In: *Art Criticism* 11, 1 (1996: 40-41.

⁶⁶ „Et dans les grandes occasions la vie humaine se concentre encore bestialement dans la bouche, la colère fait grincer les dents, la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants. Il est facile d'observer à ce sujet que l'individu bouleversé relève la tête en tendant le cou frénétiquement, en sorte que sa bouche vient se placer, autant qu'il est possible, dans le prolongement de la colonne vertébrale, *c'est-à-dire dans la position qu'elle occupe normalement dans la constitution animale.*“ George Bataille: *Bouche* [1930]. In: Ders.: *Documents*. (Hg.: Bernard Noël). Paris 1968: 171-172 (Übersetzung von Andreas Beutin. Die kursiv gedruckten Satzteile sind vom Herausgeber übernommen).

Ist das Triptychon *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* Bacons erstes Werk, in dem er sich mit dem Motiv des Schreis auseinandergesetzt hat, so zieht es sich durch Bacons komplettes Werk – nicht nur innerhalb seiner Kreuzigungen. Hierdurch kommt dem Motiv des Schreis ein leitmotivischer Charakter zu. Neben der frühen Serie *Head I* (1948) und *II* (1949), in denen ein Geschöpf, teils Mensch, teils Tier, seinen kreatürlichen Schrei abgibt, ist vor allem innerhalb von Bacons Papstbildern der Schrei immer wieder prominent vertreten, so beispielsweise in dem bekanntesten Bild der Werkgruppe, der *Study after Velásquez's Portrait of Pope Innocent X* (Abb. 181).⁶⁷ Norman Bryson schreibt über Bacons Auseinandersetzung mit dem Vorbild zu dem Gemälde: „Bacon arbeitet mit Velázquez' Gleichmut, übt mehr und mehr Druck aus, bis der Dargestellte auseinanderbricht: Velázquez' Papst wird zu einem Geschrei [...] Hinter Velázquez' Innozenz X. erscheint der Rhythmus einer Lebensenergie, die Höhepunkte von solcher Intensität erreicht, daß sie durch eine Körperöffnung austreten muß, als Schrei.“⁶⁸ Bacon, der neben dem Velázquez-Papst noch andere Bilder mit einem schreienden Kirchenoberhaupt gemalt hat, was beispielsweise durch die *Study for the Head of a Screaming Pope* (1952) evident wird, wies selbst auf die Bezüge zu den Vorbildern und auf seine Motivation hin, warum er ausgerechnet Velázquez' Porträt von Papst Innozenz X. ausgesucht habe:

„Als ich zu malen anfang, war ich sehr beeinflusst von dem Porträt des Papstes Innozenz X. von Velázquez. Dann habe ich den Film von Eisenstein gesehen (*Panzerkreuzer Potemkin*), und ich war sehr gerührt von dem Bild der Kinderfrau, die schreit und weint. Zu dem Zeitpunkt habe ich in Paris ein kleines Buch über Mundkrankheiten gekauft, mit sehr schönen Bildtafeln in Farbe. Im selben Rot wie die Soutane des Papstes. In diesem Augenblick wußte ich, daß ich den Papst, der so von mir Besitz ergriffen hatte, schreiend malen wollte. Mit dieser Farbe konnte ich das Innere seines Mundes malen, mit seinem Speichel und den Zähnen und dem ganzen Rest, und alles würde so schön werden wie ein Sonnenuntergang von Monet.“⁶⁹

So hat Bacon im Gegensatz zu dem Vorbild von Velázquez nicht nur der Akt des Schreiens interpretierend hinzugefügt, sondern auch das Requisit der Brille, die er von der Figur der Kinderfrau übernommen hat.⁷⁰

Wie sehr jedoch bei Bacon das Motiv des Schreis mit der Sphäre des pseudo-religiösen zusammenhängt, geht nicht nur aus Bildern wie *Painting 1946* und *Fragment of a Crucifixion* hervor, sondern vor allem auch aus seinen großen Kreuzigungs-Triptychen. Im Mai 1962 wurde Bacons erste Retrospektive in der Tate-Gallery von deren damaligem Direktor John Rothenstein in London veranstaltet. Anlässlich dieser Ausstellung malte Bacon ab Februar an seinem ersten

⁶⁷ Francis Bacon: *Study after Velásquez's Portrait of Pope Innocent X* [Studie nach Velásquez' Porträt Papst Innozenz' X] (1953). Öl auf Leinwand; 153 x 118 cm. Des Moines / Iowa, USA, Art Center.

⁶⁸ Norman Bryson: Bacons Dialoge mit der Vergangenheit. In: Kat. Wien, Basel 2003/04: 47.

⁶⁹ Francis Bacon zitiert in: Hervé Vanel: Werkkommentar zu *Study after Velásquez's Portrait of Pope Innocent X*. In: Francis Bacon 1909-1992. Retrospektive (Ausstellungskatalog). München 1996/97: 119.

⁷⁰ Francis Bacon hat, bewusst oder unbewusst, jedoch in seinen Bildern, in denen er sich auf das Vorbild der schreienden Kinderfrau aus Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* bezog (z. B. *Study for the Nurse from the Battleship Potemkin*; 1957), sich offenbar nicht direkt auf den Film, sondern auf eine seitenverkehrt publizierte Abbildungen des Standfotos bezogen, denn die Brille der Kinderfrau hängt in dem Film auf der linken Gesichtshälfte herunter, nicht auf der rechten, wie in Bacons Bildern.

großen Triptychon, das er in noch feuchtem Zustand im Museum ablieferte: *Three Studies for a Crucifixion* (Abb. 182).⁷¹

Die rechte Tafel des Triptychons zeigt vor einem roten halbrunden Hintergrund, der keine Öffnung aufweist, an einem rechtwinkligen Gestell eine kopfüber hängende Kreatur. Ihr Leib ist verdreht, geöffnet, teils verwest, die Wirbelsäule und einige Rippen sind erkennbar. Der Kopf besteht nur aus einem schreienden Mund, respektive Maul, da aus seinem Unterkiefer raubtierartige Eckzähne ragen. An der Rückwand der Stellage verläuft zum Hintergrund hin ein Ring aus weißen Elementen, die mit ihren Verdickungen am Ende wie große Knochen aussehen. Vom Bildvordergrund her verläuft ein schwarzer Fleck ins Bild, der ein Schatten eines nicht sichtbaren Zeugen des Geschehens sein könnte. Diese Kreuzigung ist mit ihrem Schrei die logische Konsequenz aller bisherigen Bilder Bacons zu diesem Thema. In dieses Bild fließt all das hinein, was Francis Bacon in den letzten dreißig Jahren an künstlerischen, das heißt intellektuellen, kompositorischen und technischen Erfahrungen gesammelt hat.

Man kann Bacon keine Blasphemie unterstellen, da er als Atheist nicht den symbolischen, sprich christlichen Bildinhalt verfremdet, sondern nur das sinnentleerte Bild eines Bildes, nur sein abstrahiertes Abbild für seine Zwecke benutzt. Man hat Bacon immer vorgeworfen, dass seine Bilder grausam und brutal seien. Seine Kreuzigungen seien eher Szenen von Abschlachtung und verstümmeltem Fleisch: „Nun, das ist es, was die Kreuzigung war. [...] Man kann an nichts barbarischeres denken als eine Kreuzigung und genau die Art, jemanden zu töten.“⁷² So hat Bacon schon früher mit Recht darauf hingewiesen, dass er „nie versucht [habe], das Leben gewalttätiger darzustellen als es ist, da man das gar nicht könnte.“⁷³

Ist in der Mitteltafel der *Three Studies for a Crucifixion* die menschliche Figur verletzt und entstellt, so sind im rechten Bild weniger Blessuren zu sehen, als vielmehr ein ausgehöhlter Körper. Bacons Intention, die Realität unverfälscht darzustellen, habe „in letzter Konsequenz eine Häutung des Menschen zur Folge – bis das Innerste sichtbar wird“, stellt Armine Haase fest.⁷⁴ Die Tötung wurde hierbei sauber durchgeführt, das Hinrichtungsgestell sowie der Boden sind nicht blutverschmiert, die Haut des Opfers scheint sich unter ihm auszubreiten, auf sie ergießt sich blauschwarzes Sekret. Der Schrei scheint noch im Raum zu hallen.

Ein weiterer Aspekt, der in den Bildern Francis Bacons bisher noch nicht deutlich herausgestellt wurde, auf den aber ein Interview hinweist, ist der der Synästhesie: „Es gibt außergewöhnliche Fotografien von Tieren, die kurz vor ihrer Schlachtung gemacht wurden; und der Geruch des Todes.“⁷⁵ Bacon verbindet metaphorisch zwei verschiedene Sinneseindrücke in der Beschreibung dieser

⁷¹ Francis Bacon: *Three Studies for a Crucifixion*; rechte Tafel [*Drei Studien für eine Kreuzigung*] (1962). Öl und Sand auf Leinwand; 198,2 x 144,8 cm. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum.

⁷² „Well, that’s all the Crucifixion was, wasn’t it? [...] You can’t think of anything more barbaric than the Crucifixion, and that way, exactly, of killing somebody“ (Francis Bacon [1992] zitiert in: Jean Clair: *Le pathos et la mort. Un entretien avec Francis Bacon*. In: *Corps Crucifiés* (Ausstellungskatalog). Paris 1992/93: 135.

⁷³ „I certainly have never tried to make it more violent than it is. One couldn’t“ (Bacon / Ayck / Malchus 1975: 29:10-29:40).

⁷⁴ Armine Haase: Francis Bacon: Das Echo des Schreis. In: *Kunstforum International* 119 (1992): 148.

⁷⁵ „There’ve been extraordinary photographs which have been done of animals just being taken before they were slaughtered; and the smell of death“ (Bacon / Sylvester 1999: 23 [1962]).

Bilder von Schlachthöfen, in der sich darüber hinaus die von Bacon oft rezipierte Tragödie von Aischylos widerspiegelt. So gibt es bei dem griechischen Poeten eine Textstelle, in der es heißt: „Der Geruch von Menschenblut lächelt mir entgegen.“⁷⁶ Bacon war von diesem Fragment begeistert: „Was kann erstaunlicher sein als das? [...] Das bringt verblüffende Bilder hervor.“⁷⁷ Jones ist der Ansicht, dass die Figur im rechten Bild der *Three Studies of a Crucifixion* die motivische Verbindung von Kreuzigung und Schlachthaus explizit ausdrücke, worin wieder eine Parallele zu einem Artikel Georges Batailles in der bereits erwähnten Zeitschrift *Documents* zu sehen sei.⁷⁸ Dort heißt es unter dem Stichwort ‚Abattoir‘:

„Das Schlachthaus gehört in dem Sinn zur Religion wie in der vergangenen Zeit die Tempel [...] [Sie] hatten einen doppelten Zweck, sie dienten gleichzeitig zum Anbeten und zum Abschachten. [...] In unseren Tagen ist das Schlachthaus verflucht und wird in Quarantäne gehalten wie ein Schiff mit Cholera an Bord. Nun sind aber die Opfer dieses Fluches weder die Schlachter noch die Tiere, sondern die braven Leute, die an einem Punkt angekommen sind, an dem sie nur ihre eigene Hässlichkeit ertragen können“.⁷⁹

Bacons Besitz der *Documents* lege es nahe, dass ihm die Theorien Batailles, der die Konvention, das Tier im Menschen zu unterdrücken, untergraben und ihre Ähnlichkeit betonen wollte, nicht nur bekannt waren, sondern von ihm auch adaptiert wurden: „Wir sind Tiere, nicht wahr?“⁸⁰ Der Schrei, der in den Bildern Francis Bacons in seiner figurativen Manifestation in diesem Sinn oft genug zwischen Tier und Mensch oszillierte, stellt als nonverbale Kommunikationsform, die aus den gemeinsamen biologischen Urgründen herrührt, das sinnfälligste Motiv dar, dieser Überzeugung Ausdruck zu verleihen.

Ebenso wie Francis Bacon stellt auch der spanische Maler, Grafiker und Schriftsteller Antonio Saura innerhalb seines Werkes eine Klammer zwischen dem Motiv des Schreis und dem der Kreuzigung her, ist, ähnlich wie der britische Maler, ein radikaler Neuerer in der Geschichte des urchristlichen Darstellungsgegenstandes, der Saura über vier Jahrzehnte hinweg immer wieder beschäftigt hat. Im gleichen Jahr, in dem er seine ersten Kreuzigungen malte – heftige, mit rasenden Pinselhieben ausgeführte Bilder – hat der 1930 im spanischen Huesca geborene Saura eine Folge von Schrei-Darstellungen geschaf-

⁷⁶ Aischylos 458: 253 (in der deutschen Übersetzung von Emil Staiger heißt es: „Entgegen lächelt mir der Duft von Menschenblut.“). William Bedell Stanford weist in seiner Studie *Aeschylus in His Style* darauf hin, dass Aischylos oft Gebrauch von synästhetischen Metaphern gemacht habe, wobei er von fünf verschiedenen synästhetischen Bildern zweimal die Verbindung von Riechen und Sehen benutzte. Die Tatsache, dass das Verb im oben zitierten Abschnitt in der Urquelle *προσγελα* Heiterkeit und Munterkeit impliziere, gebe dem Vers eine besonders grausame Wendung (William Bedell Stanford: *Aeschylus in His Style. A Study in Language and Personality*. Dublin 1942 (Nachdruck: New York, London 1972): 106-109).

⁷⁷ „The reek of human blood smiles out at me, what can be more amazing than that? [...] That brings up astonishing images“ (Francis Bacon in: Melvin Bragg: *Francis Bacon*. Dokumentarfilm. Weekend Television, London 1985: 12:45-13:10).

⁷⁸ Jones 1996: 38-39.

⁷⁹ „L'abattoir relève de la religion en ce sens que des temples des époques reculées [...] étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux tueries. [...] Cependant de nos jours l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les bouchers ou les animaux, mais les braves gens eux-mêmes qui en sont arrivés à ne pouvoir supporter que leur propre laideur“ Georges Bataille: *Abattoir* [1929]. In: Bataille 1929-30: 167-168 (Übersetzung von Andreas Beitin).

⁸⁰ „We are animals, aren't we?“ (Bacon / Bragg 1985: 51:50-51:55).

fen. Das große, hochformatige Bild *Grito VII* zeigt in einer monochrom grauschwarzen Farbigkeit eine Kreatur, die einmal ein Mensch gewesen sein könnte (Abb. 183).⁸¹ Skizzenhaft aufgetragene Farbbahnen deuten Rumpf, Kopf, Arme und Beine an, die an ein Andreaskreuz geschlagen scheinen. Farbspritzer und -flecken verleihen dem Ganzen einen stark expressiven Ausdruck. Sie suggerieren insgesamt allerdings eher einen Abdruck, einen Schatten an einer Wand, der von einem schrecklichen Geschehen zeugt. Farbstreifen in grau und schwarz wechseln sich ab, verdichten sich, lösen sich wieder auf, künden einerseits von Konzentration, wehren sich andererseits, durch die im Andeuten verbleibende Figuration, zuviel Narratives preiszugeben. Der zur Seite gewendete Kopf mit seinem tierischen Maul scheint die Zahnreihen geschlossen zu haben, was hier schreit, ist die Komposition als Ganzes, ist die Vorstellung von dem, was passiert sein könnte. Die kreuzförmige Anordnung der Gliedmaßen andeutenden Farbstreifen verleiht trotz der reduzierten Farbigkeit der Komposition einen Nachhall, eine expressiv-synästhetische Qualität.

Aufgrund der kompositorischen Nähe zu Kreuzigungs-Darstellungen, scheint es legitim, eine Äußerung Antonio Sauras aufzunehmen, die er in Bezug auf seine *Crucifixions* gemacht hat und die den verbindenden Charakter von autobiografischem Input, Kreuzigung und dem Motiv des Schreis offenbart:

„Im Bild des Gekreuzigten habe ich vielleicht meine eigene Situation als einsamen Menschen in einer bedrohlichen Welt dargestellt, die zu einem Schrei herausfordert. Auf der anderen Seite des Spiegels habe ich mich aber ganz einfach auch für die Tragödie dieses einen Menschen interessiert – eines Menschen und nicht eines Gottes – der sinnlos an ein Kreuz genagelt wurde. Ein Bild, das, [...] wie die Mutter in Picassos *Guernica*, als ein tragisches Symbol unserer Epoche angesehen werden kann.“⁸²

Gegenständlicher und greifbarer als in *Grito VII* oder auch in einigen Kreuzigungen erscheint der Schrei in Sauras Werk allerdings in seinen Porträts, so beispielsweise in dem *Gran Retrato imaginario de Goya* aus dem Jahr 1963. Mit diesem Bild nimmt Saura Bezug auf ein seltsames Gemälde Goyas, das eigentlich dessen Hund zeigt und von Saura in den schreienden Goya umgewandelt wurde.

Bereits im Zusammenhang mit der Untersuchung einiger Bilder des Münchner Künstlers Heimrad Prem und der Gruppe *Spur* ist der dänische Maler, Grafiker und Theoretiker Asger Jorn angesprochen worden, der als Gründungsmitglied der europäischen Künstlergruppe COBRA einen entscheidenden Einfluss auf die avantgardistische Kunstszene vom Anfang der fünfziger, bis weit hinein in die sechziger Jahre hatte. Der 1914 in Jütland geborene Jorn war in seinem bildnerischen Schaffen seinerseits von einigen Vertretern des nordischen Expressionismus geprägt, so vor allem von Edvard Munch und Emil Nolde. Aber

⁸¹ Antonio Saura: *Grito VII* [Schrei VII] (1959). Öl auf Leinwand; 250 x 200 cm. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía.

⁸² „En la imagen de un crucificado he reflejado quizás mi situación de ‘hombre a solas’ en un universo amenazador frente al cual ca la posibilidad de un grito, pero también, y en el reverso del espejo, me interesa simplemente la tragedia de un hombre – de un hombre y no de un dios – clavado absurdamente en una cruz. Imagen que como el fusilado de las menos en alto y la camisa blanca de Goya, o la madre del *Guernica* de Picasso, puede ser todavía un símbolo trágico de nuestra época“ (Antonio Saura: *Initiales. II. Crucifixions*. In: Antonio Saura: *Peintures 1956-1985* (Ausstellungskatalog). Genf, Valencia, Madrid 1989/90: 16-17. Übersetzung von Andreas Beitin).

auch das surrealistische Werk Paul Klees mit seinen psychischen Improvisationen war nicht unmaßgeblich für Jorn. Den heterogenen Einflüssen aus dem Kunstbereich stellte Jorn die skandinavische Mythenwelt gegenüber, die ihn expressive, zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion liegende Bildwelten schufen ließ. In seinen pastosen, in wilder Gestik hervorgebrachten Bildern öffnet sich jener, von Werner Haftmann als „pytischer Spalt“ bezeichneter Abgrund, der im Hier und Heute ein sagenhaftes, archetypisches Ursubstrat hervor scheinen lässt: „Dann öffnet sich wieder dieser ‚pythische Spalt‘, die Verbindung zu dem ins Unterbewußte abgesunkenen und verarbeiteten Mythenvorrat stellt sich unversehens her, und aus dem vorbereiteten formalen Arrangement treten im explosiven Durchbruch die Umrisse des mythischen Bildes hervor. Im dérèglement der Form wird ein Blick frei auf etwas tief im Menschen Verborgenes und ihm so Zugehörendes, daß er dies ihm Eigenste nicht mehr erkennt: der Blick auf die autistische Welt.“⁸³

Ein frühes Beispiel für die Verwendung eines Schreies innerhalb der Verbindung von expressiver, abstrahierender Malweise und mythologischer Bildwelt, ist das 1951 entstandene Bild *Falbo II*, das vollkommen ausgefüllt wird von dem Profil eines Ungetüms. Die heftigen, roten und schwarzen Pinselstriche, die den Kopf konstituieren, lassen ein riesiges Maul erkennen, in dem sich zwischen den weißen dolchartigen Zähnen eine flammend rote Zunge hervorschnellt. Die Wildheit der Malerei und die kräftigen Farben suggerieren ein archaisches Brüllen.

In den Jahren um 1960 – hat Jorn sich oft in München aufgehalten und arbeitete mit den Mitgliedern der Gruppe *Spur* zusammen – erfuhr sein expressives Werk eine zusätzliche, formale Aufladung, indem einige Bilder ansatzweise figurativ gestaltet wurden, so dass eine assoziative Interpretation möglich ist. In diesem Zusammenhang malte Jorn 1959 das Bild *Skriget i natten* [*Schrei in der Nacht*], in dem in groben Konturen ein deformiertes Gesicht erkennbar wird, das sich mit weit aufgerissenen Augen und Mund über eine weitere, kleinere Gestalt zu beugen scheint und in dieser Dopplung an Klees *Doppelschreier* denken lässt.

War bei dem durch Asger Jorn beeinflussten Prem das Zugeständnis an eine nachvollziehbare Figuration noch gegeben, wie in seinem Bild *Schrei*, so erscheint das in einer spontan-suggestiven Malweise entstandene Bild *Le Cri* von Asger Jorn hinsichtlich des Titels kaum konnotabel (Abb. 184).⁸⁴ Wie ein großer weißer Vogel sitzt die pastose Farbmasse auf einem dünnen Zweig; Kopf, Schnabel und Gefieder werden in die Gestalt zersetzenden Pinselstrichen herb nebeneinander gesetzt. Der Schrei als Vogel aus einer mythischen Unterwelt, der an die Oberfläche des Bewusstseins gelangte und sich dort expressiv Gehör verschafft? War bei dem tierischen *Falbo II* noch ein animalisches Brüllen vorstellbar, so ergibt in *Le Cri* der ungehinderte Ausdruck von Jorns psychischen Prozessen kein deutbares Motiv, kann nur als Entregelung eines automatistischen Formgebungswillens innerer Zustände verstanden werden, der nach Gestaltung verlangte und ebenso wie die Angst andeutende Befindlichkeit im Abstrakten verbleibt.

⁸³ Werner Haftmann: Jorn als Maler [1960]. In: Asger Jorn (Ausstellungskatalog). Hannover 1973: 11.

⁸⁴ Asger Jorn: *Le Cri* [Der Schrei] (1960). Öl auf Leinwand; 55 x 64 cm. Oslo, Henie-Onstad Kunstsenter.

Im Gegensatz hierzu ist im gleichen Jahr das Bild *La double face* entstanden, das wesentlich deutlicher einen Schrei erkennen lässt (Abb. 185).⁸⁵ Das hochformatige Bild wird von expressiven Farbclustern beherrscht, die die Grundform eines Schädels beschreiben und die trotz ihrer zersetzenden Form so etwas wie eine menschliche Physiognomie in frontaler Ansicht erkennen lassen. Aus einer großen Mundhöhle mit nur wenigen Zähnen wird ein Schrei abgegeben, der trotz der relativen Ungegenständlichkeit wahrgenommen wird. Das doppelte Gesicht wirkt konstruiert und gleichzeitig dekonstruiert, es deutet genau so viel an, wie es im Unklaren bleibt, oszilliert zwischen Gegenstand und Abstraktion, ist zwei Gesichter und doch keines, deutet auf der bildlichen Ebene ein Antlitz an und ist zugleich die konstituierte Imagination von dem, was man zu sehen meint.

Wiederholt wurde in dieser Motivgeschichte zum Schrei in der bildenden Kunst auf den manchmal arg strapazierten Vergleich zum geradezu omnipräsenten Vorbild von Edvard Munchs *Schrei* eingegangen. Viele Vergleiche waren aufgrund ihrer Unmittelbarkeit und Evidenz angebracht, manche schienen eher überinterpretiert. Doch kein Künstler hatte bis hierhin diese frühe Ikone des Expressionismus einer Variation unterzogen, wie es der isländische Maler Erró getan hat, der unter dem Namen Gu_mundur Gu_mundson 1932 in Ólafsvík/Island geboren wurde. Bereits in den fünfziger Jahren hat sich der in Paris und Bangkok lebende Künstler in seiner Collage-Malerei mit dem weltpolitischen Geschehen auseinandergesetzt, wobei er auf das globale Wettrüsten und die atomare Bedrohung einging. In zusammengesetzten Bildkompositionen wurden von ihm Elemente aus der Werbung, aus Comics oder Katalogen mit Versatzstücken aus der Kunstgeschichte vermengt, wobei vor allem in den Bildern der späten fünfziger Jahre das Motiv des Schreis omnipräsent ist. Massen von schreienden Wesen bevölkern dort die Bilder, die allerdings durch ihre comicartige Figuration mit dem Schreck und mit dem Motiv der Angst mehr zu spielen scheinen, als dass in ihnen existentielle Gefühle zum Ausdruck kommen. „Wenn Erró Bildfragmente, welche eine andere Art von ideologischer und ästhetischer Manipulation darstellen, aus der Kunstgeschichte herausnimmt, reflektiert er damit die Problematik des konstruierten Bildes und analysiert das Potential des Bildes, Wertvorstellungen zu vermitteln. Das Bild ist nicht nur fähig, die sichtbare Wirklichkeit so oder so wiederzugeben, sondern vermag auch beim Betrachter gewisse Absichten und Klischees zu wecken, durch welche er die Wirklichkeit betrachten soll.“⁸⁶

Zu Beginn der sechziger Jahre ist Erró dazu übergegangen, seine Bildkompositionen von der kleinteiligen Überfrachtung der frühen Bilder zu befreien, sie trotz ihrer Komplexität übersichtlich zu gestalten und vor allem durch das radikale Gegenüberstellen von Themen verschiedener Lebens- und Erfahrungsbereiche – wie etwa sexuelle Szenen mit Gewalt- und Kriegsgeschehen – seine Bilder emotional aufzuladen. Durch die zunehmende Politisierung von Errós Bildern ab der Mitte der sechziger Jahre kann man dem isländischen Künstler schließ-

⁸⁵ Asger Jorn: *La double face* [Das Doppelgesicht] (1960). Öl auf Leinwand; 116 x 89 cm. Humlebæk, Louisiana Museum of Modern Art.

⁸⁶ Lóránd Hegyi : Von Mao bis Madonna – Das Bild als Entmythologisierung. Bemerkungen zur Kunst von Erró. In: Erró. Von Mao bis Madonna (Ausstellungskatalog). Wien 1996: 16.

lich mit Robert Fleck als einen „Vorläufer der neopolitischen Kunst der neunziger Jahre“⁸⁷ bezeichnen.

Wie viele andere Künstler hat sich auch Erró durch den Vietnam-Krieg zu einem Protestbild besonderer Art inspirieren lassen: Er verwendete Munchs *Schrei* und machte daraus, zeitgenössisch interpretiert, *The second cry* (Abb. 186).⁸⁸ Das ehemals hochformatige Bild wurde zu einem querformatigen umfiguriert; rechts neben der ursprünglichen Gestalt, die in Errós Neuschaffung glatter, maskenhafter und unwirklicher wirkt, erscheint ein ebenfalls schreiender, realistisch gestalteter Pilot in einem gelben Overall. Fast die gesamte Breite des Bildformates ausnutzend rast direkt über den beiden Figuren ein Kampfflugzeug hinweg, das gerade eine Kehre macht. Ähnlich den biomorphen Farbbögen, die Munchs Figur umgeben, zieht das Flugzeug einen Schwall von gelben, grünen und roten Streifen hinter sich her. Lóránd Hegyi urteilt über die sich in dem Bild von Erró manifestierende Entmythologisierung der Schrei-Ikone: „Die Ur-Angst, welche in dem Bild des symbolisch-expressiven Malers Munch als ewiger und unveränderbarer Zustand der menschlichen Existenz so unvergeßlich zum Ausdruck kommt, wird hier durch die aktuelle Kriegssituation – mit einer konkreten Aufnahme aus dem Vietnam-Krieg – gleichzeitig relativiert und aktualisiert: Das Kultbild des Frühexpressionismus verliert die allgemeingültige, universelle, das heißt ästhetische Bedeutung und wird zu einer konkreten, banalen, realen Darstellung der tatsächlichen Angst vor Terror und Tod in einer konkreten, realen Kriegssituation umgedeutet. Man könnte sagen, dass die ästhetische Aura hier radikal zerstört wird, um die wahre Realität der menschlichen Angst in einer konkreten, faßbaren Situation des modernen Krieges erfassen zu können. Aber Erró arbeitet hier auf einer metaphorischen Ebene: Er muß das Bild opfern, er muß die ästhetische Autonomie des Bildes zerstören, er muß die Mauer der Festung der ästhetischen Sublimierung durchbrechen, um das Bild wieder zur Realität zurückzuführen.“⁸⁹ In diesem Sinn kann *The second cry* als ein Beispiel für eine postmoderne Malerei aufgefasst werden, die nichts im Ganzen lässt, die tradierte Bildmotive aufgreift, sie mit zeitgenössischen Elementen vermischt und zu einer leicht konsumierbaren Neuschaffung generiert, die aber mehrere Interpretationsschichten bereit hält.

In dem gleichen Jahr hat Erró noch einmal Munchs *Schrei* rezipiert, und zwar in dem mosaikartigen Bild *L'expressionisme à travers la première Guerre Mondiale*, in dem neben dem Zitat des Norwegers noch Bilder von Beckmann, Marc, van Gogh und anderen Künstlern der Moderne verarbeitet worden sind. Dort hat Erró das Hochformat beibehalten. Direkt vor der schreienden Figur sind drei Soldaten zu sehen, die vergeblich versuchen, auf dem ungeschützten Steg in Deckung zu gehen. Auch hier unterliegt der ehemals Lebensangst aussagende Schrei einer Entmythologisierung und wird zu einer kollektiven Furcht im Angesicht einer konkreten Gefahr umgedeutet.

Auch im Bereich der Fotografie spielt das Motiv des Schreis eine Rolle; Vergleiche zu Erzeugnissen der Massenmedien liegen nahe. Das englische Künstlerpaar Gilbert & George, von dem nachfolgend drei Werke untersucht werden, betrachten ihre Fotografien allerdings nicht als solche: „Wir betrachten unsere

⁸⁷ Robert Fleck: Narrative Figuration und kritische Pop Art. In: Kat. Wien 1996: 39.

⁸⁸ Erró: *The second cry* [Der zweite Schrei](1967). 75 x 85 cm. Paris, Sammlung Cueco.

⁸⁹ Hegyi 1996: 76.

Kunst als richtige Bilder, nicht als Photographien. Wir benutzen die Photographie, aber wir sind keine Photographen.“⁹⁰

Gilbert & George wurden 1943 in den Dolomiten beziehungsweise 1942 in Devon geboren und lernten sich 1967 als Studenten in einer Bildhauerklasse der St. Martin's School of Art in London kennen. Seitdem arbeiten sie kontinuierlich zusammen, zunächst als *living sculpture*, dann ziemlich bald auch im Bereich der Fotografie. Innerhalb ihres umfangreichen Werkes tauchen zu Beginn der achtziger Jahre wiederholt Motive, Titel oder ganze Zyklen auf, die Angst thematisieren, wie beispielsweise *Unhappy* (1980), *World Fear* (1980), *Day Fear* (1980); *Night Monster* (1981) oder *Coloured Shouting* (1982). So äußerte Gilbert zu diesem Aspekt: „Das Leben ist zum Verzweifeln. Wir sind jeden Tag kurz davor verrückt zu werden. Und kurz davor, glücklich zu sein. Angst. Ich glaube, viele der Werke aus dieser Zeit [1980/81] drücken Angst vor dem Leben aus.“⁹¹

Innerhalb des Zyklus *Modern Faith*, der 1982 und 1983 entstanden ist, haben die beiden Künstler das Bild *Life Horror* gemacht, das die angesprochene Lebensangst explizit thematisiert (Abb. 187).⁹² Das Zentrum des Bildes zeigt vor einem unregelmäßigen goldenen Farbfeld den roten Kopf eines schreienden Mannes in frontaler Ansicht; die Augen sind zusammengekniffen, der Schrei wirkt aggressiv und wütend. In die Ausbuchtungen des goldenen Hintergrundes, der ähnlich wie ein Fell konturiert ist, ragen aus dem Off Hände und Arme, sie tasten, greifen, ballen Fäuste, trommeln oder verharren leblos. Vielfältige Aspekte der lebensweltlichen Erfahrung werden mit ihnen symbolisiert. Wut, Unsicherheit, Suche oder Abwehr spiegeln sich in ihnen wider. Geradezu bedrängt von diesen den Kopf umgebenden Armen bleibt dem Mensch im Zentrum nur noch ein Schrei der Angst, des Horrors.

Neben dem bereits erwähnten Bild *Coloured Shouting* und *Crusade Fear* (1982) zeigt auch das ikonografisch interessante Bild *Dead Shout* einen Schreienden (Abb. 188).⁹³ Das querformatige Bild zeigt über die ganze Breite in frontaler Ansicht den Unterkiefer und die Wangen eines Mannes, wobei der weit zum Schrei aufgerissene Mund im oberen Drittel vom Bildrand überschritten wird. Während die Mundhöhle und die Wangen im Dunklen liegen, erhellt das steil von oben kommende Licht nur das Kinn, die Unterlippe und einige Bartstoppeln. Das Schlaglicht auf dem Kinn formt ein breites U und nimmt somit die Kontur der beleuchteten Unterlippe verstärkend auf, nur unterbrochen durch den dunklen Schatten derselben. Wie aus dem Hauptteil der Untersuchung zum Schrei ersichtlich wurde, kommen Schreie ikonografisch betrachtet als Hauptmotiv an zentraler Stelle von (Selbst-)Porträts vor, oder als Nebenmotiv innerhalb von vielfigurigen Bildern; entweder nimmt ein schreiender Kopf als ganzes das komplette Bildfeld ein oder ist nur Bestandteil einer komplexen Bildfindung. Unterstützt werden die Schrei-Darstellungen zuweilen von expressiven Farben und Formstrukturen, so dass synästhetische Wirkungen in unterschiedlich starker Form festgestellt werden können. Das im Kontext der Arbeiten zur Lebensangst entstandene Bild von Gilbert & George stellt nun in der Hinsicht ein

⁹⁰ George [Passmore] zitiert in: Carter Ratcliff: Die Welt von Gilbert & George. In: Gilbert & George. The Complete Pictures 1971-1985 (Ausstellungskatalog). Bordeaux u.a. 1986/87: X.

⁹¹ Gilbert [Proersch] zitiert in: Ratcliff 1986: XXXIII.

⁹² Gilbert & George: *Life Horror* [*Lebensentsetzen*](1982). 12-teilige Farbfotografie; 181 x 201 cm.

⁹³ Gilbert & George: *Dead Shout* [*Todesschrei*] (1982). 8-teilige Schwarzweiß-Fotografie; 120 x 201 cm.

Novum dar, dass es seinen Ausschnitt wie kein Bild zuvor auf den Schrei konzentriert, auf einen Todesschrei.⁹⁴ Der Betrachter blickt im oberen Bildfeld direkt in den weit aufgerissenen, im Schrei erstarrten Mund. Obwohl die Konzentration auf die angsterfüllte Körperöffnung kaum noch zu steigern ist, wird die expressive Wirkung des Schreis durch drei Faktoren ausgehebelt: Zum einen werden die für den Ausdruck einer elementaren Angst notwendigen Augen ausgespart, sie liegen weit außerhalb des Bildfeldes. Trotzdem sich der Bildausschnitt auf den Schrei konzentriert, liegt der Mund dennoch nicht im Mittelpunkt, der kompositorisch ausgewogen von dem erhellten Inkarnat der Unterlippe eingenommen wird. Schließlich wird dem dargestellten Kopf aufgrund der Nähe zur Kamera und durch die starke Helldunkel-Kontraste evozierende Beleuchtung eine geradezu abstrakte Qualität zuteil, die die Expressivität des Bildes mindert. „Wahre Kunst entspringt drei wesentlichen Energiequellen: dem Gehirn, der Seele und der Sexualität“ stellten Gilbert & George fest, „jedes einzelne unserer Bilder ist der materialisierte Zustand einer dieser ‚Konstellationen‘.“⁹⁵ Besonders der letzte Aspekt spielt in dem Werk des englischen Künstlerpaares, teilweise im Bildtitel formuliert, eine eminente Bedeutung, Bilder wie *Naked* (1980), *Holy Cock* (1982) oder *Tongue Fuck Cocks* (1983) deuten unmissverständlich darauf hin.

In dem Bild *Cry* haben Gilbert & George 1984 ein weiteres Mal das Motiv des Schreis in einem Werk verwendet (Abb. 189).⁹⁶ Das Bild wird von dem giftgrünen, zur Maske erstarrten Kopf Gilberts dominiert, der vom Kinn an bis zu den Augenbrauen zu sehen ist. Im unmittelbaren Vordergrund steht George in einem roten Anzug vor dem blau eingefassten Mund des überproportionalen Kopfes hinter ihm; getrennt werden beide durch einen stacheligen Ulexzweig. Waren in den beiden bisher besprochenen Bildern die Augen der Dargestellten zusammengekniffen oder gar nicht zu sehen, so sind sie hier verfremdend rot eingefasst, so dass *Cry* insgesamt eine für das Werk Gilbert & Georges typische, aber dennoch ungewöhnlich-mysteriöse Farbigkeit aufweist. Obwohl der offene Mund sich im zentralen Bildfeld befindet und die Augen den Betrachter aus schwarzen Pupillen anstarren, erscheint die Expressivität des Bildes denkbar unterdrückt, der Schrei zur Floskel verkommen.

In allen bisher behandelten Werken wurde das Motiv des Schreis als ein eigentlich akustisches Phänomen an solchen Medien untersucht, die physikalisch betrachtet stumm sind. Bei einer Vielzahl der Gemälde, Zeichnungen und Grafiken konnte zwar bis zu einem gewissen Maß eine synästhetische Wahrnehmung festgestellt werden, die aber aufgrund ihrer Subjektivität nicht messbar ist. Einige Künstler haben eine solche gekoppelte Sinneswahrnehmung durch eine entsprechende formale und farbliche Gestaltung in ihren Bildern forciert, überwiegend bleibt jedoch das synästhetische Empfinden der Interpretation überlassen. Den Abschluss der Vorstellung von Vergleichsbeispielen bildet ein Werk aus den so genannten neuen Medien. Durch die Videokunst wurde am Ende des 20. Jahrhunderts die bildende Kunst um die Dimension des Akustischen bereichert.

⁹⁴ In der englischen Sprache wird das Wort shout zwar auch in der Bedeutung von Ruf bzw. to shout als rufen verwendet. Die semantische und ikonografische Interpretation des Bildes legt aber eine Übersetzung von *Dead Shout* mit Todesschrei nahe.

⁹⁵ Gilbert & George zitiert in: Kat. Bordeaux u.a. 1986/87: VII [1986].

⁹⁶ Gilbert & George: *Cry* (1984). 9-teilige Farbfotografie; 181 x 151 cm.

Einhergehend mit dem technischen Fortschritt in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts, der es ermöglichte Fernseher und Videokameras zu einer Massenware werden zu lassen, etablierte sich die Videokunst mit entsprechenden Skulpturen, Objekten und Installationen in den 70er und 80er Jahren als Kunstform. Die frühesten Videokunst-Projekte wurden schon in den 60er Jahren realisiert, so dass bereits 1969 in New York eine erste umfassende Ausstellung zu dieser Kunstform veranstaltet werden konnte (*TV as a Creative Medium*). In Deutschland ist die Videokunst zum ersten mal auf der *documenta* 1977 zu sehen gewesen.

Der Concept Art-Künstler Bruce Nauman (*1941) hat 1992 eine mehrteilige Video-Installation realisiert, die am Ende des 20. Jahrhunderts den Schrei in der bildenden Kunst tatsächlich hörbar und über die Dauer hinaus auch seine sich verändernde Intensität und Dynamik erfahrbar macht (Abb. 190).⁹⁷ Nauman, der sich in seinem Werk mit sinnlicher Wahrnehmung und körperlichem Empfinden auseinandersetzt, füllt mit *Anthro/Socio* einen kompletten Raum mit der „Symbiose Schrei-Sprache“⁹⁸ eines Mannes aus. An drei Wände eines Raumes werden Video-Loops projiziert, sechs paarweise übereinander gestapelte Fernseher bilden die im Raum verteilten skulpturalen Äquivalente, wobei in den jeweils oberen Monitoren die Videos auf dem Kopf zu sehen sind: Überall dreht sich unaufhörlich der kahl rasierte Kopf eines schreienden Mannes. Aus den Lautsprechern, die den jeweiligen Videoprojektionen beziehungsweise Monitor-einheiten zugeschaltet sind, schallt es phasenverschoben laut heraus: „Feed me, eat me, anthropology“, „Help me, hurt me, sociology“ und „Feed me, help me, eat me, hurt me“. Zwar kann der Betrachter von keinem Ort des Raumes aus sämtliche Projektionen zugleich ansehen, den Schreien entgeht er jedoch nicht, ist ihnen unausweichlich ausgeliefert. Durch den vergeblichen Versuch, alle Monitore und Wände überblicken zu können, gerät der Betrachter unwillkürlich in die Situation eines Suchenden, die die nach Sinn suchende Haltlosigkeit des Individuums in der zeitgenössischen Gesellschaft reflektiert.

Hatte Goethe 1798 darauf hingewiesen, dass die Darstellung des richtigen Momentes innerhalb eines unbewegten Kunstwerkes „äußerst wichtig“ sei, um „das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein“ zu lassen⁹⁹, so wird mit *Anthro/Socio* die grundsätzliche Möglichkeit eines bewegten Bildes im Medium Video ins Absurde geführt: Wie eine endlose Kamerafahrt um eine Skulptur herum drehen sich monoton die Köpfe vor dem Betrachter, aus denen es unaufhörlich heraus schreit. Durch die Anordnung der Monitore im Raum und den Video-Projektionen an den Wänden, zwischen die der Besucher hindurch gehen kann, wird nicht nur die Erfahrbarkeit der Installation gesteigert, sondern zugleich auch die Intensität der Schreie, die durch das Durcheinander der Stimmen kaum noch etwas verständliches mitteilen können, sondern eher ein bedrückendes Chaos der geäußerten Existenzverunsicherung hinterlassen. Die herausgeschrieenen, vermeintlich widersinnigen Aufforderungen den Mann zu füttern, zu essen, ihm zu helfen oder ihn zu verletzen verhalten, in ihrer Gleichförmigkeit wahrgenommen, aber ungehört im Raum. Gewiss steht auch

⁹⁷ Bruce Naumann: *Anthro/Socio (Rinde Spinning)* (1992). 6 DVDs, 6 DVD-Player, 6 Monitore, 3 Videoprojektoren; 900 x 900 cm. Hamburg, Kunsthalle. Der Titelzusatz ergibt sich aus dem Namen des Dargestellten, dem Opersänger und Performancekünstler Rinde Eckart, dessen Kopf sich in den Video-Loops unablässig dreht.

⁹⁸ Der Begriff wurde von Ricarda Gilbert übernommen (Gilbert, Ricarda 1993: 12).

⁹⁹ Goethe 1798: 166.

dieses Kunstwerk in der Traditionslinie von Edvard Munchs hundert Jahre zuvor gemaltem *Schrei*. Kann das Bild des Norwegers durch seine expressive Mal- und Darstellungstechnik die Imaginationskraft des Betrachters stimulieren, so vermag Naumans Rauminstallation durch die Möglichkeiten der modernen Technologie den Begehenden von allen Seiten audiovisuell zu beeindrucken, ihn auf einer anderen Ebene der assoziativen Suggestion eine Verbindung zur Lebenswelt herstellen zu lassen. Durch das Massen-mediale – durch die Permanenz der unterschiedlichen Schrei-Passagen sowie durch das Technisch-artifizielle des Videos – gerät der Schrei bei Nauman zu einer zeitgemäßen Form des existentiellen Schreis.

D

Was bleibt vom Schrei?

Eine zusammenfassende Reflexion

Ausgehend von Edvard Munchs Bild *Schrei* wurde eingangs die These aufgestellt, dass der Schrei als ein Schlüsselmotiv in der bildenden Kunst bezeichnet werden kann. Wie die Untersuchung zur deutschen Malerei und Grafik im 20. Jahrhundert gezeigt hat, ist das expressive Motiv des Schreis für das ganze Jahrhundert festzustellen. Dabei wurde der Schrei als Ausdruck aller menschlichen, fast ausschließlich negativ konnotierten Situationen, Erlebnisse und Empfindungen verwendet. Durch dieses kontinuierliche, quantitative sowie qualitative Vorkommen ist es gerechtfertigt, den Schrei als ein Schlüsselmotiv für die bildende Kunst im 20. Jahrhundert zu bezeichnen. Der einem Vergleich dienende dritte Teil der Studie hat jedoch gezeigt, dass das Motiv des Schreis nur in der Malerei und Grafik die komplexe Funktion eines Schlüsselmotivs übernimmt, da die Darstellung eines Schreis im Medium der Skulptur nur punktuell eine Rolle gespielt hat und im Wesentlichen auf die Kernzeit des Expressionismus begrenzt ist. Hierdurch wurden zwei eingangs aufgestellte Hypothesen bestätigt: Zum einen sind Schrei-Motive hauptsächlich in den zweidimensionalen Medien der Malerei und Grafik dargestellt worden, zum anderen konnte auch durch die Analyse von Werken aus dem Bereich der Skulptur, beziehungsweise durch die Kunst außerhalb des deutschsprachigen Kulturraumes, keine wesentlichen, über die im Untersuchungsbereich des Hauptteils erlangten Resultate hinausgehenden Erkenntnisse zum Wesen des Schreis, respektive zur Motivation seiner Verwendung in der bildenden Kunst gewonnen werden.

Die gegebene Forschungslage wurde für die Studie als Ausgangsbasis genutzt, um erstmals eine systematische Erfassung und Untersuchung des Motivs des Schreis für die deutsche Malerei und Grafik im 20. Jahrhundert durchzuführen. Darüber hinaus wurde in Anbetracht des hoch emotionalen Motivs ein kunstanalytischer Ansatz verfolgt, indem weitgehend individuelle biografische Umstände sowie autobiografische Quellen zur Interpretation der verschiedenen Werke berücksichtigt wurden. Die Studie zum Schrei stellt – im Wissen um die Relativität dieses Anspruchs – einen Überblick über alle Schrei-Darstellungen im determinierten Bereich dar. Ein Schrei ist ein nicht fest definierbares Kommunikationsphänomen, die Eindeutigkeit seiner Darstellung ist ebenfalls von einer Anzahl verschiedener Faktoren abhängig, und schließlich unterliegt die Auswahl der untersuchten Werke nicht nur einer künstlerischen Relevanz, sondern letztlich auch der subjektiven Entscheidung des Autors. Aufgrund dieser Relativität hat die Studie einen offenen Charakter.

Der Schrei als eine verbale oder nonverbale Kommunikationsform des Menschen ist in seiner Intensität und Dauer abhängig von der emotionalen Befindlichkeit des Subjekts. Was kann die Darstellung eines eigentlich akustischen Phänomens in den unter physikalischen Aspekten stummen Medien der Malerei beziehungsweise Grafik erreichen; welche Aussagequalität kann ihm zukommen? Die Dauer des dargestellten Schreis ist bereits durch die Medialität des Bildes gewährleistet, die Intensität ist vom Künstler bestimmbar und wurde im 20. Jahrhundert – unabhängig von Stilen betrachtet – von einem leise seufzenden Aufschrei bis hin zu einer monströsen Schrei-Kakophonie ausgeschöpft. Ästhetische Grenzen mussten dabei nicht mehr berücksichtigt werden, nur noch

die Abstraktion konnte dem Motiv des Schreis eine ikonografische Begrenzung setzen.

Zwischen der individuellen Empfindung des Schreienmüssens und der Ausführung, das heißt der bildlichen Darstellung dieser Empfindung, liegt ein mehr oder weniger langer Zeitraum, der die Möglichkeit zur Reflexion bietet. Überdauert der (virtuelle) Schrei diese Zeitspanne, scheint er von Bedeutung und der Darstellung würdig. Da Künstler in der Regel nicht für den privaten Gebrauch malen, sondern mit einer Veröffentlichung ihrer Werke durch Ausstellungen oder Monografien rechnen können, ist dem Kunstschaffen ein offenbarer Charakter zu eigen, der in Bezug auf Schrei-Darstellungen anklagende, mahnende, Hilfe suchende oder eine Erlebnis verarbeitende Funktion haben kann. Bei fast allen der untersuchten Arbeiten kann dabei eine komplexe Funktionalität festgestellt werden, die es nicht zulässt, die Aussage eines jeweiligen Bildes auf nur eine Ebene zu begrenzen. Im Gegensatz zu einem real abgegebenen Schrei, der nicht nur durch seine Dauer, Intensität und vor allem durch den lebensweltlichen Kontext einschätzbar ist, verbleibt dem zweidimensionalen Bild nur Stil, Farbe und Form. Weitgehend ist dem Betrachter die für ihn jeweils gültige Interpretation überlassen, was zur besonderen Bedeutung der Schrei-Darstellungen beiträgt. Durch den bereits festgestellten offenbaren Charakter dieser bildlichen Formulierung geht der Betrachter einen emotionalen Dialog mit dem Künstler ein, der in besonders evokativem Maß partizipierend ist.

Wie aus dem historischen Überblick einleitend deutlich wurde, war ein dargestellter Schrei in der bildenden Kunst eng mit der ästhetischen Kategorie des Hässlichen verbunden, die im Sinne einer klassizistischen Kunstauffassung möglichst zu vermeiden, im Rahmen eines Kunstwerkes allenfalls im Sinne einer Stigmatisierung des Bösen, Schlechten oder Derb-Primitiven dosiert einzusetzen war. Dennoch gab es zu allen Zeiten unter den Künstlern Ausnahmen darstellende Persönlichkeiten, die das Motiv des Schreis innerhalb physiognomischer Studien oder als unmittelbare, thematisch zu legitimierende Affektdarstellung von Leid und Schmerz verwendet haben. Es bedurfte dabei der Genialität eines Michelangelo, zeitbedingte Bewusstseinsphären, denen die Existenz individueller Gefühle und ihrer Abbildung als unmittelbarer Ausdruck des Schaffenden in der Kunst unbekannt waren, hinter sich zu lassen, um innerhalb eines autonomen Kunstwerkes seine persönliche Befindlichkeit mit einem Schrei auszudrücken.

Ab dem Ende des 19. Jahrhunderts – zeitlich einhergehend mit der Etablierung der Psychoanalyse – wurde die katalysierende Funktion des Schreis aus dem realen Leben in die Kunst übertragen. So stand der Schrei am Anfang des Expressionismus und war im ganzen 20. Jahrhundert ein kontinuierlich vorkommendes Motiv innerhalb multipler künstlerischer Ausdrucksvermögen. Neben dem einleitend festgestellten Paradigmenwechsel, den das Motiv des Schreis am Ende des 19. Jahrhunderts erfahren hat, zeichnete sich anhand einzelner künstlerischer Positionen am Ende des 20. Jahrhunderts in der Malerei und Grafik eine erneute qualitative Veränderung ab, die zur Folge hat, dass die Wahrhaftigkeit des existentiellen Ausdrucks des Schreis hinterfragt wurde.

Als Edvard Munch eine frühe Version seines Bildes *Schrei* zusammen mit anderen Gemälden 1892 in Berlin der Öffentlichkeit präsentierte, musste die Ausstellung geschlossen werden, weil das Publikum das Sujet und die Malweise

ablehnte. Das Bild irritierte ihre ästhetischen und ethischen Vorstellungen von Kunst. War hier der Protest ausschließlich gesellschaftlich verursacht, so kam es im Verlauf des 20. Jahrhunderts in Deutschland zweimal zu einer politisch diktierten Ablehnung expressiv-subjektivistischer Bildsprachen: im Nationalsozialismus und in der DDR. Der nationalsozialistisch-repressiven kulturellen Gleichschaltung und dem verordneten sozialistischen Realismus zum Trotz, ließen sich viele Künstler nicht in ihrer individuellen Schaffenskraft beeinflussen und drückten ihre eigene Befindlichkeit weiterhin expressiv und auch mit Schreien aus. Demzufolge sind Schrei-Motive für das ganze 20. Jahrhundert hindurch innerhalb von Selbstbildnissen, Gruppenbildern, in realistischer oder abstrahierender Form festzustellen. Hinsichtlich des zeitlich-stilistischen Vorkommens bildet nur die Neue Sachlichkeit eine Ausnahme. Aufgrund der Vielfalt der Stile, der oftmals vielschichtigen Aussagen und der persönlichen Konstellationen, die hinter den jeweiligen Bildern stehen, lassen sich kaum Entwicklungen ablesen, die eine allgemeine Aussage ermöglichen. Auch am Ende des 20. Jahrhunderts diente der Schrei in der bildenden Kunst noch als Ausdruck von Angst, Ohnmacht und Verzweiflung. Allerdings gibt es vereinzelte Positionen, die das Motiv des Schreis als solches in seiner Aussagekraft hinterfragen oder auch negieren. Diese kritische Einstellung gegenüber dem Motiv wurde auch durch den Vergleich mit Schrei-Darstellungen anhand einiger Bilder des Isländers Erró und des englischen Künstlerpaares Gilbert & George deutlich. Hieraus resultiert die Frage, ob in der Malerei und Grafik, die vermeintlich alle Stilarten durchgespielt haben, ein Schrei noch existentielle Zustände wie Angst, Verzweiflung und Aggression in Zukunft überzeugend darstellen kann.

Aus der Intrauterinfotografie ist bekannt, dass Föten stumme Schreie des Zorns, der Wut und des Unbehagens abgeben können. Die frühe Anlage dieser Form der Empfindungsausprägung ist also evident. Nachdem im pränatalen Stadium bereits negativ empfundene Einflüsse von außerhalb wahrgenommen werden können, wird der durch das Geburtstrauma ausgelöste Schrei durch persönliche Zuwendung und spätere Sozialisierung beruhigt, gebannt und unterdrückt – wann schreien wir schon im alltäglichen Leben? Durch eine Vielzahl von Konstellationen kann der Schrei wieder hervorbrechen und etwas Existenzbedrohendes respektive bedrohlich Empfundenes signalisieren.

„Das Trauma der Gewalt, der Angst, der Isolation und des Leidens, gehört zur Wahrhaftigkeit eines Bildes unserer Epoche“, stellte Siegfried Gohr fest.¹ In diesem Sinn ist am Ende der Untersuchung zum Motiv des Schreis zu resümieren, dass unabhängig von den großen kollektiven Einflussfaktoren wie den Weltkriegen oder der globalen Bedrohung durch den Kalten Krieg eine Vielzahl von Künstlern durch Erlebnisse in der persönlichen Erfahrungswelt traumatisiert wurden. Diese können einmalige Traumata gewesen sein, ausgelöst durch unmittelbare Konfrontation mit dem Tod, beispielsweise beim Verlust eines Elternteiles, Geschwisters oder Kindes. So haben einige Künstler in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, frühzeitig Mutter oder Vater verloren. Nicht selten folgte diesem Verlust die häufigere Form der kumulativen Traumatisierung, bei der sich kontinuierlich negativ erlebte Erfahrungen zu Langzeit-Traumata anhäuferten.

Bei fast einem Drittel der im Hauptteil der Studie behandelten Künstler, die sich mit Schrei-Darstellungen ausgedrückt haben, lag eine Schocktraumatisierung

¹ Siegfried Gohr zitiert in: Bömches 1996: 2.

vor, die vor allem bei den älteren Generationen durch lebensgefährliche Verletzungen oder Verschüttungen während der Kriege ausgelöst wurden. Hierbei wurden noch nicht einmal solche kriegsbedingten Traumatisierungen berücksichtigt, die aus ‚unauffälligen‘ Kriegseinsätzen entstanden sind, die in den Biografien nicht hervorgehoben wurden, weil die entsprechenden Künstler keine körperlichen Verletzungen davon getragen haben.

Bei einem weiteren Drittel der Künstler kann aus der Biografie auf eine kumulative Traumatisierung geschlossen werden, beispielsweise durch schwere Krankheiten, die sich meist in oder seit der Kindheit prägend ausgewirkt haben. Zusammengenommen kann demzufolge bei über der Hälfte der berücksichtigten Künstler eine Traumatisierung unterstellt werden.² Sie haben zu der jeweiligen psychischen Disposition der Künstler beigetragen und unabhängig von Stil, Ausbildung oder Zeit die Auswahl der Themen bewusst oder unbewusst mit beeinflusst und die Art der künstlerischen Ausführung ihrer Werke geprägt.

Bei der anderen Hälfte derjenigen Künstler, bei denen vermutlich keine Traumatisierung vorlag, können, losgelöst von gesamtgesellschaftlichen oder persönlichen Ereignissen, auf die zum Teil rekurriert wurde, ebenso Begriffe wie Angst, Verzweiflung, Ohnmacht, Wut oder Resignation aus der emotionalen Sphäre als Motivationen für Schrei-Darstellungen genannt werden. Aus dem Rationalen sind überwiegend Mahnung, Warnung, Protest beziehungsweise Kritik für das Schaffen von Schrei-Darstellungen verantwortlich gewesen. Gerade in dem zuletzt genannten Bereich ist denn auch ein Unterschied zu den Schrei-Darstellungen traumatisierter Künstler zu sehen, da in ihnen eine emotionale, individuell geprägte Bildaussage überwiegt. Doch muss in Anbetracht des inflationären Einsatzes dieses Motivs in den Massenmedien noch einmal hinterfragt werden, ob das Motiv des Schreis am Anfang des 21. Jahrhunderts für die Malerei und Grafik noch eine Relevanz hat. Besitzt es noch die Glaubwürdigkeit, die es vor einigen Jahrzehnten gehabt hat, ist es noch zu einer künstlerisch innovativen Formulierung fähig?

Bei etwa einem Viertel der im Hauptteil untersuchten Bilder wurden synästhetische Wahrnehmungspotentiale festgestellt, die in ihrer Stärke von der Expressivität der Farben und der Formen abhängig sind. Sie steigern zusammen mit der kompositorischen Verdichtung des Motivs des Schreis im Wesentlichen das Ausdrucksvermögen der Schrei-Darstellungen. Darüber hinaus kann durch die Ansprache mehrerer Sinneswahrnehmungen den Künstlern das bewusste oder unbewusste Verlangen unterstellt werden, den Schrei, als eigentlichem akustischen Phänomen, in seiner Ganzheit möglichst weitgehend zu entsprechen. Diese Tendenz wurde auch durch den Vergleich mit einigen Skulpturen deutlich, da sämtliche Arbeiten den Raum zur evokativen Darstellung des Schreis, beispielsweise durch das Hervorstrecken des Kopfes, nutzten. In der zweidimensionalen Malerei und Grafik ist jedoch durch die Medialität der Werke die Stärke des rezipierten Schreis hauptsächlich von der Imaginationskraft des Betrachters abhängig. Unabhängig davon kann unterstellt werden, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Rezeption eines Schreis als Ausdruck

² Aufgrund der Schwierigkeit, allein aus biografischen Angaben heraus auf eine Traumatisierung eines Künstlers zu schließen, der Unsicherheit, welches Ereignis welchen Künstler wie schwer traumatisiert haben könnte und der zuweilen nicht vorliegenden oder nicht genügend Aufschluss gebenden Quellenlage, wurden nur solche Traumatisierungen berücksichtigt, die relativ eindeutig aus der jeweiligen Biografie hervorgingen. Hinzu kommen unbewusste prä-, peri- und postnatale Traumatisierungen. Daher ist anzunehmen, dass es unter diesem Aspekt noch eine Dunkelziffer gibt, die schätzungsweise bei 20-30% liegen dürfte.

menschlicher Extremsituationen durch die massenmediale Reize zunehmend desensibilisiert worden ist. Paradoxerweise ermöglichte es allerdings die Medienkunst – wie anhand des Beispiels von Bruce Naumans *Anthro/Socio (Rinde Spinning)* deutlich wurde – den Schrei in einer Videoinstallation als objektiv wahrnehmbares akustisches Signal einzusetzen. Damit scheint mit der erreichten audiovisuellen Expressivität das in seinem Wesen liegende existentielle Ausdrucksvermögen des Schreis durch die Überführung in ein anderes Medium für die Kunst zunächst gerettet worden zu sein.

Angst und Furcht

Einige Bilder, die im Hinblick auf das Motiv des Schreies untersucht wurden und in denen der Schrei eine zentrale Rolle spielt, scheinen aus einer subjektiv-endogen empfundenen Angst oder Furcht heraus entstanden zu sein. Es erscheint für diese, sowie auch für eine Zahl weiterer Bilder wichtig, in diesem Exkurs die Begriffe Angst und Furcht näher zu untersuchen und sie aus einer psychologischen Warte heraus zu definieren, da die künstlerischen Schaffensprozesse unmittelbar mit den psychischen Grunddispositionen und Vorgängen zusammenhängen.¹

Bereits 1939 erkannte Othmar Sterzinger in *Grundlinien der Kunstpsychologie*, dass den Empfindungen und Gefühlen in der neueren bildenden Kunst eine herausgehobene Bedeutung zukommt, sie „sind der vereinheitlichende Untergrund [...], das, was eigentlich wiederzugeben ist.“² Besonders deutlich wurde diese Bedeutung bei Bildern von Munch, Kubin, Gerstl, Meidner, Nussbaum und anderen. Im Zuge einer zunehmenden Individualisierung haben am Ende des 19. Jahrhunderts und am Anfang des 20. Jahrhunderts Künstler sich wiederholt auf unkonventionelle Art ihrer Emotionen entäußert und diese nicht selten durch einen Schrei manifestiert. Wolfgang Ruppert stellt in diesem Zusammenhang fest: „In der Konsequenz dieser radikalsten Individualisierung zeichnete sich der Künstler durch die Darstellung der individuellen Wahrnehmung, durch seine in der psychischen Innenwelt entstehende Phantasieproduktion als Schöpfer von ‚autonomen‘ Bildwelten aus. Der Künstler wurde, als der Träger der seelischen Empfindungen schlechthin identifiziert.“³

Innerhalb des menschlichen Gefühlsspektrums nehmen Angst und Furcht eine elementare Position ein, sie gehören zu den „stärksten und [...] am häufigsten auftretenden Emotionen“.⁴ Sie sind in Schrei-Darstellungen von zentraler Bedeutung. Wenn man im allgemeinen Sprachgebrauch die vermeintlich als Synonyme aufzufassenden Begriffe von Angst und Furcht aus psychologischer Sicht definiert, so ist nach Stanley Rachman allerdings zwischen den beiden emotiven Formen zu unterscheiden: „Angst ist die angespannte Erwartung eines bedrohlichen, aber unbestimmten Ereignisses, ein Gefühl unangenehmer Beunruhigung. [...] Auch Furcht ist [...] eine Kombination aus Anspannung und unangenehmer Erwartung, unterscheidet sich jedoch von der Angst hinsichtlich ihrer Ursache, Dauer und Aufrechterhaltung. Streng genommen ist mit der Furcht eine emotionale Reaktion auf eine spezifische, wahrgenommene Gefahr gemeint.“⁵ Angst ist abstrakt, eher frei floattierend, Furcht ist konkret, auf etwas bezogen und häufig phobisch gebunden.

¹ Siehe hierzu: Thomas Bender: Das rätselhafte Vermögen des bildenden Künstlers. Zur Psychoanalyse bildnerischen Gestaltens. In: *Pantheon* 50 (1992): 190.

² Othmar Sterzinger: *Grundlinien der Kunstpsychologie*. Bd. 2: Die innere Welt. Graz, Wien, Leipzig 1939: 264.

³ Wolfgang Ruppert: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M. 1998: 264.

⁴ Stanley Rachman: *Angst. Diagnose, Klassifikation und Therapie*. Bern 2000: 7.

⁵ Rachman 2000: 9.

Anhand eines lebensweltlichen Beispiels lässt sich die Definition veranschaulichen: Der Abgrund, an dem man physisch steht, bereitet durch die Tiefe und die Gefahr des Absturzes Furcht. Sobald man einige Schritte zurück tritt, verschwindet zusammen mit dem visuellen Eindruck des Abgrundes auch die Furcht. Angst hingegen definiert das Gefühl, mit seinem eigenen Leben, mit einer Beziehung oder mit der ganzen Gesellschaft auf einer metaphysischen Ebene an einem Abgrund zu stehen, wobei man oft weder ahnen kann, wie tief der Abgrund ist, noch welche unvorhergesehenen Ereignisse einen möglichen Absturz herbeiführen oder verhindern können. Ungewissheit und Ohnmacht sind folglich die elementaren Komponenten der Angst, die sich auch allzu deutlich in den entsprechenden Schrei-Darstellungen widerspiegeln. So stellt Thomas Anz zu Recht fest, dass der „vielzitierte ‚expressionistische Schrei‘ häufig ein Schrei der Angst“ ist.⁶

Die Psychoanalyse sieht den Ursprung von individuellen Ängsten weitgehend im Sexuellen gelegen, in vermeintlich „inakzeptablen sexuellen Triebregungen, die ins Unterbewußtsein verdrängt“ und dann „in symbolische Repräsentationen verwandelt“ werden.⁷ Während also für die Angst zusammenfassend festgestellt werden kann, dass sie zum einen unbestimmt ist, keine konkrete Ursache hat und mit verdrängten sexuellen Regungen zusammenhängt, können für die Furcht die folgenden drei Hauptkomponenten ausgemacht werden: Das „subjektive Gefühl, bedroht zu sein; die damit einhergehenden physiologischen Veränderungen und – auf der Verhaltensebene – Versuche, die gefürchtete Situation zu vermeiden oder aus ihr zu fliehen.“⁸

Im Rahmen dieser Studie wird deutlich, dass zumeist die Angst für die entsprechenden Schrei-Darstellungen verantwortlich war. Für den Bereich der Literatur – der zu einem nicht unerheblichen Teil mit der bildenden Kunst kongruente Ausprägungen hinsichtlich der verwendeten Motive zeitigt – stellt Thomas Anz fest, dass die Epoche der Angst in Deutschland nicht nur bereits seit etwa 1910 andauert, sondern mittlerweile sogar bis in die Massenmedien hinein „zu einer Art Modethema“ geworden sei,⁹ und auch Ernst Wolfgang Orth konstatiert, dass „die heutige Gesellschaft oder Epoche von einem herausragenden Interesse für Angst und Ängste bestimmt“ sei.¹⁰ Welche thematischen Parallelen zur bildenden Kunst bestehen, wird durch die vergleichbaren Sujets deutlich, die nach Anz „in Verbindung mit Angstzuständen wiederholt thematisiert werden“ und schließlich zur Entfremdung führen: Mitmenschen, Großstadt und die inner- sowie außermenschliche Natur.¹¹ Ebenso wie die Malerei und Grafik beschäftigt sich auch die Literatur in umfangreicher Weise besonders mit der eigenen Geschlechtlichkeit, mit Sexualität und der Sünde im religiösen Kontext und der daraus resultierenden Schuldthematik.

⁶ Thomas Anz: Die Historizität der Angst. Zur Literatur des expressionistischen Jahrzehnts. In: Schillerjahrbuch 19 (1975): 253.

⁷ Rachman 2000: 80.

⁸ Rachman 2000: 15.

⁹ Anz 1975: 243, 237.

¹⁰ Ernst Wolfgang Orth: Kultur der Angst. In: Angst – ein individuelles und soziales Phänomen. Öffentliche Ringvorlesung WS 1987/88. Trierer Beiträge. Aus Forschung und Lehre an der Universität Trier (Hg.: Günter Birtsch / Meinhard Schröder). Trier 1991: 3.

¹¹ Anz 1975: 249.

Kunst in der DDR

Innerhalb der Untersuchung zum Schrei in der bildenden Kunst scheint es angebracht, diesen Exkurs durchzuführen, um diejenigen Werke ostdeutscher Künstler, die während der 45 Jahre der Deutschen Demokratischen Republik entstanden sind und das Motiv des Schreis aufweisen, adäquat behandeln und würdigen zu können. Dass in der DDR entsprechend expressive Bilder entstanden sind, scheint weniger selbstverständlich als in der vergleichbaren Zeit in Westdeutschland, da durch die restriktive Kunst- und Kulturpolitik der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands alles Expressive, Subjektive und Individualistische zwar nicht verboten, aber zugunsten des sozialistischen Realismus in der bildenden Kunst zumindest unterdrückt wurde.

„Jenseits der geballten Ladung realsozialistischen Kitsches, die ästhetisch und politisch-moralisch für sich spricht, hat die aus der DDR hinterlassene Kunst jedoch mehr Facetten, als manchen Beobachter auffällt. Aus westdeutscher Sicht jedenfalls gibt es keinen Anlaß zu triumphieren, da hier die Künstler in keiner vergleichbaren Weise den Anmaßungen der Herrschenden ausgeliefert waren“, stellt Klaus Schroeder zur bildenden Kunst ein gutes Jahrzehnt nach dem Ende der Deutschen Demokratischen Republik fest.¹² Grund genug in einem Exkurs zur Kunst der DDR – also der offiziellen Kunst, derjenigen Kunst, die das Wohlwollen und die Protegierung der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands genoss – und zur Kunst in der DDR näher auf diese Problematik einzugehen. Hierbei soll der Schwerpunkt des Überblicks auf der Malerei liegen, da sie, wie mit Martin Damus festzustellen ist, aussagekräftiger zu sein scheint als andere Kunstgattungen: „Die DDR-Malerei ‚spiegelte‘ die DDR-Gesellschaft differenzierter, konkreter und umfassender als Skulptur und Grafik. In der Malerei kommt die DDR-Gesellschaft zur Anschauung, (a) wie sie – der Vorstellung von Partei- und Staatsführung zufolge – war, sich entwickeln sollte bzw. präsentierte und (b), wenn man sie zu lesen verstand, wie sie war und nicht sein sollte.“¹³

Die Form der – euphemistisch ausgedrückt – lenkenden Kulturpolitik der SED war nicht kontinuierlich stark ausgeprägt, sondern abhängig von der Zeit und jeweiligen Parteiführung. Zunächst sind vereinfacht dargestellt in der Kunst- und Kulturpolitik der DDR dabei vier Phasen auszumachen: Während die erste, unmittelbar nach der Gründung der DDR beginnende Phase noch einer künstlerischen Neuorientierung nach dem Ende des Nationalsozialismus diente, in der eine Entscheidung zwischen Rückbesinnung auf die Vorkriegsstile (wie Expressionismus, Futurismus, Kubismus und Neue Sachlichkeit) oder einer Ausrichtung auf ‚volksnahe‘ sowjetische Vorbilder zur Debatte stand, begann die zweite Phase am fünfziger Jahre mit einer dezidierten Ausrichtung der ostdeutschen Kunst nach sowjetischen Vorbild, also der strikten, beziehungsweise versuchten Durchsetzung des sozialistischen Realismus. Erst zum Ende der sechziger Jahre setzte mit der Ära Honecker die dritte Phase ein, mit der eine gewisse Liberalisierung der Kulturpolitik verbunden war, die allerdings unter der strikten Beobachtung des Staates stand. Hier begannen in der Kunst sich dem Staat und der Gesellschaft gegenüber kritische Tendenzen bereits zu verstärken, die

¹² Klaus Schroeder: Vorbemerkung. In: Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989 (Hg.: Hannelore Offner / Klaus Schroeder). Berlin 2000: 13.

¹³ Damus 1991: 17.

in ihrer Formulierung nicht nur thematisch sondern auch stilistisch diametral zum sozialistischen Realismus standen. In der vierten Phase ging die weitere Lockerung der staatlichen lenkenden Kunstpolitik mit einer entgleitenden Kontrolle einher, die signifikanterweise der tatsächlichen Kunstproduktion bereits weit hinterher hinkte, was durchaus gesellschaftspolitischen Symbolwert hatte und nicht zuletzt auch in diesem Bereich schließlich den Zusammenbruch des Systems ankündigte.

Anhand einiger ausgewählter Beispiele aus Reden, Parteibeschlüssen und offiziellen Kunstkritiken, wird das umrissene Bild differenzierter dargestellt, wobei dies nur einen kursorischen Einführungscharakter haben kann.¹⁴

Bezeichnenderweise wurde bereits auf dem Vereinigungsparteitag in Ostberlin am 21. April 1946, auf dem sich die SPD und die KPD zur SED zusammenschlossen, ein Manifest verabschiedet, in dem die zukünftige Ausrichtung der nationalen Kultur festgelegt wurde, was bereits die Bedeutung der Kultur und mithin der Kunst für den neuen Staat verdeutlicht, die der Staatspartei und ihrer politischen Ziele zu dienen hatte:

„Die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands ist die Partei der Erneuerung der deutschen Kultur. Sie fördert die wahre Größe der Nation, indem sie alle schädlichen und reaktionären Überlieferungen bekämpft und alles Hohe und Schöne des deutschen Geisteslebens zur Entfaltung bringt. Damit wird sich unser Volk in die Kulturgemeinschaft der freiheitlichen und fortschrittlichen Völker der Welt einreihen.“¹⁵

Eine eindeutige, distanzierende Unterscheidung von der Kunstpolitik des Dritten Reiches kommt nur bedingt zum Tragen. In gewisser Weise werden sogar formale Parallelen erkennbar. Durch den Alleinberechtigungs-Anspruch für das deutsche Kulturwesen zuständig zu sein, klingt eher eine distinktive Tendenz gegenüber Westdeutschland an, die sich im Laufe der weiteren Jahre, konkret in der Zeit des Kalten Krieges, noch verstärken wird.

Anlässlich der ersten *Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung* im Herbst 1946 in Dresden äußerte der Leiter der Kulturabteilung der sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD), der sowjetische Major Alexander Dymshitz, folgende „Wünsche“, die besonders für die zweite, am sowjetischen Vorbild orientierten Phase der Kulturpolitik der DDR, richtungsweisend werden sollte: „Und so spreche ich zu dieser Ausstellung folgende Wünsche aus: 1. Schafft eine Kunst, die die Seele eines befreiten Volkes widerspiegelt. 2. Schafft eine Kunst, die dem deutschen Volke die Selbstachtung und die Achtung anderer Völker wiedergibt. 3. Schafft eine Kunst, die tief im Volke wurzelt, die das Volk begeistert und die es mit allen Völkern verbindet.“¹⁶ Er forderte also eine Volkskunst, die allgemein gefallen sollte. Avantgardistische, zu einer kreativen Unruhe animierende Kunst wurde per se ausgeschlossen. Kam Dymshitz'

¹⁴ Als weiterführende Literatur sei auf die im Laufe des Exkurses angeführte Literatur verwiesen. Besonders empfehlenswert erscheint hierbei die chronologische Zusammenfassung *Stationen eines Weges. Daten und Zitate zur Kunst und Kulturpolitik der DDR 1945-1988*. Zusammengestellt von Günter Feist unter Mitarbeit von Eckhart Gillen (Berlin 1988) und Offner / Schroeder 2000.

¹⁵ Manifest an das deutsche Volk. Beschlossen vom Vereinigungsparteitag am 21.4.1946. Dokumente der SED, Band I. Berlin 1952: 26. Zitiert in: Ullrich Kuhirt: Auf dem Weg zum sozialistischen Realismus. Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik. Plastik, Malerei, Grafik 1949-1959. Dresden 1959: 9.

¹⁶ Major Alexander Dymshitz [im Ausstellungskatalog anlässlich der ersten *Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung* in Dresden vom 25.8.-31.10.1946] zitiert in: Feist / Gillen 1988: 10.

Forderung einer positiven Definition gleich, so setzte bereits im Jahr darauf Max Grabowski mit dem Artikel *Zur bildenden Kunst der Gegenwart* die „Kampagne gegen die ‚romantizistische‘ Neue Sachlichkeit, gegen die in der ‚Zersplitterung ohnmächtig gewordenen‘ Vorkriegsstile Futurismus, Kubismus und Expressionismus sowie gegen das ‚l’art pour l’art-Spintisieren‘ des Surrealismus ein“, so Karin Thomas, „bis dann der direkte Einfluß sowjetischer Kulturpolitik ab 1949 die völlige Ablehnung von expressiver und nüchtern sachlicher Stilistik und die Übernahme des Sozialistischen Realismus als Tendenzkunst mit parteilicher Themenausrichtung forderte.“¹⁷ In dem daraufhin beginnenden kunsttheoretischen Diskurs sei denn auch zu beobachten gewesen, dass Grabowski „die gleichen schlagwortartigen Begriffe in den Vordergrund rückte, die man seit den dreißiger Jahren in der Sowjetunion als zentrale Merkmale des Sozialistischen Realismus apostrophiert hatte: Parteilichkeit, Volkstümlichkeit, Darstellung des Typischen, Lebensechtheit und sozialer Optimismus. [...] Dabei berief man sich auf einen Realismus-Begriff, den Friedrich Engels 1880 in einem Brief an Miß Harkness formuliert hatte: ‚Realismus bedeutet meines Erachtens außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen‘.“¹⁸ Durch diesen Rückbezug auf eine Kunstauffassung die fünfzig Jahre zuvor definiert wurde, erfuhr die Ignoranz der zeitlich dazwischen liegenden Kunstrichtungen der Moderne durch die SED ihre Legitimation, wodurch eine weitere formale Parallele zur Kunstpolitik des Nationalsozialismus festgestellt werden kann.

Wie sehr die Erwartungshaltung der SED und die sich als schwierig darstellende Umsetzung der kunstpolitischen Vorgaben auseinander lagen, geht bereits aus dem Protokoll des III. Parteitages der SED von 1950 hervor, wo es heißt: „In der bildenden Kunst ist der entschiedene Bruch mit dem Formalismus noch nicht vollzogen, weil der Formalismus und dessen Wurzel, der Kosmopolitismus, nicht als volksfremd und volksfeindliche Strömung, als Waffe des Imperialismus erkannt wurden. Erst ganz bescheidene Anfänge des Realismus sind in der bildenden Kunst zu erkennen.“¹⁹ Formalismus, Kosmopolitismus, Dekadenz und Imperialismus waren die Schlagworte, die sowohl in den Texten zur staatlichen Kunstpolitik als auch in den kunsttheoretischen Diskursen den roten Faden bildeten und die ‚feindlichen‘ Positionen, von denen es sich abzugrenzen galt, markierten. In den Bildern des sozialistischen Realismus sollte eine positive Aufbruchstimmung vermittelt werden, die auch dem kunst-ungebildeten Arbeiter und Bauern in der DDR leicht verständlich sein und diesen über die materiellen Engpässe im Staat hinwegzusehen helfen sollten. Aus der Positivdefinition der ostdeutschen Kunst einerseits und aus der Abgrenzung zur Kunst des ‚imperialistischen‘ Westens ergab sich Olaf Lippke zufolge eine Euphemisierung der DDR-Kunst und ihrer Rezeption: „Ein wesentliches Merkmal der distinktionistischen Kunstpolitik der DDR war ihre generelle Neigung zum *Euphemismus*. Sich unterscheiden zu wollen, bedurfte nicht nur der bloßen Darstellung des Unterschiedes, sondern einer gefälligen wie verhüllenden Präsentation, die mindestens zwei Funktionen erfüllen sollte. Nach innen gerichtet, schuf sie die Illusion beständiger, souverän beherrschter Werte entgegen möglichen Tendenzen kultureller Inkohärenz. Und nach außen sollten sich nicht nur blühende Landschaften und die stetige Erfüllung einstiger Fortschritts-

¹⁷ Thomas 1980: 18.

¹⁸ Thomas 1980: 43.

¹⁹ Protokoll des III. Parteitages der SED 1950. Berlin 1951: 264. Zitiert in: Kuhirt 1959: 26.

verheißungen, sondern besonders das teilhabende Interesse der ostdeutschen Bevölkerung an ihren Kulturschöpfungen vermitteln.“²⁰

Um die Voraussetzungen für eben dieses „teilhabende Interesse“ zu schaffen und um eine größtmögliche Identifikation der Betrachter mit den neuen Helden der DDR zu gewährleisten, war es notwendig, stilistisch auf eine der Bevölkerung wohl vertraute und vor allem beliebte Formensprache, wie sie beispielsweise Adolph von Menzel oder auch Wilhelm Leibl geschaffen haben, zu rekurrieren. Damit gleichbedeutend war es, alles Hässliche und negative Assoziationen Weckende aus den Bildern zu verdammen, um eine positive Grund- und Aufbruchstimmung zu vermitteln, wodurch einerseits der Ansporn zur Steigerung der Arbeitsleistung gewährleistet sein sollte, andererseits ein Beitrag zur gehorsamen Identifikation mit dem sozialistischen Staat geleistet wurde. So ging beispielsweise Kurt Magritz, unter dem Pseudonym N. Orlow, in *Wege und Irrwege der Kunst* dezidiert auf das Hässliche in der kontemporären Kunst ein: „Die Fürsprecher des Häßlichen in der Malerei suchen zuweilen Käthe Kollwitz als ihre Vorläuferin und als Stammutter der proletarischen Kunst in Deutschland darzustellen. Aber einerseits klafft zwischen den Werken von Käthe Kollwitz und den kunstfeindlichen Kleckereien ihrer Epigonen im heutigen Deutschland ein ungeheurer Abgrund. [...] Was soll man von Leuten sagen, die viele Jahre nach Käthe Kollwitz das große Vorbild der Arbeiter und Bauern in der Sowjetunion sowie das Vorbild des erfolgreichen Aufbaus der Deutschen Demokratischen Republik unter der Führung der Arbeiterklasse vor Augen haben und die Schöpfer des neuen Lebens als ‚unglückliche‘ Menschen darstellen!“²¹

Auch der Staatsratsvorsitzende Walter Ulbricht forderte in einer Rede vor der Volkskammer im gleichen Jahr eine Hinwendung der Kunst zum Guten und Schönen, wobei auch er dezidiert auf den Unterschied zur ‚verderblichen‘ Kunst des Westens hinwies: „Wir brauchen weder die Bilder von Mondlandschaften noch von faulen Fischen und ähnliches [...] Die Grau-in-Grau-Malerei, die ein Ausdruck des kapitalistischen Niedergangs ist, steht in schroffstem Widerspruch zum neuen Leben in der Deutschen Demokratischen Republik.“²²

In den fünfziger Jahren, die kontinuierlich von Diskussionen um Formalismus und sozialistischen Realismus geprägt waren, gerieten selbst anerkannte Vertreter des vom Staat angemahnten sozialistischen Realismus immer wieder in das Kreuzfeuer der offiziellen Kunstkritik. So stand die gesamte Kunst der DDR zumindest bis Stalins Tod 1953 durchweg unter dem Zwang der strikten Ausrichtung nach dem sowjetischen Vorbild. Die offiziellen Verlautbarungen ließen daran keinen Zweifel aufkommen: „Aber als Ganzes und durch ihre grundsätzlichen Lösungen der ideellen und ästhetischen Probleme ist die Sowjetkunst Vorbild für die Kunstentwicklung des ganzen sozialistischen Lagers. Es gibt keinen anderen Weg zur sozialistischen Kunst als den, den die Sowjetkünstler eingeschlagen haben“, stellte Alfred Kurella 1958 als maßgeblicher Kulturfunktionär des Zentralkomitees der SED fest.²³

²⁰ Olaf Lippke: Kunst im Auftrag kultureller Abgrenzung – Zwischen Herrschaftsprinzip und Autonomiesehsucht. In: Offner / Schroeder 2000: 503.

²¹ N. Orlow [Kurt Magritz]: Wege und Irrwege der modernen Kunst. In: Tägliche Rundschau (20.1.1951). Zitiert in: Feist / Gillen 1988: 19.

²² Walter Ulbricht: [Rede vor der Volkskammer]. In: Neues Deutschland (1.11.1951). Zitiert in: Feist / Gillen 1988: 21.

²³ Alfred Kurella: Die sowjetische Kunst wegweisend. In: Neues Deutschland (17.5.1958, Beilage). Zitiert in: Feist / Gillen 1988: 37.

Während man im Westen Deutschlands eine Einflussnahme des Staates auf die Kunstszene als geradezu widersinnig und als nicht erwünscht ansah, dafür aber weite Teile der Öffentlichkeit der avantgardistischen Kunstrichtungen ablehnend gegenüber standen, betonte die offizielle Kunstkritik in der DDR gerne die lenkende Führungsrolle der SED, wobei die Abgrenzung zur westlichen Kunst geradezu zwanghaft betont wurde. Unter der Mitarbeit des Ministeriums für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik entstand zum zehnten Jahrestag der Gründung der DDR ein Überblicksband zur offiziellen Kunst, in dem Ulrich Kuhirt paradigmatisch schreibt:

„Alle grundlegenden Entwicklungsetappen unserer Kunst hängen mit wichtigen prinzipiellen Beschlüssen der Partei zusammen, und jedes Kunstwerk von Rang, das in der Deutschen Demokratischen Republik geschaffen wurde, ist, auf diese oder andere Weise, unter dem Einfluß der führenden Tätigkeit der Partei im gesellschaftlichen Aufbau entstanden. Die Partei eröffnete und führte den Kampf gegen die bürgerlich-formalistische Kunst, unter ihrer Anleitung gelang es den Künstlern, langsam die Folgen revisionistischer Anschauungen zu überwinden. [...] Die Partei war es, die, in enger, brüderlicher Zusammenarbeit mit den Offizieren der Kulturabteilung in der Sowjetischen Militäradministration, den Künstlern wieder ein Ziel gab, ihnen den Weg wies aus der nationalen Katastrophe, zu einer neuen demokratischen Kultur.“²⁴

Wie sehr offizielle Aussage und inoffizielle Eingestehung der mangelnden Durchsetzung des sozialistischen Realismus in der DDR differierten und die bereits angesprochene Tendenz zur Euphemisierung aufzeigen, belegen folgende Zitate. So charakterisiert Kuhirt in dem bereits erwähnten Band 1959 die Erfolge der offiziellen Kunst folgendermaßen:

„Unsere Kunst kann zur zehnten Wiederkehr des Gründungstages unserer Republik Erfolge vorweisen, die sich den Taten des Volkes, seinem Aufbauwerk würdig an die Seite stellen lassen. In jahrelanger harter und oft qualvoller Auseinandersetzung hat sie sich langsam freigemacht von dem verderblichen Erbe der bürgerlichen Dekadenz und nähert sich immer mehr dem werktätigen Volke. Sie verbindet sich mit dessen Fühlen und Wollen und macht den Aufbau der sozialistischen Gesellschaft mehr und mehr zum bestimmenden Inhalt ihrer Werke. In diesem Prozeß kann sich unsere Kunst auf die progressiven Traditionen der deutschen Kunst wie der Kunst der ganzen Menschheit stützen; vor allem aber hat sie ihre Wurzeln in der revolutionären Kunst des deutschen Proletariats.“²⁵

Aus dem gleichen Jahr datiert ein Bericht der Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro der SED über die Lage der Malerei in der DDR, aus dem nicht nur die Entwicklungstendenzen während der ersten zehn Jahre des Bestehens des Staates hervorgehen, sondern der auch auf die wichtigsten Hemmnisse bei der Durchsetzung des sozialistischen Realismus in der Malerei eingeht:

„Starke ideologische Schwankungen, die sich heute in Gesprächen mit Künstlern widerspiegeln, führten zu einem Rückschlag der künstlerischen Produktion zwischen 1953 und 1958. Eine falsche Deutung des 'neuen Kurses', die Auswirkung des einseitig verstandenen XX. Parteitag und die kulturelle Aufweichung als Begleiterscheinung der Ereignisse in Polen und Ungarn spielten hierbei eine Rolle. [...] Bis heute steht das Gros der Maler zwischen 40 und 50 Jahren (von den ausgesprochenen Formalisten der noch älteren Generation ganz zu schweigen) im Banne individualistischer, subjektiver Kunstauffassungen und dekadenter Kunsttheorien und bedient sich der daraus resultierenden Schaffungsmethoden. Einige der formalistisch orientierten Maler der ältesten Generation haben bis heute noch einen bestimmten moralischen Einfluß auf

²⁴ Kuhirt 1959: 9.

²⁵ Kuhirt 1959: 7.

jüngere Maler. Das wird dadurch gestärkt, daß diese Künstler feste Positionen in der Akademie der Künste [...] haben“.²⁶

Um die Kluft zwischen den Künstlern und den Werkträgern der DDR abzubauen und dadurch den Erfordernissen des sozialistischen Realismus besser nachkommen zu können, wurde auf der Konferenz Kulturschaffender in Bitterfeld im April 1959 deshalb beschlossen, Künstler dazu aufzufordern, „im direkten Kontakt mit den Produktionsbetrieben die Leninsche Formel von der parteilichen Volksverbundenheit der Kunst mit konkreten Inhalten zu füllen.“²⁷ Dieser sogenannte „Bitterfelder Weg“ sollte die Aufhebung der Grenzen von Berufs- und Laienkunst forcieren, wobei die Künstler in die Betriebe gehen, die Arbeiter sich hingegen künstlerisch betätigen sollten, was die Partei unter dem Motto „Greif zur Feder, Kumpel!“ propagierte. Ziel dieser parteilichen Lenkungen war es, über den *Verband Bildender Künstler Deutschlands* linientreue Künstler zu unterstützen, diejenigen Künstler aber, die sich nicht anpassten, zu behindern oder auszugrenzen. Eine Mitgliedschaft beim VBKD war schließlich die Voraussetzung, um an offiziellen Ausstellungen teilzunehmen, Preise entgegen nehmen zu können oder überhaupt die Möglichkeit zu bekommen, seine Werke über den staatlichen Kunsthandel zu verkaufen. Permanente Kontrolle und Überwachung der ideologischen Ausrichtung der Kunstwerke durch die Organe der Partei, des Ministeriums für Kultur und des VBKD waren dabei die Grundvoraussetzungen, um einem einheitlichen Bild vom sozialistischen Realismus in der DDR Vorschub zu leisten. Hannelore Offner charakterisiert das Verhältnis von SED zum VBKD folgendermaßen: „Die SED verfügte in apodiktischer Manier über den Verband der Bildenden Künstler und über die Ausstellungssituationen. In der Überzeugung, alles steuern zu können, maß die Partei sich an, über die bildende Kunst zu entscheiden, und zwar nicht nur als anonymes Apparat, sondern namentlich durch einzelne Verbandsfunktionäre und Kunsttheoretiker. [...] Bildende Kunst betrachtete die SED immer aus einem ideologischen Blickwinkel heraus, weswegen der Stellenwert der Kunst im staatssozialistischen System sehr hoch veranschlagt wurde.“²⁸ Dennoch gab es Schwierigkeiten, die Einflussnahmen und Kontrollen umfassend durchzuführen, wie aus einer Stellungnahme der Abteilung Kultur zur Vorbereitung der V. Deutschen Kunstausstellung hervorgeht:

„Die Arbeit des Ministeriums für Kultur auf dem Gebiet der bildenden Kunst basiert noch zu wenig auf der Kenntnis der schöpferischen Probleme der Künstler. Auch in der Zusammenarbeit mit dem Künstlerverband geht der Staatsapparat als Hauptinstrument der Durchsetzung der Kulturpolitik der Partei noch zu wenig orientierend und beispielgebend voran. ... Die Abteilung Kultur beim ZK hat mehrmals im letzten Jahr die Leitung des Künstlerverbandes und die Genossen im Ministerium für Kultur auf die Überwindung der Mängel in der Arbeit und die

²⁶ Aus dem gekürzten „Bericht der Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro über die Lage der Malerei in der DDR“, der lt. Anschreiben der Abt. Kultur des ZK der SED vom 4.3.1960 „...im Dezember 1959 dem Politbüro des ZK der SED“ vorlag. Vollständig in SadK-VBK [Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Archiv des Verbandes Bildender Künstler der DDR], Sign. 302. Zitiert in: Hannes Schwenger: Sozialistische Künstlerorganisation. Akademie und Künstlerverband im Herrschaftssystem der DDR. In: Offner / Schroeder 2000. 102-103. Die Unterstreichungen wurden aus dem Original übernommen.

²⁷ Thomas 1980: 55.

²⁸ Hannelore Offner: Überwachung, Kontrolle, Manipulation. Bildende Künstler im Visier des Staatssicherheitsdienstes. In: Offner / Schroeder 2000: 270.

Grundfragen der Bitterfelder Bewegung auf dem Gebiet der bildenden Kunst orientiert. Sie hat jedoch die Durchführung dieser Weisungen zu wenig beharrlich kontrolliert.“²⁹

Von Seiten der Partei wurde aber nicht davon abgesehen, an ihrer überwachenden und leitenden Kunstpolitik festzuhalten, so wie es aus einer späteren, 1965 verfassten internen Aufgabenbeschreibung hervorgeht:

„Die Arbeit der Abteilung Kultur basiert auf dem Parteiprogramm, den Beschlüssen des ZK, seines Politbüros und Sekretariats sowie der Ideologischen Kommission beim Politbüro. [Die] Ausarbeitung und Verwirklichung der Kulturpolitik der Partei [...] erfordert: 1. die ständige wissenschaftliche Analyse der kulturell-künstlerischen Entwicklungsprozesse, der ideologischen Lage unter den Künstlern und Kulturschaffenden, besonders in den Parteiorg. [...] 2. Die systematische Erläuterung der Grundfragen der Politik und Kulturpolitik, der Parteibeschlüsse unter den Künstlern und Kulturschaffenden im Prozeß einer beharrlichen und geduldigen Auseinandersetzung mit falschen Auffassungen und des offensiven Zerschlagens feindlicher Argumente und Auffassungen. [...] 4. Die Kontrolle über die Verwirklichung der Beschlüsse des ZK, seines Politbüros, Sekretariats und der Ideolog. Kommission.“³⁰

So sah die Abteilung Kultur die Schwerpunkte für ihren Tätigkeitsbereich in der Überwachung der „politische[n] und kulturpolitische[n] Qualifizierung der gewählten Leitungen und der hauptamtlichen Apparate mit dem Ziel, den Einfluß der Partei dort noch stärker und zielstrebig durchzusetzen.“³¹ Dabei ging es der SED bei ihren Bemühungen in erster Linie darum, die Kunst gleich an ihrem Entstehungsort zu beeinflussen und ideologiekonform auszurichten. Selbst noch in der Mitte der achtziger Jahre ging es der Partei darum, die Künstler zu erziehen und zu kontrollieren: „Insbesondere ist es erforderlich, die Zeitschriften sorgfältiger hinsichtlich ihres Inhaltes zu kontrollieren, eine ständige gründliche Analyse der Zeitschriften zu gewährleisten, das politisch-ideologische Niveau in den Kommissionen, Beiräten und Redaktionen zu erhöhen, besonders die politisch-ideologische Arbeit mit den jungen Künstlern noch gründlicher zu führen.“³²

In dem System der kunst- und kulturpolitischen Lenkung und Überwachung durch die SED spielte auch der Staatssicherheitsdienst keine unbedeutende Rolle, worauf Hannelore Offner verweist: „Das Wirken der Staatsicherheit ist Teil der DDR- Geschichte. Bei Untersuchungen zur ostdeutschen Kunstgeschichte kann dieser Aspekt ebenso wenig außer Acht gelassen werden wie bei den anderen Betrachtungen der ostdeutschen Vergangenheit, denn hinter den Kulissen zog nicht selten der Sicherheitsapparat die Fäden.“³³

Dies alles diente der Vereinheitlichung des offiziellen Kulturbetriebes, der kompletten Ausrichtung der Kunst auf den sozialistischen Realismus, der den Menschen nicht zeigte, wie das Leben war, sondern wie sie es sehen sollten, wie es

²⁹ Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (SAPMO-BArch) DY 30 IV 2 /9.06/185, Stellungnahme der Abteilung Kultur zur Vorlage des Ministeriums für Kultur und des VBKD zur Vorbereitung des V. Deutschen Kunstausstellung, 2.2.1962, S. 4 f. Zitiert in: Joachim Ackermann: Der SED-Parteiparat und die Bildende Kunst. In: Offner / Schroeder 2000: 44-45.

³⁰ SAPMO-BArch DY 30 IV A2 79.06/32, Das System der wissenschaftlichen Führungstätigkeit der Abteilung Kultur 1. Entwurf, 1.2.1965, S. 1-9. Zitiert in: Ackermann 2000: 73-75.

³¹ SAPMO-BArch DY 30 IV A2 /9.06/34, Abteilung Kultur, Schwerpunkte für die weitere Arbeit, 7.3.1969, S 1. Zitiert in: Ackermann 2000: 52.

³² SAPMO-BArch DY 30 32704, Abteilung Kultur, Protokoll der Abteilungsberatung vom 23.4.1984, 14.5.1984, S. 1f. Zitiert in: Ackermann 2000: 66.

³³ Offner 2000: 275.

nach Ansicht der SED-Ideologen zu sein hatte. In den Bildern, die eine offizielle Anerkennung genossen, hatten satisfaktorische und leistungsmotivierende Aspekte im Vordergrund zu stehen, individuelle Anschauungen oder Expressivität hatten in der bildenden Kunst in den fünfziger und sechziger Jahren nichts zu suchen; in den Bildern versteckte Kritik am System wurde geahndet.³⁴ Dies änderte sich erst in den siebziger Jahren, in denen vor allem die jüngere Malergeneration sich zunehmend mit den Problemen und Konflikten des Alltagslebens und der Politik auseinandersetzen. Wenn im Juni 1971 auf dem VIII. Parteitag der SED die Aufforderung an die Künstler ausgesprochen wurde, die „Breite und Vielfalt der neuen Lebensäußerungen“ in ihren Werken auszuschöpfen, so war dies nicht eine von der Partei ausgehende Initiative zur Erneuerung des bis dahin bestehenden offiziellen Kunstkonzeptes, sondern zeigte bereits an, dass sie „lediglich eine Entwicklung quasi im nachhinein sanktionierte, die bereits in den ausgehenden sechziger Jahren begonnen hatte“, stellt Karin Thomas fest.³⁵

Wie radikal sich selbst die offizielle DDR-Kunst entwickelte und schließlich Werke ausgestellt wurden, die nur wenige Jahre zuvor noch missbilligt worden wären, zeigte die Kunstausstellung *Konturen* zum 40. Jahrestag der Gründung der DDR über die Martin Damus berichtet: „Die Expressivität war Ausdruck der Ohnmacht des einzelnen, war der im Hals steckengebliebene Schrei, der im Ansatz aufgegebener Versuch auszubrechen. In der immer erneut eingesetzten Heftigkeit des Malens vergegenständlichte sich die Sinnlosigkeit des individuellen Aufbegehrens. Die Bilder waren nur noch Ausdruck und Abdruck der Zeit. Die ausgestellten Künstler dachten nicht daran, die Wirklichkeit in der von der Partei erwünschten Tendenz ihrer Entwicklung darzustellen oder eine zu Kritik herausfordernde Begebenheit in kritisch-konstruktiver und staatstragender Absicht ins Bild zu bringen.“³⁶ Auch in der bildenden Kunst kündigte sich das Ende des real existierenden Sozialismus an.

³⁴ Vgl.: Offner 2000: 243ff.

³⁵ Thomas 1980: 105.

³⁶ Damus 1991: 355.

Literaturverzeichnis

- Achenbach 1995** Sigrid Achenbach: Käthe Kollwitz (1867-1945). Zeichnungen und seltene Graphik im Berliner Kupferstichkabinett. Berlin 1995.
- Ackermann 2000** Joachim Ackermann: Der SED-Parteiparat und die Bildende Kunst. In: Offner / Schroeder 2000.
- Ades 1985** Dawn Ades: Bacons Bilderwelt. In: Kat. Stuttgart, Berlin 1985/86.
- Adolphi 1993** Volker Adolphi: Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. (Diss.) Köln 1993.
- Aischylos 458** Aischylos: Die Orestie [458 v. Chr.] (Übersetzung von Emil Staiger). Stuttgart 1987.
- Alberti 1435** Leon Battista Alberti: Della pittura libri tre [1435]. In: Quellenschriften für Kunstgeschichte. Bd.11: Kleinere kunsttheoretische Schriften (Hg.: Hubert Janitschek) [1877]. (Nachdruck: Osnabrück) 1970.
- Amishai-Maisels 1976** Ziva Amishai-Maisels: Steinhardts Ruf nach Frieden. In: Kat. Berlin 1995. Ursprünglich 1976 publiziert unter dem Titel: Steinhardt's Call for Peace. In: Journal of Jewish Art (1976/77): 90-102.
- Amishai-Maisels 1993** Ziva Amishai-Maisels: Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts. Oxford 1993.
- Andreae 1991** Bernard Andreae: Laokoon und die Kunst von Pergamon. Die Hybris der Giganten. Frankfurt/M. 1991.
- Angerer 1979** Peter Angerer: Anton Christian – Eine Biographie. In: Christian 1979.
- Anglet 2003** Andreas Anglet: Der Schrei. Affektdarstellung, ästhetisches Experiment und Zeichenbewegung in der deutschsprachigen und in der französischsprachigen Literatur und Musik von 1740 bis 1900 – unter Berücksichtigung der bildenden Künste. Heidelberg 2003.
- Anz 1975** Thomas Anz: Die Historizität der Angst. Zur Literatur des expressionistischen Jahrzehnts. In: Schillerjahrbuch 19 (1975): 237-283.
- Arendt 1950** Hannah Arendt: Besuch in Deutschland 1950. Die Nachwirkungen des Naziregimes. In: Hannah Arendt. Zur Zeit. Politische Essays (Hg.: Marie Luise Knott). Berlin 1986.
- Ariosto 1516** Ludovico Ariosto: Orlando Furioso [1516] (Hg.: Nicola Zingarelli). Mailand 1973.
- Arnheim 1964** Rudolf Arnheim: Picassos Guernica – Entstehung eines Bildes. München 1964.
- Arnold, Lutz 1989** Lutz Arnold: Die Genesis des Gewissens aus der Geschichte im Unheil. Zu künstlerischen Bildprogrammen des Widerstands bei Hubertus Giebe. In: Bildende Kunst 37, 8 (1989): 17-21.
- Arnold, Matthias 1986** Matthias Arnold: Edvard Munch – mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1986.
- Arnold, Matthias 1986 a** Matthias Arnold: Josef Scharl. In: Weltkunst 56, 21 (1986): 3330-3335.
- Artmann 1981** H. C. Artmann: [Gedanken über das Werk Gottfried Helnweins] In: Helnwein 1981.
- Ashton 1985** Dore Ashton: Hans-Jürgen Diehl. In: Kat. Berlin 1985.
- Assmann 1997** Peter Assmann: Rudolf Hoflehner – von der Skulptur zur Malerei und Graphik (und zur Skulptur) oder: die Kontinuität des Körperlichen. In: Kat. Salzburg, Linz 1997.
- Assunto 1963** Rosario Assunto: Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Köln 1963.

- Auffermann 2001** Verena Auffermann: ‚Mein Herz schlägt so stark, daß die Außenwelt wackelt‘. In: Kat. Hannover 2001/02.
- Avery 1998** Charles Avery: Bernini. München 1998.
- Bacon / Ayck / Balchus 1975** Thomas Ayck / Peter D. Malchus: Das Portrait: Francis Bacon. Dokumentarfilm, NDR, Hamburg 1975.
- Bacon / Bragg 1985** Melvin Bragg: Francis Bacon. Dokumentarfilm, Weekend Television, London 1985.
- Bacon / Clair 1992** Jean Clair: Le pathos et la mort. Un entretien avec Francis Bacon.
In: Kat. Paris 1992/93.
- Bacon / Sylvester 1962-86** David Sylvester: The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon [1962-86]. London 1999.
- Bahr 1914** Hermann Bahr: Expressionismus [1914]. München 1920.
- Barocchi 1962** Paola Barocchi: Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi. Florenz 1962.
- Bartmann 1995** Dominik Bartmann: Steinhardt und die Stadt. In: Kat. Berlin 1995.
- Bataille 1929-30** Georges Bataille: Documents [1929-30] (Hg.: Bernard Noël). Paris 1968.
- Bauer 1963** Hermann Bauer u.a. (Hg.): Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert. In: Probleme der Kunstwissenschaft. Bd. 1. Berlin 1963.
- Baum 1982** Peter Baum: Bekenntnis und Abstraktion. In: Meissner 1982.
- Bayer 1992** Andrea Bayer: Studio di narici e bocca. In: Kat. Neapel 1992.
- Beck 1993** Rainer Beck: Otto Dix 1891-1969. Zeit, Leben, Werk. Konstanz 1993.
- Beckmann, Mathilde Q. 1980** Mathilde Q. Beckmann: Mein Leben mit Max Beckmann [1980]. München 1983.
- Beckmann, Max 1914-15** Max Beckmann: Briefe im Kriege [1914-15]. München 1955.
- Beckmann, Max 1938** Max Beckmann: Sichtbares und Unsichtbares [1938] (Hg.: Peter Beckmann). Stuttgart 1965.
- Beckmann, Max 1940-50** Max Beckmann: Tagebücher 1940-1950. Zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann (Hg.: Erhard Göpel). München, Wien 1979.
- Beckmann, Max 1899-1925** Max Beckmann: Briefe (Hg.: Klaus Gallwitz u.a.). Bd. 1: 1899-1925. München, Zürich 1993.
- Beckmann, Peter 1981** Peter Beckmann: Graphik als Selbstprüfung. Zum graphischen Werk Max Beckmanns. In: Kat. Esslingen 1981.
- Behrens 1987** Stefan Behrens: Bildbiographie. In: Kat. Berlin-West 1987.
- Belgin 2003** Tayfun Belgin: Malerei als Weltbekenntnis. Ein Versuch über Klaus Fußmann. In: Kat. Dortmund 2003.
- Bender 1992** Thomas Bender: Das rätselhafte Vermögen des bildenden Künstlers.
Zur Psychoanalyse bildnerischen Gestaltens. In: Pantheon 50 (1992): 188-194.
- Benkard 1927** Ernst Benkard: Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Berlin 1927.
- Benn 1933** Gottfried Benn: Expressionismus [1933]. In: Sämtliche Werke (Hg.: Gerhard Schuster). Bd. IV, 2: Prosa. Stuttgart 1989.
- Berenson 1903** Bernard Berenson: The Drawings of the Florentine Painters, criticized and studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art. London 1903.
- Besler 1996** Siegfried Besler: Heinrich Vogeler. Reinbek bei Hamburg 1996.

- Biemel 1996** Walter Biemel: Friedrich von Bömches. Bemerkungen zum Schaffen des siebenbürgischen Künstlers. In: Bömches 1996.
- Biermann 1920** Georg Biermann: Max Pechstein. Leipzig ²1920.
- Birtsch / Schröder 1991** Günter Birtsch / Meinhard Schröder (Hg.): Angst – ein individuelles und soziales Phänomen. Trierer Beiträge. Aus Forschung und Lehre an der Universität Trier. Trier 1991.
- Bischoff 2003** Ulrich Bischoff: Stabilität und Verletzlichkeit. Zur Malerei von Helmut Pfeuffer. In: Kat. Wien 2003/04.
- Bloch 1938** Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit [1938]. In: Gesamtausgabe. Bd. 4. Frankfurt/M. 1962.
- Blume 2002** Eugen Blume (Hg.): Wahnzimmer. Leipzig 2002.
- Blunt 1969** Anthony Blunt: Picasso's Guernica. London 1969.
- Bock / Busch 1973** Henning Bock / Günter Busch (Hg.): Edvard Munch. Probleme – Forschungen – Thesen. München 1973.
- Böhm 1996** Boris Böhm: Elfriede Lohse-Wächtler in Arnsdorf und Pirna – 1932 bis 1940. In: Lohse-Wächtler 1996.
- Bohnke-Kollwitz 1989** Jutta Bohnke-Kollwitz: Einführung. In: Kollwitz, Käthe 1908-43.
- Bömches / Beitin 2003** Friedrich von Bömches in einem Gespräch mit Andreas Beitin in Wiehl am 12. März 2003.
- Bömches 1992** Friedrich von Bömches: Malerei und Grafik. Gummersbach 1992.
- Bömches 1996** Friedrich von Bömches: Leben und Schicksal. Wiehl 1996.
- Borger 1986** Hugo Borger: Vorwort. In: Kat. Köln, Luzern 1986.
- Born 1931** Wolfgang Born: Richard Gerstl. In: Belvedere 10, 11 (1931): 153-157.
- Borrmann 1994** Norbert Borrmann: Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland. Köln 1994.
- Braunbehrens 1921** Lili von Braunbehrens: Stadtnacht. In: Stadtnacht. Sieben Lithographien von Max Beckmann zu Gedichten von Lili von Braunbehrens. München 1921.
- Breicha 1969** Otto Breicha: Trrr, ein Versuch. Arnulf Rainers phantasmagorisches Frühwerk. In: Kat. Wien 1969.
- Breicha 1983** Otto Breicha: Gerstl – Kursorisches zum ‚Fall‘. In: Kat. Wien 1983/84.
- Breicha 1991** Otto Breicha: Richard Gerstl – Bilder zur Person. Die Selbstdarstellungen und fotografischen Porträtaufnahmen Richard Gerstls. Salzburg 1991.
- Brenner 1963** Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek bei Hamburg 1963.
- Brocke 2002** Michael Brocke: Bildwelten von Entzweiung und Versöhnung. In: Kat. Duisburg 2002.
- Brockhaus 1977** Christoph Brockhaus: Das zeichnerische Frühwerk bis 1904. In: Kat. Baden-Baden, München, Wien 1977.
- Brockhaus 1990** Christoph Brockhaus: Alfred Kubin nach 1909. Versuch einer künstlerischen Charakterisierung. In: Kat. München, Hamburg 1990.
- Bronner 1999** Peter Bronner: Distelstrauß und Sonnenblumen – Betrachtungen zum graphischen Werk. In: Firmenich 1999.
- Brüderlin 2003** Markus Brüderlin: Zeitloser Zeitgeist. Das Expressive im Blickfeld des Neoexpressionismus. In: Kat. Basel 2003.
- Brüne 1996** Gerd Brüne: Von Dresden nach Tel Aviv. Zu Themen und Motiven in den Werken der 1930er und 1940er Jahre. In: Kat. Berlin, New York 1996/97.
- Brunner 2001** Kathleen Brunner: 'Guernica': The Apocalypse of Representation. In: The Burlington Magazine 143, 1175 (2001): 80-85.

- Bryson 2003** Norman Bryson: Bacons Dialoge mit der Vergangenheit. In: Kat. Wien, Basel 2003/04.
- Chipp 1984** Herschel B. Chipp: Die Todesthematik in ‚Guernica‘. In: Kat. Bielefeld 1984.
- Christian / Beitin 2004** Anton Christian in einem Gespräch mit Andreas Beitin am 21. Januar 2004.
- Christian 1979** Anton Christian: Zeichnungen. Wörgl 1979.
- Christian 1989** Anton Christian: Landschaft in der Nähe meines Hauses. Innsbruck 1989.
- Christian 1989 a** Anton Christian: Nachwort. In: Christian 1989.
- Clair 1990** Jean Clair: Visages des dieux: visage de l'homme à propos des Crucifixions de Francis Bacon. In: Artstudio 17 (1990): 22-37.
- Clark 1976** Vernon Clark: The Guernica Mural - Picasso and the Social Protest. In: Schiff 1976.
- Comini 1990** Alessandra Comini: Egon Schiele's Portraits. Berkeley, Los Angeles, London 1990.
- Conzelmann 1971** Otto Conzelmann: Mißverständnis und Wahrheit um Otto Dix. In: Kat. St. Gallen 1972.
- Conzelmann 1983** Otto Conzelmann: Der andere Dix. Sein Bild vom Menschen und vom Krieg. Stuttgart 1983.
- Cork 1994** Richard Cork: Das Elend des Krieges. Die Kunst der Avantgarde und der Erste Weltkrieg. In: Kat. Berlin 1994.
- Daim 1979** Wilfried Daim: Franz Probst. Eisenstadt 1979.
- Damus 1991** Martin Damus: Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus. Reinbek bei Hamburg 1991.
- D'Arcy 1995** David D'Arcy: Hear the Scream. In: Art & Antiques 9 (1995): 80-87.
- Darwin 1872** Charles Darwin: Der Ausdruck der Gefühle bei Mensch und Tier [1872] (Hg.: Ulrich Beer). Düsseldorf 1964.
- Davies 1978** Hugh M. Davies: Francis Bacon. The Early and the Middle Years, 1928-1958. New York, London 1978.
- Deleuze 1995** Gilles Deleuze: Francis Bacon – Logik der Sensation. München 1995.
- Delseit 1994** Wolfgang Delseit: Franz M. Jansen (1885-1958). In: Rheinische Lebensbilder, Bd. 14 (Hg.: Franz-Josef Heyen). Köln 1994.
- Demetz 1990** Peter Demetz: Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde. München, Zürich 1990.
- Deppner 1988** Martin Roman Deppner: Der letzte Schrei – The dernier Cri. In: Daidalos 30 (1988): 36-41.
- Dessoir 1906** Max Dessoir: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt. Stuttgart 1906.
- Diehl / Beitin 2003** Hans-Jürgen Diehl in einem Gespräch mit Andreas Beitin am 1. Dezember 2003.
- Dix 1963** Otto Dix: Über Kunst, Religion, Krieg. Gespräch mit Freunden am Bodensee [1963]. In: Kat. München 1985.
- Dollen 2000** Ingrid von der Dollen: Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der ‚verschollenen Generation‘. Geburtsjahrgänge 1890-1910. München 2000.
- Dornacher 1995** Pia Dornacher: Dokumentation zu Leben und Werk. In: Kat. Bonn u.a. 1995/96.
- Dornacher 1995 a** Pia Dornacher: Sprunghaftigkeit als kontinuierliches produktives Prinzip. Heimrad Prens künstlerische Entwicklung von 1958-1978. In: Kat. Bonn u.a. 1995/96.
- Dornacher 1995 b** Pia Dornacher: Heimrad Prem 1934-1978. Leben und Werk. (Diss.) München 1995.

- Dorren 1991** Maurice Dorren; Franz Wilhelm Seiwert. In: Kat. Nijmegen u.a. 1991/92.
- Düchting 2001** Susanne Düchting: Konzeptuelle Selbstbildnisse. Essen 2001.
- Dückers 1983** Alexander Dückers: Die Hölle, 1919. In: Kat. Berlin-West 1983.
- Dückers 1997** Alexander Dückers: Zu Paul Klees späten Werkfolgen. In: Kat. Berlin 1997.
- Dussler 1959** Luitpold Dussler: Die Zeichnungen des Michelangelo. Berlin 1959.
- Eberle 1984** Matthias Eberle: Max Beckmann: Die Nacht. Passion ohne Erlösung. Frankfurt/M. 1984.
- Eberle 1989** Matthias Eberle: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer. Stuttgart, Zürich 1989.
- Eckhardt 1932** Ferdinand Eckhardt: [Vorwort]. In: Gramatté 1932.
- Eggum / Magnagnano 1987** Arne Eggum / Guido Magnagnano: Der Schrei. In: Kat. Essen, Zürich 1987/88.
- Eggum 1980** Arne Eggum: Das Todesthema bei Edvard Munch. In: Kat. Bielefeld 1980.
- Eggum 1980 a** Arne Eggum: Geschrei. In: Kat. Bielefeld 1980.
- Eggum 1986** Arne Eggum: Edvard Munch. Gemälde, Zeichnungen und Studien. Stuttgart 1986.
- Eggum 1998** Arne Eggum (Hg.): Munch im Munch-Museum Oslo. Berlin 1998.
- Eggum 1998 a** Arne Eggum: Edvard Munch als Maler. In: Eggum 1998.
- Eikemeier 1984** Peter Eikemeier: Beckmann und Rembrandt. In: Kat. München u.a. 1984/85.
- Eisler 1911** Rudolf Eisler: Philosophen-Lexikon. Leben, Werke und Lehren der Denker. Wien 1911.
- Eitelbach 1986** Kurt Eitelbach: Brief an Gottfried Helnwein. In: Kat. Koblenz, Wien, Düren 1986/87.
- Ektseins 1994** Modris Eksteins: Der Große Krieg. Versuch einer Interpretation. In: Kat. Berlin 1994.
- Eliei 1989** Carol S. Eliei: Die ‚Apokalyptischen Landschaften‘ Ludwig Meidners. In: Kat. Los Angeles, Berlin 1989/90.
- Eliot 1962** Thomas Stearns Eliot: Collected Plays. London 1962.
- Eltz 1986** Johanna Eltz: Der italienische Futurismus in Deutschland 1912-1922. Ein Beitrag zur Analyse seiner Rezeptionsgeschichte. Bamberg 1986.
- Erffa / Göpel 1963** Hans Martin von Erffa / Erhard Göpel (Hg.): Schriften der Max Beckmann Gesellschaft. Bd. 2: Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge. München 1963.
- Ermacora 2001** Beate Ermacora: Öffentliche Bilder. In: Kat. Kiel 2001.
- Erpel 1981** Fritz Erpel: Max Beckmann. Berlin 1981.
- Erpel 1985** Fritz Erpel: Max Beckmann. Leben im Werk. Die Selbstbildnisse. München 1985.
- Eschenburg 1990** Barabara Eschenburg: Kubins Frühwerk: Themen und Vorbilder. In: Kat. München, Hamburg 1990.
- Euler-Schmidt 1984** Michael Euler-Schmidt: Gert Heinrich Wollheim – eine biographische Dokumentation bis 1919. In: Kat. Düsseldorf 1984.
- Evertz / Janus 2002** Klaus Evertz / Ludwig Janus (Hg.): Kunstanalyse. Ästhetische Erfahrung und frühe Lebenszeit. Heidelberg 2002.
- Evertz 2002** Klaus Evertz: Einleitung. In: Evertz / Janus 2002.
- Evertz 2002 a** Klaus Evertz: Kunstanalyse. Überlegungen zu einer entwicklungs-psychologisch und psychoanalytisch begründeten Rezeptionsebene in der Kunstwissenschaft. In: Evertz / Janus 2002.

- Falken / Kraus 1996** „Ohne Zeichnen fällt mir nichts ein.“ Gespräch mit Herbert Falken am 3. November 1995 in seinem Atelier in Langenbroich [geführt von Stefan Kraus]. In: Kat. Köln 1996.
- Falken 1975** Herbert Falken. Ecce Homo. Bilder zu Krankheit und Tod. Aachen 1975.
- Falken 1975 a** Herbert Falken: Meditationshilfen. In: Falken 1975.
- Falken 1978** Herbert Falken: Gedanken am 1. Februar 1978. In: Kat. Düsseldorf 1978.
- Fauth 1967** Wolfgang Fauth: Erinys. In: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike (Hg.: Konrat Ziegler / Walter Sontheimer). Bd. 2. Stuttgart 1967: 358-359.
- Feist / Gillen 1988** Stationen eines Weges. Daten und Zitate zur Kunst und Kulturpolitik der DDR 1945-1988. Zusammengestellt von Günter Feist unter Mitarbeit von Eckhart Gillen. Berlin 1988.
- Feist 1979** Günter Feist: Hans Grundig. Dresden 1979.
- Ferdinand-Ude 1998** Patricia Ferdinand-Ude: Gemalte Selbstbildnisse in Bernhard Heisigs Spätwerk. In: Kat. Bad Homburg, Wuppertal, Berlin 1998/99.
- Ferenczi 1923** Sandor Ferenczi: Zur Symbolik des Medusenhauptes [1923]. In: Bausteine zur Psychoanalyse. Bd. 3: Arbeiten aus den Jahren 1908-1933. Leipzig 1938 (Nachdruck: Bern, Stuttgart²1964).
- Fest 1995** Joachim Fest: Das nie endende Menetekel der Geschichte. Anmerkungen zu Bernhard Heisig. In: Kat. Berlin 1995.
- Fetting 2003** Rainer Fetting: Statement Juli 2003. In: Kat. Karlsruhe 2003/04.
- Fichte 1798** Johann Gottlob Fichte: Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre [1798] (Hg.: Manfred Zahn). Neudruck: Hamburg 1963.
- Fietz 1948** Gerhard Fietz: Tagebuch (März 1948). In: Kat. Leinfelden-Echterdingen u.a. 1991.
- Fietz 1996** Gerhard Fietz: „...ein Weg, der kein Ende kennt“. In: Kat. Schweinfurt 1996.
- Firmenich 1999** Andrea Firmenich: Menschenbilder – Zur Ikonographie Josef Scharls. In: Scharl 1999.
- Fleck 1996** Robert Fleck: Narrative Figuration und kritische Pop Art. In: Kat. Wien 1996.
- Flügge / Semrau 1989** Matthias Flügge / Jens Semrau: Zum Werk und zur Ausstellung. In: Kat. Berlin-Ost 1989.
- Fraenger 1975** Wilhelm Fraenger: Hieronymus Bosch. Dresden 1975.
- Franciscono 1984** Marcel Franciscono: Das Selbst und der Charakter der Dinge. Einige Betrachtungen über Max Beckmanns Bildersprache. In: Kat. Köln 1984.
- Franciscono 1990** Marcel Franciscono: Klees Krankheit und seine Bilder des Todes. In: Helfenstein / Frey 1990.
- Franke 1974** Ursula Franke: [Das] Häßliche. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie (Hg.: Joachim Ritter). Bd. 3: 1003-1007. Basel, Stuttgart 1974.
- Franzke 1988** Andreas Franzke: Georg Baselitz. München 1988.
- Freud 1900** Sigmund Freud: Die Traumdeutung [1900] (Hg.: Alexander Mitscherlich u.a.). In: Sigmund Freud. Studienausgabe. Bd. 2. Frankfurt/M. ⁸1972.
- Freud 1918** Sigmund Freud: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [1918]. In: Gesammelte Werke (Hg.: Anna Freud u.a.). Bd. 12: Werke aus den Jahren 1917-1920. Frankfurt/M. ⁵1978.

- Freud 1923** Sigmund Freud: Die infantile Genitalorganisation [1923]. In: Gesammelte Werke (Hg.: Anna Freud u.a.). Bd. 13: Jenseits des Lustprinzips / Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es [1920-24]. London 1940 (Nachdruck: Frankfurt/M. ⁸1976).
- Frey 1978** Harald Frey: Theo Kempkes – oder wie man mit dem Pinsel aneckt. In: Tendenzen 19, 122 (1978): 39-41.
- Friedrich 1924** Ernst Friedrich: Krieg dem Kriege! [1924]. Frankfurt/M. ²³1991.
- Funk 1983** Holger Funk: Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert. Berlin 1983.
- Fußmann / Beitin 2004** Klaus Fußmann in einem Gespräch mit Andreas Beitin in Berlin am 15. März 2004.
- Fußmann 1982** Klaus Fußmann: Zu meiner Arbeit. In: Kat. Hannover u.a. 1982.
- Fußmann 1992** Klaus Fußmann. Werkverzeichnis der Druckgrafik der Jahre 1985-1991, Bd. 2. Krefeld 1992.
- Gafert 1973** Karin Gafert: Die Soziale Frage in Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts. Ästhetische Politisierung des Weberstoffes. In: (Diss). Kron-berg 1973.
- Gagel 1978** Hanna Gagel: ‚Das Menschliche und das Soziale sehen...‘ Ein Ver-gleich mit Motiven von George Grosz, Käthe Kollwitz und Franz Masereel. In: Kat. Berlin 1978.
- Gamzu 1963** Haim Gamzu: The Graphic Art of Jakob Steinhardt. New York, London, Toronto 1963.
- Gasser 1961** Manuel Gasser: Das Selbstbildnis. Zürich 1961.
- Gasser 1979** Manuel Gasser: Das Selbstbildnis. Gemälde großer Meister. München 1979.
- Gedo 1979** Mary Mathews Gedo: Art as Autobiography: Picasso's Guernica. In: The Art Quarterly 2, 2 (1979): 191-210.
- Gehring 2003** Ulrike Gehring: Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die ‚Neuen Wilden‘. In: Kat. Karlsruhe 2003/04.
- Gehse / Beitin 2004** Albrecht Gehse in einem Gespräch am 7. Juli 2004 mit Andreas Beitin.
- Gentili 1993** Augusto Gentili (Hg.): Il ritratto e la memoria. Rom 1993.
- Gertz 1966** Ulrich Gertz: Zum Werk von Ossip Zadkine. In: Kat. Köln 1966.
- Gether 2001** Christian Gether: The Bridge to the 20th Century. In: Kat. Ishoij, Oslo 2001.
- Gethmann-Siefert 2000** Annemarie Gethmann-Siefert: Hegel über das Hässliche in der Kunst. In: Hegel-Jahrbuch (2000): 21-41.
- Giebe / Beitin 2004** Hubertus Giebe in einem Gespräch mit Andreas Beitin in Dresden am 16. März 2004.
- Giedion-Welcker 1962** Carola Giedion-Welcker: Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddo-kumenten. Reinbek bei Hamburg 1962.
- Gilbert, Creighton 1992** Creighton Gilbert: „Un viso quasiche di furia“. In: Studies in the History of Art. Bd. 32: Michelangelo. Drawings (Hg.: Craig Hugh Smith). Washington 1992.
- Gilbert, Ricarda 1993** Ricarda Gilbert: Der Schrei in der Literatur und auf dem Theater. (Diss.) Giessen 1993.
- Gillen 1988** Eckhart Gillen: Beharrlichkeit des Vergessens. Arbeit an der Erin-nerung: zur Malerei von Bernhard Heisig. In: Kat. Berlin-West 1988.
- Gillen 2002** Eckhart Gillen: Geschichte als Allegorie: Hubertus Giebe. In: Blume 2002.
- Gleisberg 1982** Dieter Gleisberg: Das ‚Adam-Bewußtsein‘ des Rudolf Hausner. In: Kat. Leipzig 1982.
- Gleisberg 1983** Dieter Gleisberg: [Über Paul Meissner]. In: Kat. Leipzig 1983.

- Goethe 1798** Johann Wolfgang von Goethe: Schriften zur Kunst [1798]. In: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche (Hg. Ernst Beutler). Zürich 1954.
- Gohr 1992** Siegfried Gohr: Georg Baselitz – Wege der Inspiration. In: Kat. Mün-chen, Edinburgh, Wien 1992.
- Goldscheider 1936** Ludwig Goldscheider: Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart. Wien 1936.
- Goldscheider 1951** Ludwig Goldscheider: Michelangelo. Drawings. London 1951.
- Göpel 1958** Erhard Göpel: Max Beckmann der Zeichner. München ²1958.
- Gorsen 1981** Peter Gorsen: Eros auf dem Prüfstand. Was bedeutet ‚sexuelle Liberalisierung‘ für die Kunst der letzten dreißig Jahre? In: Kunstforum International 46 (1981): 73-89.
- Gorsen 1985** Peter Gorsen: Gottfried Helnwein, der Künstler als Aggressor und vermaledeiter Moralist. In: Kat. Wien 1985.
- Gorsen 1985 a** Peter Gorsen: Die Kunst der guten und schlechten Gefühle. Ausflug in die Werkstatt einer Malerin. In: Kat. Wien u.a. 1985.
- Gorsen 1988** Peter Gorsen: Die Verwandlungskunst des Doppelgängers. Zum Selbstbildnis bei Gottfried Helnwein. In: Helnwein 1988.
- Gorsen 2003** Peter Gorsen: Die pygmalionistische Metamorphose des kaputten Menschen. Überlegungen zum Bildwerk von Helmut Pfeuffer. In: Kat. Wien 2003/04.
- Gowing / Hunter 1989** Lawrence Gowing / Sam Hunter: Francis Bacon. London 1989.
- Gramatté 1932** Das graphische Werk von Walter Gramatté (Hg.: Ferdinand Eckhardt). Zürich, Leipzig, Wien 1932.
- Gramatté 1994** Walter Gramatté 1897-1929. Werkverzeichnis der Ölgemälde (Hg.: Claus Pese). Köln 1994.
- Granell 1967** Eugenio F. Granell: Picasso's ‚Guernica‘. The End of a Spanish Era. Ann Arbor 1967.
- Grimm 2000** Hartmut Grimm: Affekt. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1: 16-48. Stuttgart, Weimar 2000.
- Grimm / Heyne 1899** Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (bearbeitet von Moriz Heyne). Bd. 9. Leipzig 1899.
- Grimme 1970** Ernst Günther Grimme: Scandalum Crucis. Voraussetzungen – Analogien – Beobachtungen zu einem unvollendeten Zyklus von Herbert Falken. In: Aachener Kunstblätter 39 (1970), Beiheft: Herbert Falken: Scandalum Crucis, ein unvollendeter Zyklus in 14 Bildern.
- Grochowiak 1966** Thomas Grochowiak: Ludwig Meidner. Recklinghausen 1966.
- Grundig, Hans 1966** Hans Grundig: Otto Dix. In: Erlebnis und Vorbild – Otto Dix. In: Bildende Kunst 14, 11 (1966): 582.
- Grundig, Lea 1958** Lea Grundig: Gesichte und Geschichte [1958]. Berlin ³1960.
- Gunther 1984** Peter W. Gunther: Franz Seiwert. In: Kat. Köln 1984 a.
- Güse 1982** Ernst-G. Güse: Das Kampf-Motiv im Frühwerk Max Beckmanns. In: Kat. Bielefeld, Frankfurt/M. 1982/83.
- Haase 1992** Armine Haase: Francis Bacon: das Echo des Schreis. In: Kunstforum International 119 (1992): 147-150.
- Haftmann 1960** Werner Haftmann: Jorn als Maler [1960]. In: Kat. Hannover 1973.
- Haftmann 1963** Werner Haftmann: Utopie und Angst. In: Kat. Darmstadt 1963.
- Haftmann 1986** Werner Haftmann: Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus (Hg.: Berthold Roland). Köln 1986.
- Hartleb 1987** Renate Hartleb: Karl Hofer. Leipzig 1987.

- Hartleb 1993** Renate Hartleb: Das Unbewußte als Realität der Malerei. Vom inneren Weg eines Künstlers. In: Kat. Leipzig 1993/94.
- Haufe 1980** Hans Haufe: Christliche Ikonographie im Dienst der Gesellschafts-kritik. In: Schmied 1980.
- Hausner 1974** Rudolf Hausner. Adam. Stuttgart 1974.
- Hausner 1977** Rudolf Hausner. Werkverzeichnis der Druckgraphik von 1966 bis 1975 zusammengestellt und hg. von Volker Huber). Offenbach/M. 1977.
- Hausner 1982** Rudolf Hausner. Werkverzeichnis (Hg.: Dolf Lindner). Dortmund 1982.
- Hausner 1984** Kunst ist eine Botschaft der Menschlichkeit. Gespräch mit Rudolf Hausner [mit Lucie Schütze]. In: Bildende Kunst 32, 2 (1984): 64-65.
- Hausner 1987** Rudolf Hausner. Ich, Adam. Entdeckungen und Spiegelungen in Bildern (Hg.: Walter Schurian). München 1987.
- Heckmanns 1993** Friedrich W. Heckmanns: Otto Pankok. „Seine Düsseldorfer Jahre“. In: Kat. Oberhausen, Hünxe-Drevenack 1993.
- Hegyí 1996** Lóránd Hegyi: Von Mao bis Madonna – Das Bild als Entmythologisierung. Bemerkungen zur Kunst von Erró. In: Kat. Wien 1996.
- Heilborn 1949** Adolf Heilborn: Käthe Kollwitz. Berlin ¹1949.
- Heisig 1988** Bernhard Heisig: Figürliche Malerei und Gesellschaftliches. In: Kat. Berlin 1988.
- Heller 1973** Reinhold Heller: Edvard Munch: The Scream. London 1973.
- Helnwein 1981** Gottfried Helnwein. Mit Beiträgen von H. C. Artmann, Wolfgang Bauer, Barbara Frischmuth, Botho Strauss. Wien ²1981.
- Helnwein 1988** Helnwein. Der Untermensch. Heidelberg 1988.
- Helnwein 1992** Helnwein (Hg.: Peter Feierabend). Köln 1992.
- Herder 1769** Johann Gottfried Herder: Erstes kritisches Wäldchen [1769]. In: Werke (Hg.: Günter Arnold u.a.). Bd 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781. Frankfurt/M. 1993.
- Herding 1995** Klaus Herding: Jean-François Millets „le cri de la terre“. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 34 (1995): 178.
- Heusser 1975** Hans-Jörg Heusser: Max von Moos – eine Biografie. In: Moos 1975.
- Heusser 1982** Hans-Jörg Heusser: Max von Moos (1903-1979). Eine tiefenpsycho-logische Werkinterpretation. Mit einem kritischen Katalog der Gemälde. In: München 1982.
- Hiepe 1960** Richard Hiepe: Gewissen und Gestaltung. Deutsche Kunst im Widerstand. Frankfurt/M. 1960.
- Hildesheimer 1982** Wolfgang Hildesheimer: Janssen und wir. In: Kat. Wien 1982.
- Hinz 1974** Berthold Hinz: Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Kon-terrevolution. München 1974.
- Hirst 1988** Michael Hirst: Michelangelo and his Drawings. New Haven, London 1988.
- Hitzler / Holler 1989** Franz Hitzler im Gespräch mit Wolfgang Holler (März 1989). In: Kat. München 1989.
- Hocke 1963** Gustav René Hocke: Esoterische Symbolik. In: Kat. Darmstadt 1963.
- Hocke 1974** Gustav René Hocke: Hausner als Medium. Zu neuen Methoden der Kunstinterpretation. In: Hausner 1974.
- Hoddis 1908-27** Jakob van Hoddis: Dichtungen und Briefe [1908-27] (Hg.: Regina Nörtemann). Zürich 1987.
- Hofer 1952** Karl Hofer: Aus Leben und Kunst. Berlin 1952.
- Hofer 1953** Karl Hofer: Erinnerungen eines Malers. Berlin 1953.
- Hofer 1896-1955** Karl Hofer. Malerei hat eine Zukunft. Briefe, Aufsätze, Reden [1896-1955] (Hg.: Andreas Hünecke). Leipzig, Weimar 1991.

- Hoffmann 1985** Klaus Hoffmann: Ludwig Meidner und der europäische Expressionismus. In: Kat. Wolfsburg 1985.
- Hoffmeister 1998** Titia Hoffmeister: Über die Gemälde von Hubertus Giebe, über das Einzelne, Sinnbildhafte, Fragmentarische und die Klarheit. In: Weise 1998.
- Hofmaier 1984** James Hofmaier: Max Beckmann als Graphiker. In: Kat. Köln 1984.
- Hofmann 1980** Karl Ludwig Hofmann: Antifaschistische Kunst in Deutschland: Bilder, Dokumente, Kommentare. In: Kat. Karlsruhe, Frankfurt/M., München 1980.
- Hogarth 1754** Wiliam Hogarth: Analyse der Schönheit [1754]. Dresden, Basel 1995.
- Holländer 1985** Hans Holländer: Rudolf Hausner. Werkmonographie. Offenbach/M. 1985.
- Holsten 1990** Siegmar Holsten: Aufbruch nach dem Weltkrieg. Vom Futurismus zum satirischen Realismus. In: Kat. Karlsruhe 1990.
- Holsten 1990 a** Siegmar Holsten: Die Wenden des Georg Scholz. In: Weltkunst 60, 24 (1990): 4210-4212.
- Honnef 1981** Klaus Honnef: Bilder aus mythischem Bezirk. Versuche zum künstlerischen Werk von Karl Marx. In: Kat. Bonn 1981.
- Honnef 1994** Klaus Honnef: Über die Macht der Bilder. Karl Marx der Maler. In: Kat. Düsseldorf 1994.
- Honnef 2002** Klaus Honnef: The Subversive Power of Art. Gottfried Helnwein – A Concept Artist before the Turn of the Millennium. In: www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/2941 (Publikationsdatum: 10.9.2002).
- Hornig 2000** Christian Hornig: Herm Dienz. In: Saur. 1992-2003. Bd. 27 (2000).
- Hüneke 1991** Andreas Hüneke: Karl Hofer – Die extreme Mitte. In: Hofer 1896-1955.
- Hunter 1989** Sam Hunter: Francis Bacon. In: Gowing / Hunter 1989.
- Hütt 1969** Wolfgang Hütt: Lea Grundig. Dresden 1969.
- Hütt 1986** Wolfgang Hütt: Über die Wirklichkeit der Geschichte und die Wirklichkeit der Bilder im Werk des Malers und Zeichners Willi Sitte. In: Kat. Berlin-Ost 1986.
- Hütt 1988** Wolfgang Hütt: Willi Sitte - Liebe, Leidenschaft und Vanitas. In: Kat. Osnabrück, Kassel 1988.
- Hütt 1994** Wolfgang Hütt: Willi Sitte. Gemälde. Bönen 1994.
- Huyghe 1962** René Huyghe: Kunst und Seele. München, Zürich 1962.
- Jäger 1990** Michael Jäger: Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance. Köln 1990.
- Jansen 1920** Franz M. Jansen: Aktivistische Malerei [1920]. In: Ziel-Jahrbücher IV (1920): 35-48. In: Jansen 1949-58.
- Jansen 1949-58** Franz M. Jansen: Von damals bis heute. Lebenserinnerungen [1949-58] (bearbeitet von Magdalena Moeller). Köln 1981.
- Janssen 1994** Horst Janssen. Selbstbildnis. Neugier. Variation. Verwandlung. Angeber X. Paranoia. Manipulation. Grotteske (Hg.: Dirk Lemcke). Hamburg 1994.
- Jedlicka 1963** Gotthard Jedlicka: Max Beckmann in seinen Selbstbildnissen. In: Erffa / Göpel 1963.
- Jensen 1983** Jens Christian Jensen: Harald Duwe, der Maler. In: Kat. Berlin-West 1983.
- Jensen 1987** Jens Christian Jensen: Harald Duwe 1926-1984. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien. München 1987.
- Joannides 1997** Paul Joannides: Michelangelo and His Influence. In: Kat. Washington, London 1997/98.
- Jocks 1994** Heinz-Norbert Jocks: Aufbruch ins Unbequeme oder wenn der Tod aus der Reihe tanzt. In: Kat. Düsseldorf 1994.
- Jocks 2003** Heinz-Norbert Jocks: Daniel Richter. Grünspan. In: Kunstforum International 163 (2003): 306-308.

- Jones 1996** Peter Jones: Bacon and Bataille. In: Art Criticism 11 (1996), 1: 27-54.
- Jung 1987** Werner Jung: Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. (Diss.) Frankfurt/M. 1987.
- Junk / Zimmer 1982** Peter Junk / Wendelin Zimmer: Felix Nussbaum. Leben und Werk. Köln, Bramsche 1982.
- Kämpfer 1997** Frank Kämpfer: Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert, bildkundliche Essays. Hamburg 1997.
- Kandler / Winter 1994** Günther Kandler / Stefan Winter: Wortanalytisches Wörterbuch. Deutscher Wortschatz nach Sinn-Elementen in 10 Bänden. Bd. VIII. München 1994.
- Kant 1790** Immanuel Kant: Kritik der Urteilkraft [1790] (Hg.: Heinrich Schmidt). Leipzig 1925.
- Kat. Albstadt 1986** Emil Scheibe. Aquarelle und Zeichnungen. Albstadt 4.5.-29.6.1986.
- Kat. Albstadt 1996/97** Paula Lauenstein, Elfriede Lohse-Wächtler, Alice Sommer – drei Dresdener Künstlerinnen in den zwanziger Jahren. Albstadt 24.11.1996-19.1.1997.
- Kat. Albstadt 1997** Emil Scheibe. Die schwarze Serie. Tuschzeichnungen, Gemälde. Albstadt 13.4-25.5.1997.
- Kat. Bad Homburg, Wuppertal, Berlin 1998/99** Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten. Bad Homburg 1.9.-11.10.1998, Wuppertal 8.11.1998-24.1.1999, Berlin 4.2.-27.3.1999.
- Kat. Baden-Baden, München, Wien 1977** Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904. Baden-Baden 1.4.-30.5.1977, München 6.6.-6.8.1977, Wien 6.10.-11.12.1977.
- Kat. Basel 2003** Expressiv! Basel 30.3.-10.8.2003.
- Kat. Berlin 1994** Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges. Berlin 10.6.-28.8.1994.
- Kat. Berlin 1995** Jakob Steinhardt. Der Prophet. Berlin 2.3.-30.4.1995.
- Kat. Berlin 1995 a** Mit den Augen des Händlers: Bernhard Heisig ‚Begegnung mit Bildern‘. Berlin 13.5.-8.7.1995.
- Kat. Berlin 1997** Paul Klee. Späte Werkfolgen. Berlin 8.3.-8.6.1997.
- Kat. Berlin 2000** Daniel Richter. Die Frau, Rock'n'roll, Tod – Nein Danke. Berlin 24.9.-28.10.2000.
- Kat. Berlin u.a. 1995/96** Georg Baselitz. Berlin u.a. 1995/96.
- Kat. Berlin, Karlsruhe 1978** Karl Hofer 1878-1955. Berlin-West 16.4.-14.6.1978, Karlsruhe 1.8.-17.9.1978.
- Kat. Berlin, New York 1996/97** Lea Grundig. Jüdin, Kommunistin, Graphikerin. Berlin 27.9.-23.11.1996, New York März-Mai 1997.
- Kat. Berlin, Potsdam, Speyer 1995** Egon Schrick. Arbeiten 1963 – 1995. Zeichnungen, Objekte, Performances, Installationen. Berlin 17.3.-13.4. und 10.6.-15.7.1995, Potsdam 21.5.-18.6.1995, Speyer 21.9.-12.10.1995.
- Kat. Berlin-Ost 1986** Willi Sitte. Epochenbilder. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Berlin-Ost 26.2.-4.5.1986.
- Kat. Berlin-Ost 1989** Fritz Duda. Malerei. Berlin-Ost 1989.
- Kat. Berlin-West 1978** Clément Moreau – Carl Meffert. Grafik für den Mitmenschen. Deutschland, Schweiz, Argentinien. Berlin-West 17.3.-30.4.1978.
- Kat. Berlin-West 1982** Willi Sitte. 1945-1982. Berlin-West 28.8.-10.10.1982.
- Kat. Berlin-West 1982** Jürgen Waller 1958-1982. Berlin-West 7.6.-26.7. 1982.

- Kat. Berlin-West 1982** Willi Sitte 1945-1982. Berlin-West 28.8.-10.10.1982.
- Kat. Berlin-West 1983** Harald Duwe. Bilder 1948 bis 1982. Berlin-West 17.1.-19.2.1983.
- Kat. Berlin-West 1983** Max Beckmann. Die Hölle, 1919. Berlin-West 21.10.-18.12.1983.
- Kat. Berlin-West 1985** H. J. Diehl. Bilder, Gouachen, Zeichnungen. Berlin-West 14.3.-21.4.1985.
- Kat. Berlin-West 1987** Jakob Steinhardt. Das graphische Werk. Berlin 8.7.-4.9.1987.
- Kat. Berlin-West 1988** Zeitvergleich `88. 13 Maler aus der DDR. Berlin-West 11.9.-20.11.1988.
- Kat. Berlin-West u.a. 1989/90** Bernhard Heisig. Retrospektive. Berlin-West u.a. 1989/90.
- Kat. Bielefeld 1983** Picasso. Todesthemen. Bielefeld 15.1.-1.4.1983.
- Kat. Bielefeld, Frankfurt/M. 1982/83** Max Beckmann. Die frühen Bilder. Bielefeld 26.9.-21.11.1982, Frankfurt/M. 28.1.-17.4.1983.
- Kat. Bielefeld 1980** Edvard Munch. Liebe, Angst und Tod. Themen und Variationen. Zeichnungen und Graphiken aus dem Munch-Museum Oslo. Bielefeld 1980.
Käthe Kollwitz. Das Bild der Frau. Bielefeld 8.8.-3.10.1999, Stiftung Museum Schloss Moyland 23.10.-5.12.1999.
- Kat. Bielefeld, Schloss Moyland 1999**
- Kat. Bielefeld, Tübingen, Frankfurt/M. 1977/78** Max Beckmann. Aquarelle und Zeichnungen 1903-1950. Bielefeld 16.10.-11.12.1977, Tübingen 7.1.-26.2.1978, Frankfurt/M. 18.3.-21.5.1978.
- Kat. Bonn 1981** Karl Marx. Bilder von 1951 bis 1981. Bonn 30.9.-8.11.1981.
- Kat. Bonn 1985** Bildende Kunst in Bonn 1945-1952. Bonn 16.10.-8.12.1985.
- Kat. Bonn 1998** Herbert Falken: Gitterköpfe. Bonn 21.1.-15.3.1998.
- Kat. Bonn 2000** Gert H. Wollheim. Phantast und Rebell. Bonn 6.8.-22.10.2000.
- Kat. Bonn u.a. 1995/96** Heimrad Prem. Retrospektive. Bonn 9.11.1995-28.1.1996, Kiel 11.2.-14.4.1996, Wolfsburg 28.4.-30.6.1996, Heidelberg 14.7.-8.9.1996, München 25.9.-17.11.1996.
- Kat. Bonn, Mainz 1990** Otto Pankoks Kunst im Widerstand. Kohlebilder, Graphik, Plastik. Bonn 22.5.-27.7.1990, Mainz 14.8.-30.9.1990.
- Kat. Bordeaux u.a. 1986/87** Gilbert & George. The Complete Pictures 1971-1985. Bordeaux u.a. 1986/87.
- Kat. Cismar, Glückstadt 1994** Harald Duwe. Zum Gedächtnis. Cismar 17.7.-30.10.1994, Glückstadt 12.11.-26.12.1994.
- Kat. Darmstadt 1963** Zeugnisse der Angst in der modernen Kunst. Darmstadt 29.6.-1.9.1963.
- Kat. Darmstadt 1991** Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1966. Darmstadt 15.9.-1.12.1991.
- Kat. Dortmund 2003** Klaus Fußmann. Zeitsprünge. Werke von 1963 bis 2003. Dortmund 27.7.-19.10.2003.
- Kat. Duisburg 2002** Jakob Steinhardt (1887-1968). Druckgraphik. Duisburg 22.4.-6.5. und 14.5.-28.7.2002.
- Kat. Düsseldorf 1978** Herbert Falken. Zeichnungen 1972-1978. Düsseldorf 23.6.-27.8.1978.
- Kat. Düsseldorf 1984** Gert H. Wollheim. Gemälde, Zeichnungen, Dokumente. Zum 90. Geburtstag des Künstlers. Düsseldorf 15.2.-25.3.1984.
- Kat. Düsseldorf 1994** Karl Marx. Gemälde. Düsseldorf 16.4.-22.5.1994.
- Kat. Düsseldorf 1997** Max Beckmann. Die Nacht. Düsseldorf 6.9.-30.11.1997.

- Kat. Düsseldorf 2001** Gert H. Wollheim. Vom Feuerspeienden Berg zum Don Quichotte. Ausgewählte Werke 1909-1958. Düsseldorf 4.9.-25.10.2001.
- Kat. Düsseldorf 2002/03** Daniel Richter. Grünspan. Düsseldorf 12.10.2002-19.1.2003.
- Kat. Essen, Zürich 1987/88** Edvard Munch. Essen 18.9.-8.11.1987, Zürich 19.11.1987-14.2.1988.
- Kat. Esslingen 1981** Max Beckmann. Radierungen, Lithographien, Holzschnitte. Esslingen 15.9.-17.10.1981.
- Kat. Florenz 1980** Michelangelo e i Medici. Florenz 15.3.-15.5.1980.
- Kat. Genf, Valencia, Madrid 1989/90** Antonio Saura: Peintures 1956-1985. Genf 16.6.-17.9.1989, Valencia 27.9.-26.11.1989, Madrid 21.12.1989-19.3.1990.
- Kat. Gera 1981/82** Otto Dix 1891-1969. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Gera 2.12.1981-28.2.1982.
- Kat. Hamburg 1975** Körpersprache / Bodylanguage. Hamburg 1975.
- Kat. Hamm 1996** German Dance: Die Bilder der achtziger Jahre. Hommage an HP Zimmer. Hamm 17.3.-5.5.1996.
- Kat. Hannover 1973** Asger Jorn. Hannover 16.2.-18.3.1973.
- Kat. Hannover 2001/02** Maria Lassnig. Bilder 1989-2001. Kunstpreis der Nord/LB 2002. Hannover 8.12.2001-3.2.2002.
- Kat. Hannover, Duisburg, Berlin 1982** Spiegelbilder. Hannover 9.5.-30.6.1982, Duisburg 11.7.-25.8.1982, Berlin 10.9.-24.10.1982.
- Kat. Ishøj, Oslo 2001** Echoes of the Scream. Ishøj 3.2.-5.6.2001, Oslo 17.6.-30.9.2001.
- Kat. Karlsruhe 1975** Georg Scholz. Ein Beitrag zur Diskussion realitischer Kunst. Karlsruhe 31.8.-12.10.1975.
- Kat. Karlsruhe 1990/91** Georg Scholz. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Karlsruhe 13.10.1990-6.1.1991.
- Kat. Karlsruhe 2003/04** Obsessive Malerei – Ein Rückblick auf die Neuen Wilden. Karlsruhe 27.9.2003-4.1.2004.
- Kat. Karlsruhe, Frankfurt/M, München 1980** Widerstand statt Anpassung – Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945. Karlsruhe 27.1.-9.3.1980, Frankfurt/M. 18.3.-27.4.1980, München 9.5.-22.6.1980.
- Kat. Karlsruhe, Linz 1993** Georg Baselitz. Gemälde. Schöne und häßliche Porträts. Karlsruhe 12.6.-26.9. 1993, Linz 7.10.-12.12.1993.
- Kat. Kiel 1977** Künstler sehen Kiel. Kiel 1977.
- Kat. Kiel 2001** Daniel Richter. Billard um halbzehn. Kiel 20.5.-15.7.2001.
- Kat. Kiel u.a. 1988/89** Helmut Pfeuffer. Gemälde, Arbeiten auf Papier 1984 bis 1988. Kiel u.a. 1988/89.
- Kat. Koblenz, Wien, Düren 1986/87** Gotfried Helnwein. Koblenz 18.10.-23.11.1986, Wien 15.1.-28.2.1987, Düren 29.3.-3.5.1987.
- Kat. Köln 1966** Ossip Zadkine. Plastiken, Gouachen, Zeichnungen, Tapisserien. Köln 2.4.-14.5.1966.
- Kat. Köln 1984** Max Beckmann. Köln 19.4.-24.6.1984.
- Kat. Köln 1984 a** Skulptur des Expressionismus. Köln 12.7.-26.8.1984.
- Kat. Köln 1996** Herbert Falken. Arbeiten der 70er und 80er Jahre. Köln 1996.
- Kat. Köln, Luzern 1986** Karl Marx. Bilder seit 1981. Köln 22.5.-23.6.1986, Luzern 2.10.-16.11.1986.
- Kat. Krefeld, Bonn 1985** Franz M. Jansen 1885-1958. Gemälde, Zeichnungen, Grafik. Krefeld 12.5.-23.6.1985, Bonn Juli-August 1985.
- Kat. Krems 1999** Gottfried Helnwein – Apokalypse. Krems 13.6.-31.8.1999.

- Kat. Leinfelden-Echterdingen u.a. 1991**
Kat. Leipzig 1978
Kat. Leipzig 1982
Kat. Leipzig 1983
Kat. Leipzig 1993/94
Kat. Los Angeles, Berlin 1989/90
Kat. Luzern 1984
Kat. Luzern, Graz, Wien 1989
Kat. München 1982/83
Kat. München 1985
Kat. München 1985 a
Kat. München 1989
Kat. München 1994
- Kat. München 1996/97**
Kat. München 1997/98
Kat. München u.a. 1984/85
Kat. München, Braunschweig 2000/01
Kat. München, Edinburgh, Wien 1992
Kat. München, Hamburg 1990/91
Kat. München, Leverkusen 1986/87
Kat. Münster, Weimar 1989/90
Kat. Neapel 1992
Kat. New Haven u.a. 1999
Kat. New York, Cleveland, Bern 1987/88
Kat. Nijmegen u.a. 1991/92
- Gerhard Fietz. Retrospektive. Leinfelden-Echterdingen u.a. 1991.
- Wolfgang Mattheuer. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Plastik. Leipzig 4.2.-9.4.1978.
 Grafik von Rudolf Hausner. Leipzig 1982.
- Drei Künstler aus Österreich: Paul Meissner, Toni Bucher, Peter Kudera. Leipzig 12.8.-23.10.1983.
 Franz Hitzler. Gemälde und Radierungen. Leipzig 21.10.1993-2.1.1994.
 Ludwig Meidner. Apokalyptische Landschaften. Los Angeles 12.10.-17.12.1989, Berlin 3.2.-8.4.1990.
- Max von Moos (1903-1979). Zum Gesamtwerk. Luzern 15.7.-9.9.1984.
 Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand. Neue Bilder. Luzern, Graz, Wien 1989.
 Josef Scharl 1896-1954. München 15.12.1982-30.1.1983.
- Otto Dix 1891-1969. München 23.8.-27.10.1985.
- Helmut Pfeuffer. Trauma und Drama. Retrospektive 1960-1985. München 21.3.-5.5.1985.
 Franz Hitzler. Druckgraphik. München, 19.4.1989-25.6.1989.
- Emil Scheibe zum 80. Geburtstag. Täglich verletzt. Täglich gekreuzigt. Retrospektive in zwei Teilen. München 8.6.-31.7. und 22.7.-28.8.1994.
 Francis Bacon 1909-1992. Retrospektive. München 1.11.1996-26.1.1997.
 Walter Gramatté. Zum 100. Geburtstag – Selbstbildnisse. München 5.12.1997-18.1.1998.
 Max Beckmann. Retrospektive. München u.a. 1984/85.
- Max Beckmann. Selbstbildnisse. Zeichnungen und Druckgraphik. München 17.11.2000-28.1.2001, Braunschweig 22.2.-6.5.2001.
 Georg Baselitz. Retrospektive 1964-1991. München 20.3.-17.5.1992, Edinburgh 30.5.-12.7.1992, Wien 23.7.-13.9.1992.
- Alfred Kubin 1877-1959. München 3.10.-2.12.1990, Hamburg 14.12.1990-27.1.1991.
- Franz Hitzler. Bilder 1975-1985. München 10.10.-16.11.1986, Leverkusen 28.3-31.5.1987.
- Christian Rohlf. Gemälde. Münster 10.12.1989-11.2.1990, Weimar 8.3.-6.5.1990.
 Jusepe de Ribera. Neapel 27.2.-17.5.1992.
- Francis Bacon. A Retrospective. New Haven u.a. 1999.
- Paul Klee. Leben und Werk. New York 12.2.-5.5.1987, Cleveland 24.6.-16.8.1987, Bern 25.9.1987-3.1.1988.
- Deutsche Bildhauer 1900-1945. Entartet. Nijmegen u.a. 1991/92.

- Kat. Oberhausen, Hünxe-Drevenack 1993**
Kat. Osnabrück 1990
- Kat. Osnabrück, Kassel 1988**
Kat. Paderborn, Wien 2001
- Kat. Paris, London 1975/76**
Kat. Paris 1992/93
Kat. Querfurt 1995
Kat. Regensburg, Kiel 1981
Kat. Reutlingen, Zwickau 1995/96
Kat. Rosenheim 1988
Kat. Rostock 1971
Kat. Saarbrücken 1994
Kat. Salzburg, Linz 1997
Kat. Schweinfurt 1996
Kat. Siegen 2002
Kat. St. Gallen 1972
Kat. St. Petersburg 1997
Kat. Stuttgart 1990/91
Kat. Stuttgart, Berlin 1985/86
Kat. Velbert 1998
Kat. Washington, London 1997/98
Kat. Wiehl 1991
- Kat. Wien 1969**
- Kat. Wien 1982**
Kat. Wien 1983/84
Kat. Wien 1985
- Otto Pankok 1893-1966. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Oberhausen, Hünxe-Drevenack 1993.
- Felix Nussbaum. Verfermte Kunst – Exilkunst – Widerstandskunst. Die 100 wichtigsten Werke. Osnabrück 6.5.-26.8.1990.
- Willi Sitte. Liebe, Leidenschaft und Vanitas. Osnabrück 8.5.-26.6.1988, Kassel 16.7.-4.9.1988.
- Alfred Kubin – Traumgesichte. Zeichnungen, Druckgrafik und Mappenwerke aus der Sammlung Otto Mauer im Dom- und Diözesan-museum Wien. Paderborn, Wien 2001.
- Jean-François Millet. Paris 17.10.1975-5.1.1976, London 20.1.-7.3.1976.
- Corps Crucifiés. Paris 17.11.1992-1.3.1993.
- Willi Sitte. Herr Mittelmaß 1949-1995. Querfurt 1995.
- Max Pechstein. Ostsee-Bilder. Gemälde, Zeichnungen, Photographien. Regensburg 9.7.-31.8.1981, Kiel 19.9.-8.10.1981.
- Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Reutlingen 26.11.1995-28.1.1996, Zwickau 18.2.1996-14.4.1996.
- Theodor Kempkes. Kritische Arbeiten. Rosenheim 18.3.-24.4.1988.
- Willi Sitte. Gemälde, Zeichnungen, Grafik. Rostock 1971.
- Gerorg Baselitz. Werke 1981-1993. Saarbrücken 13.2.-4.4.1994.
- Rudolf Hoflehner. Retrospektiv. Salzburg 14.2.-6.4.1997, Linz 13.2.-6.4.1997.
- Gerhard Fietz. Auf dem Weg zum absoluten Bild. Schweinfurt 26.4.-9.6.1996.
- Maria Lassnig. Körperporträts. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002. Siegen 2002.
- Otto Dix zum 80. Geburtstag. Gemälde, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Radierfolge ‚Der Krieg‘. St. Gallen 1972.
- Gottfried Helnwein. St. Petersburg 1997.
- Paul Klee. Spätwerk. Arbeiten auf Papier 1937-1939. Stuttgart 25.10.1990-13.1.1991.
- Francis Bacon. Stuttgart 19.10.1985-5.1.1986, Berlin-West 7.2.-31.3.1986.
- Klaus Fußmann im Museum Schloß Hardenberg. Velbert 6.9.-8.11.1998.
- Drawings from Windsor Castle. Washington, London 1997/98.
- Friedrich von Bömches. Biblische Motive. Malerei, Zeichnungen. Wiehl 1991.
- Arnulf Rainer. TRRR, Zeichnungen 1947-51. Wien März / April 1969.
- Horst Janssen. Zeichnungen. Wien 1.4.-2.5.1982.
- Richard Gerstl. Wien 1.12.1983-26.2.1984.
- Helnwein. Arbeiten von 1970-1985. Wien 3.4.-5.5.1985.

- Kat. Wien 1994/95** Adam und Anima. Rudolf Hausner 80 Jahre. Wien 10.12.1994-12.2.1995.
- Kat. Wien 1996** Erró. Von Mao bis Madonna. Wien 14.6.-8.9.1996.
- Kat. Wien 1997** Kunst & Wahn. Wien 5.9.-8.12. 1997.
- Kat. Wien 2003/04** Helmut Pfeuffer. Körper. Gemälde, Aquarelle auf Papier 1967-2002. Wien 23.10.2003-17.4.2004.
- Kat. Wien u.a. 1985** Maria Lassnig. Wien u.a. 1985.
- Kat. Wien, Basel 2003/04** Francis Bacon und die Bildtradition. Wien 15.10.2003-18.1.2004, Basel 8.2.-20.6.2004.
- Kat. Wien, Linz 1985/86** Alfred Kubin. Leben – ein Abgrund. Wien 17.10.-1.12.1985, Linz 8.1.-2.3.1986.
- Kat. Wolfsburg 1985** Ludwig Meidner 1884-1966. Wolfsburg 2.6.-14.7.1985.
- Kat. Wolfsburg 1986** HP Zimmer. Bilder, Objekte, Räume. Wolfsburg 2.11.-7.12.1986.
- Kat. Zürich 1965** Ossip Zadkine. Skulpturen, Tapisserien, Zeichnungen. Zürich 11.9.-24.10.1965.
- Kat. Zürich, Düsseldorf 1990** Georg Baselitz. Zürich 23.5.- 8.7.1990, Düsseldorf 28.7.-9.9.1990.
- Kern 1996** Sepp Kern: Horst Janssen. In: The Dictionary of Art (Hg: Jane Turner). Bd. 17. London 1996.
- Kivelitz 2000** Christoph Kivelitz: Hans-Jürgen Diehl. In: Saur 1992-2003. Bd. 27 (2000).
- Klee 1990** Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr (Hg.: Josef Helfenstein / Stefan Frey). Stuttgart 1990.
- Kliche 2001** Dieter Kliche: Häßlich. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 3: 25-66. Stuttgart, Weimar 2001.
- Klipstein 1955** August Klipstein: Käthe Kollwitz. Verzeichnis des graphischen Werkes. Bern 1955.
- Knapp 1985** Gottfried Knapp: Die Auferstehung des Fleisches. Zum malerischen Werk von Helmut Pfeuffer. In: Kat. München 1985 a.
- Knesebeck 1998** Alexandra von dem Knesebeck: Käthe Kollwitz. Die prägenden Jahre. Petersberg 1998.
- Knesebeck 1999** Alexandra von dem Knesebeck: „Der Volkskrieg dieser Zeit hatte auch seine Heldinnen.“ Zum Frauenbild der frühen Graphikfolgen. In: Kat. Bielefeld u.a. 1999.
- Kober 1981** Karl Max Kober: Bernhard Heisig. Dresden 1981.
- Kollwitz, Hans 1948** Hans Kollwitz: Einführung. In: Kollwitz, Käthe 1909-45.
- Kollwitz, Käthe 1909-45** Käthe Kollwitz: Tagebuchblätter und Briefe [1909-45] (Hg.: Hans Kollwitz). Berlin 1948.
- Kollwitz, Käthe 1908-43** Käthe Kollwitz: Die Tagebücher [1908-43] (Hg.: Jutta Bohnke-Kollwitz). Berlin 1989.
- Kraft 1998** Hartmut Kraft: Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie. Köln 1998.
- Krapf-Weiler 1985** Almut Krapf-Weiler: Richard Gerstl. In: Marchetti 1985.
- Kreitler / Kreitler 1980** Hans Kreitler / Shulamit Kreitler: Psychologie der Kunst. Stuttgart u.a. 1980.
- Kreuzer 2001** Ingrid Kreuzer: Nachwort. In: Lessing 1766.
- Kristoffersen 2000** Sigrid Flottum Kristoffersen: Jobs skrik: et bidrag til tolkning av Edvard Munchs maleri. In: Kunst og kultur 83 (2000): 50-61.
- Krüger, Günter 1986** Günter Krüger: Der Maler Max Pechstein als Graphiker. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 40, 1/4 (1986): 115-135.

- Kruszynski 1997** Anette Kruszynski: „...den Menschen ein Bild ihres Schicksals geben...“. ‚Die Nacht‘ von Max Beckmann. In: Kat. Düsseldorf 1997.
- Kubin 1909** Alfred Kubin: Die andere Seite [1909]. München 1968.
- Kubin 1911** Alfred Kubin: Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen [1911] (Hg.: Ulrich Riemerschmidt). München 1974.
- Kubin 1933** Alfred Kubin: Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen [1933] (Hg.: Ulrich Riemerschmidt). München 1973.
- Kuhirt 1959** Ullrich Kuhirt: Auf dem Weg zum sozialistischen Realismus. Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik. Plastik, Malerei, Grafik 1949-1959. Dresden 1959.
- Kultermann 1998** Udo Kultermann: Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Von der Vorgesichte bis zur Gegenwart. In: Darmstadt ²1998.
- Kunz 1984** Martin Kunz: Der Künstler Max von Moos. In: Kat. Luzern 1984.
- Kunz 1986** Martin Kunz: Der zarte Ton bei Karl Marx. In: Kat. Köln, Luzern 1986.
- Kurzmeyer 2001** Roman Kurzmeyer: Atlas, Anatomie, Angst: Max von Moos (1903-1979). Wien, New York 2001.
- Kuspit 1975** Donald Kuspit: Francis Bacon: The Authority of Flesh. In: Artforum 13 (1975): 50-59.
- Lackner 1979** Stephan Lackner: Max Beckmann. Köln 1979.
- Laibinger 1991** Richard Laibinger: Georg Scholz, Mahner und Vorbild. In: Scholz 1991.
- Lang 1995** Walther K. Lang: Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975-1990. Berlin 1995.
- Lang 2001** Walther K. Lang: Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano. Berlin 2001.
- Lange 1937** Fritz Lange: Die Sprache des menschlichen Antlitzes. Eine wissenschaftliche Physiognomik und ihre praktische Verwendung im Leben und in der Kunst. München, Berlin 1937.
- Langner 1963** Johannes Langner: Ossip Zadkine. Mahnmal für Rotterdam. Stuttgart 1963.
- Larrea 1947** Juan Larrea: Guernica / Pablo Picasso. New York 1947.
- Lassnig 1943-97** Maria Lassnig: Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943-1997 (Hg.: Hans Ulrich Obrist). Köln 2000.
- Lavater 1775/78** Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente. Leipzig 1775/78.
- Lavin 1993** Irving Lavin: Bernini's Portraits of No-body. In: Gentili 1993.
- Ledergerber 1961** Karl Ledergerber: Kunst und Religion in der Verwandlung. Köln 1961.
- Lenz 2000** Christian Lenz: „Sachlichkeit den inneren Gesichtern“. Max Beckmanns Selbstbildnisse der Jahre 1900 bis 1924. In: Kat. München, Braunschweig 2000/01.
- Lenz 2000 a** Christian Lenz: Selbstbildnis. In: Kat. München, Braunschweig 2000/01.
- Leonardo da Vinci 1487-1519** Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei [1487-1519] (Hg.: Heinrich Ludwig). Bd. 1: Text und Übersetzung des I. - IV. Theiles. Wien 1882 (Neudruck Osnabrück): 1970.
- Lepper 2002** Katharina Lepper: Jakob Steinhardt – Anmerkungen zu seiner Druckgraphik. In: Kat. Duisburg 2002.
- Lessing 1766** Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte [1766]. Stuttgart 2001.

- Levkoff 1994** Mary L. Levkoff: Rodin in His Time. New York, London 1994.
- Lewey 1995** Petra Lewey: Mensch und Natur im Werk von Max Pechstein. In: Kat. Reutlingen, Zwickau 1996.
- Lichtenstein 1980** Christa Lichtenstein: Ossip Zadkine (1890-1967). Der Bildhauer und seine Ikonographie. Berlin 1980.
- Lippke 2000** Olaf Lippke: Kunst im Auftrag kultureller Abgrenzung – Zwischen Herrschaftsprinzip und Autonomieseheunsucht. In: Offner / Schroeder 2000.
- Lohkamp 1991** Brigitte Lohkamp: Gerhard Fietz – ein Lebenswerk. In: Kat. Leinfelden-Echterdingen u.a. 1991.
- Lohse-Wächtler 1996** Im Malstrom des Lebens versunken... Elfriede Lohse-Wächtler 1899-1940. Leben und Werk (Hg.: Georg Reinhardt). Köln 1996.
- Lukas 1999** Andrea Lukas: Josef Scharl (1896-1954). Eine Biographie. In: Scharl 1999.
- Mäckler 1992** Andreas Mäckler: Gottfried Helnwein – Horror und Transzendenz. In: Helnwein 1992.
- Mainusch 1969** Herbert Mainusch: Romantische Ästhetik. Untersuchungen zur englischen Kunstlehre des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Bad Homburg v.d.H. u.a. 1969.
- Makarinus 2003** Jörg Makarinus: Hubertus Giebe. Dresden 2003.
- Marchetti 1985** Maria Marchetti (Hg.): Wien um 1900. Kunst und Kultur. Wien 1985.
- Marschall 1985** Werner Marschall: „...angekommen am kritischen Punkt“. Über Hubertus Giebe. In: Tendenzen 26, 150 (1985): 34-37.
- Marx / Beitin 2004** Karl Marx in einem Gespräch mit Andreas Beitin in Köln am 13. Januar 2004.
- Marx 2000** Karl Marx. Skizzenbücher 1955-1998 (Hg.: Dieter Hork_, Heinz-Norbert Jocks). Köln 2000.
- Mattheuer / Pawel 1983** [Gespräch mit Sibylle Pawel]. In: Berliner Zeitung (5./ 6.11.1983). Zitiert in: Schönemann 1988.
- Mattheuer 1967** Wolfgang Mattheuer: Fenster [10.7.1967]. In: Mattheuer 1990.
- Mattheuer 1990** Wolfgang Mattheuer. Äusserungen. Texte, Graphik. Leipzig 1990.
- Mazakarini 1981** Leo Mazakarini: Stichworte zu einer Biographie. Aufgezeichnet von Leo Mazakarini. In: Helnwein 1981.
- McGreevy 1981** Linda F. McGreevy: The Life and Works of Otto Dix. German Critical Realist. Ann Arbor 1981.
- Meffert 1929** Carl Meffert: Kindheit, Jugend, Lehrjahre (1903-1929). In: Meffert 1978.
- Meffert 1978** Carl Meffert: Die Welt von unten. Drei Linolschnittfolgen aus den Jahren 1928/29: Erwerbslose Jugend – Fürsorgeerziehung – Deine Schwester (Hg.: Thomas Friedrich). Berlin 1978.
- Meidner 1918** Ludwig Meidner: Im Nacken das Sternemeer [1918]. Leipzig (Nachdruck Nendeln) 1973.
- Meissner 1969** Paul Meissner: Aufzeichnungen [14.3.1969]. In: Paul Meissner 1982.
- Meissner 1982** Paul Meissner. Beiträge von Peter Baum und Anton Tusch. Mit Aufzeichnungen des Künstlers. Wien 1982.
- Meißner 1989** Günter Meißner: Werner Tübke. Leben und Werk. Leipzig 1989.
- Meißner 2001** Günter Meißner: Fritz Duda. In: Saur 1992-2003. Bd. 30 (2001).
- Mendelssohn 1757** Moses Mendelssohn: Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften [1757]. In: Schriften zur Philosophie, Aesthetik und Apologetik (Hg.: Moritz Brasch). Nachdruck: Hildesheim 1968.
- Menne 1960** Walter Menne: Gedanken zu Max Beckmann Die Hölle. Frankfurt/M. 1960.

- Merholz 1985** Ulrike Merholz: Zum Leben und Werk von Franz M. Jansen. In: Kat. Krefeld, Bonn 1985.
- Merholz 1994** Ulrike Merholz: Franz M. Jansen. Das graphische Werk 1910-1956. Düsseldorf 1994.
- Mertens 1963** Heinrich A. Mertens: Jakob Steinhardt. Propheten. Essen 1963.
- Messer 1976** Thomas M. Messer: Edvard Munch. Köln 1976.
- Mitsch 1975** Erwin Mitsch: Egon Schiele 1890-1918. München ²1975.
- Mitsch 1987** Erwin Mitsch: Egon Schiele 1890-1918. Salzburg, Wien 1987.
- Mittenzwei 1977** Werner Mittenzwei: Carl Meffert – Clément Moreau. Ein Leben auf der Suche nach der Brüderlichkeit des Menschen. [Ost]Berlin 1977.
- Möbius 1979** Helga Möbius: Ausblicke. Fenster als Bildgegenstand. In: Bildende Kunst 27, 9 (1979): 434-438.
- Moeller 1982** Magdalena M. Moeller: Rudolf Hoflehner. Gemälde und Zeichnungen. Worms 1982.
- Moeller 1982 a** Magdalena M. Moeller: Melancholie und Todessehnsucht. Betrachtungen zu Hoflehners neueren Arbeiten. In: Moeller 1982.
- Moos 1975** Max von Moos (Hg.: Peter Thali). Zürich 1975.
- Moos 1975 a** Max von Moos: Der schöpferische Vorgang in meinem Werk. In: Moos 1975.
- Mülhaupt 1989** Freya Mülhaupt: Biografische Dokumentation. In: Kat. Berlin u.a. 1989/90.
- Müller 1961** Wolfgang K. Müller: Alfred Kubin in psychiatrischer Sicht. Hamburg 1961.
- Müller-Hauck 1978** Janni Müller-Hauck: Karl Hofer – Versuch einer Interpretation. In: Kat. Berlin, Karlsruhe 1978.
- Müller-Tamm 1995** Pia Müller-Tamm (Hg.): Egon Schiele. Inszenierung und Identität. Köln 1995.
- Murken 1990** Christa Murken: Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk. Ihre kunstgeschichtliche Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts. (Diss.) Herzogenrath 1990.
- Mutscher 1981** Gabriele Mutscher: Bewegung und Totenstille. Über den Maler und Grafiker Hubertus Giebe. In: Bildende Kunst 29 (1981), 7: 349-351.
- Nebehay 1979** Christian M. Nebehay: Egon Schiele 1890-1918. Leben, Briefe, Gedichte. Salzburg, Wien 1979.
- Neufert 1993** Andreas Neufert: Bilder zeigen ihr Wissen. Zu den Radierungen Franz Hitzlers. In: Kat. Leipzig 1993/94.
- Nietzsche 1883-85** Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen [1883-85]. Stuttgart 1943.
- Nivelle 1960** Armand Nivelle: Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik. Berlin 1960.
- Nungesser 1995** Michael Nungesser: Albrecht Gehse. Malerei. Berlin 1995.
- Offner / Schroeder 2000** Hannelore Offner / Klaus Schroeder (Hg.): Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989. Berlin 2000.
- Offner 2000** Hannelore Offner: Überwachung, Kontrolle, Manipulation. Bildende Künstler im Visier des Staatssicherheitsdienstes. In: Offner / Schroeder 2000.
- Oppler 1988** Ellen Oppler (Hg.): Picasso's Guernica. Illustrations, Introductory Essays, Documents, Poetry, Criticism, Analysis. New York, London 1988.
- Orth 1991** Ernst Wolfgang Orth: Kultur der Angst. In: Birtsch / Schröder 1991.
- Osborn 1922** Max Osborn: Max Pechstein. Berlin 1922.
- Osterwold 1979** Tilman Osterwold: Paul Klee. Ein Kind träumt sich. Stuttgart 1979.

- Osterwold 1990** Tilman Osterwold: Paul Klee. Spätwerk. Arbeiten auf Papier 1937-1939. In: Kat. Stuttgart 1990/91.
- Overbeck / Müller 1995** Cyrus Overbeck / Oliver Müller: Otto Pankok. Maler, Grafiker, Bild-hauer. Eine Biographie. In: Düsseldorf 1995.
- Pachnike 1989** Peter Pachnike: „In jeder Figur stecke ich drin“. Innovationen der Figurenmalerei. In: Kat. Berlin u.a. 1989/90.
- Pankok 1958** Otto Pankok: Zigeuner. Düsseldorf ²1958.
- Panofsky 1915** Erwin Panofsky: Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. Berlin 1915.
- Panofsky 1975** Erwin Panofsky: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Berlin ³1975.
- Paust 1994** Bettina Paust: „Die Themen werden mir vom Zeitgeschehen aufge-drängt.“ Anmerkungen zu Harald Duwes politischen und gesellschafts-kritischen Bildern. In: Kat. Cismar, Glückstadt 1994.
- Pechstein 1945-46** Max Pechstein: Erinnerungen. Mit 105 Zeichnungen des Künstlers [1945-46] (Hg.: Leopold Reidemeister). Wiesbaden 1960.
- Peppiatt 2000** Michael Peppiatt: Francis Bacon. Anatomie eines Rätsels. Köln 2000.
- Pese 1994** Claus Pese: Von Ur-Wehweh und Weltschmerz. Walter Gramattés Ölgemälde im Spiegel ihrer Zeit. In: Gramatté 1994.
- Peters, Hans Albert 1994** Hans Albert Peters: Erschütterung, Widerwillen, Verzückung. Gewaltige Gedankenbilder von großer malerischer Dichte. In: Kat. Düsseldorf 1994.
- Peters, Olaf 2002** Olaf Peters: Der malende Reaktionär am linken Motiv? Zu einigen Werken Daniel Richters. In: Kat. Düsseldorf 2002/03.
- Pettersen 2001** Petra Pettersen: Angst. In: Kat. Ishoj, Oslo 2001.
- Pfefferkorn 1967** Rudolf Pfefferkorn: Jakob Steinhardt. Berlin 1967.
- Pfeuffer 2004** Helmut Pfeuffer: Brief an Andreas Beutin vom 27. Januar 2004.
- Pochat 1986** Götz Pochat: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986.
- Poe 1841** Edgar Allen Poe: Der Malstrom [1841]. In: Erzählungen. Düsseldorf, Zürich 2001.
- Poeschke / Weigel / Kusch 2002** Joachim Poeschke / Thomas Weigel / Britta Kusch (Hg.): Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und der Kunst der Renais-sance. Münster 2002.
- Poeschke 1990** Joachim Poeschke: Die Skulptur der Renaissance in Italien. Bd. 1: Donatello und seine Zeit. München 1990.
- Poeschke 2002** Joachim Poeschke: Motus und Modestà in der Kunst, Kunsttheorie und Tugendlehre der Florentiner Frührenaissance. In: Poeschke / Weigel / Kusch 2002.
- Pohlen 1981** Annelie Pohlen: Eros – Dauerbrenner in der Kunst. Versuch, einige Aspekte in der Gegenwartskunst näher zu beleuchten. In: Kunstforum International 46 (1981): 26-38.
- Popham / Wilde 1949** Arthur E. Popham / Johannes Wilde: The Italian Drawings of the XV and XVI Century in the Colection of His Majesty the King at Windosor Castle. London 1949.
- Porta 1586** Giovanni Battista della Porta: De humana physiognomia [1586]. Neapel 1986.
- Posèq 1989** Avigdor W. G. Posèq: Caravaggio's Medusa Shield. In: Gazette des Beaux-Arts 113 (1989): 170-174.
- Posèq 1998** Avigdor W. G. Posèq: Caravaggio and the Antique. London 1998.
- Power 1990** Kevin Power: Existentielles Ornament. In: Kat. Zürich, Düsseldorf 1990.

- Preimesberger 1989** Rudolf Preimesberger: Eine grimassierende Selbstdarstellung Berninis. In: World Art: Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art (Hg.: Irvin Lavin). Bd. 2. University Park 1989.
- Prem, Heimrad 1963-67** Heimrad Prem: Tagebuchaufzeichnungen (1963-1967). In: Kat. Bonn u.a. 1995/96.
- Prem, Heimrad 1965** Heimrad Prem: Tagebuchaufzeichnungen [vermutlich 1965]. In: Dornacher 1995 b.
- Prem, Heimrad 1974** Heimrad Prem über sich, Tonbandaufzeichnung von Willi Bleicher, 1974. In: Dornacher 1995 b.
- Prem, Monika 2003** Monika Prem: Brief an Andreas Beitin vom 4. November.
- Prinz 1992** Ursula Prinz: Die Bildwelt Salomés. In: Salomé 1992.
- Protrka 1992-93** Tatjana Protrka: „Sie schlagen uns wie Fliegen“. Das Martyrium der Tatjana Protrka: Kriegstagebuch aus dem belagerten Sarajevo [1992-93]. In: Der Spiegel (1993) 8: 154-158.
- Przybyszewski 1894** Stanislaw Przybyszewski (Hg.): Das Werk des Edvard Munch. Berlin 1894.
- Przybyszewski 1894 a** Stanislaw Przybyszewski: [Über Edvard Munch]. In: Przybyszewski 1894.
- Przybyszewski 1924** Stanislaw Przybyszewski: Erinnerungen an das literarische Berlin [1924]. München 1965.
- Quadflieg 1991** Josef Quadflieg: Der Schrei. Ein Bild von Edvard Munch als Schlüssel-bild unserer Epoche. In: Katechetische Blätter 116, 12 (1991): 871-880.
- Rachman 2000** Stanley Rachman: Angst. Diagnose, Klassifikation und Therapie. Bern u.a. 2000.
- Ragone 2004** Stewens Ragone: E-Mail an Andreas Beitin vom 7. Januar 2004.
- Rainbird 1993** Sean Rainbird: Leibhafte Kunst. Georg Baselitz und Francis Bacon. In: Kat. Karlsruhe, Linz 1993.
- Rainer 1969** Arnulf Rainer: Biographie vom ersten bis zum einundzwanzigsten Lebensjahr. In: Kat. Wien 1969.
- Ratcliff 1986** Carter Ratcliff: Die Welt von Gilbert & George. In: Kat. Bordeaux u.a. 1986/87.
- Raum 1971** Hermann Raum: Von der Verwandlung der Wirklichkeit in der Malerei zur Verwandlung der Wirklichkeit durch die Malerei. In: Kat. Rostock 1971.
- Raum 1981** Hermann Raum: Willi Sitte. In: Künstler der DDR. Dresden 1981.
- Read 1933** Herbert Read: Art Now, an Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture. London 1933.
- Reenberg 2001** Holger Reenberg: Echoes of the Scream. In: Kat. Ishoij, Oslo 2001.
- Reimertz 1995** Stephan Reimertz: Max Beckmann. Reinbek bei Hamburg 1995.
- Reinhardt 1996** Hildegard Reinhardt: Die Dresdner und Arnsdorfer Jahre – 1931 bis 1940. In: Lohse-Wächtler 1996.
- Reinhardt 1996 a** Hildegard Reinhardt: Elfriede Lohse-Wächtler (1899-1940). In: Kat. Albstadt 1996/97.
- Richter / Beitin 2004** Daniel Richter in einem Gespräch mit Andreas Beitin in Berlin am 16. März 2004.
- Richter 1996** Burkhard Richter: Erstarrtes wieder ins Leben zurückholen. In: Kat. Hamm 1996.
- Ried 1931** Fritz Ried: Das Selbstbildnis. Berlin 1931.
- Ringel 1974** Erwin Ringel: Selbstmord – Appell an die anderen. Eine Hilfestellung für Gefährdete und ihre Umwelt. München 1974

- Roessler 1921** Arthur Roessler: Vorwort. In: Schiele 1921.
- Röhr 1980** Werner Röhr: Fritz Duda. Dresden 1980.
- Rolfs 1978** Christian Rolfs: Œuvre-Katalog der Gemälde (Hg.: Paul Vogt). Recklinghausen 1978.
- Rombold 2001** Günter Rombold: Angst im Werk von Alfred Kubin. In: Kat. Paderborn, Wien 2001.
- Rosenkranz 1853** Karl Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen [1853]. Nachdruck: Darmstadt 1973.
- Rotenhaar 1993** Margarete Rotenhaar: Biographie. In: Kat. Leipzig 1993/94.
- Roters 1989** Eberhard Roters: Schlesisches Himmelreich – Preußische Hölle oder: Die Tiefe der Erinnerung. In: Kat. Berlin-West u.a. 1989/90.
- Roters 1989 a** Eberhard Roters: Nächte des Malers. In: Kat. Los Angeles, Berlin 1989/90.
- Roters 1998** Eberhard Roters: Der Maler und sein Thema. In: Kat. Bad Homburg, Wuppertal, Berlin 1998/99.
- Rothenstein / Alley 1964** John Rothenstein / Ronald Alley: Francis Bacon. Catalogue Raisonné. London 1994.
- Rousseau 1750** Jean-Jacques Rousseau: Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes [1750]. In: Œuvres de J. J. Rousseau. Bd. 4. Paris 1823.
- Rudolph 1903** Heinrich Rudolph: Der Ausdruck der Gemütsbewegungen des Menschen. Dargestellt und erklärt auf Grund der Urformen und der Gesetze des Ausdrucks und der Erregungen. Dresden 1903.
- Rump 1981** Gerhard Charles Rump: Kunstpsychologie, Kunst und Psychoanalyse, Kunstwissenschaft. Hildesheim, New York 1981.
- Ruppert 1998** Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1998.
- Rupprecht 1963** Bernhard Rupprecht: Plastisches Ideal, Symbol und der Bilderstreit der Goethezeit. In: Bauer 1963.
- Russell, Frank D. 1980** Frank D. Russell: Picasso's Guernica. The Labyrinth of Narrative and Vision. London 1980.
- Russell, John 1972** John Russell: Francis Bacon. Berlin 1972.
- Salomé / Prinz 1992** Salomé / Ursula Prinz: Interview mit Ursula Prinz, Berlin 1989-91. In: Salomé 1992.
- Salomé 1992** Salomé by Salomé.
- Salomé 2003** Salomé: Brief an Andreas Beitin vom 20. November 2003.
- Saur 1992-2003** Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. München, Leipzig 1992-2003.
- Saura 1989** Antonio Saura: Initiales. II. Crucifixions. In: Kat. Genf, Valencia, Madrid 1989/90.
- Saure 1992** Gabriele Saure: ‚Nacht über Deutschland‘ Horst Stempel – Leben und Werk. Hamburg 1992.
- Sauser 1980** Ekkart Sauser: Das Leiden vieler. Zu einer Passionsfolge des Malers und Graphikers Emil Scheibe. In: Kunst und Kirche 43, 2 (1980): 88-90.
- Schäfer 1993** Kurt Schäfer: Unmöglich, diesen Bildern indifferent zu begegnen. Hitzlers Malerei und der Identifikationszwang für den Betrachter. In: Kat. Leipzig 1993/94.
- Scharl 1999** Josef Scharl. Monographie und Werkverzeichnis (Hg.: Andrea Firmenich). Köln 1999.
- Schauer 1982** [Über Jürgen Waller]. In: Kat. Berlin-West 1982.
- Scheibe 1964** Emil Scheibe: Endzeit der Natur, Endzeit des Menschen? Manifest zum Erdzyklus (1964). In: Kat. München 1994.

- Schiele 1909-18** Egon Schiele: Briefe und Prosa [1909-18](Hg.: Arthur Roessler). Wien 1921.
- Schiff 1976** Gert Schiff (Hg.): Picasso in Perspective. New Jersey 1976.
- Schiffers 1970** Norbert Schiffers: Kleine Theologie des Leidens. Nachdenkliches zum unvollendeten Bilderzyklus ‚Scandalum crucis‘ des Herbert Falken. In: Aachener Kunstblätter 39 (1970), Beiheft: Herbert Falken: Scandalum Crucis, ein unvollendeter Zyklus in 14 Bildern.
- Schilling 1991** Jürgen Schilling: Karl Hofer. Unna 1991.
- Schirmer 1999** Gisela Schirmer: Geschichte in der Verantwortung der Mütter: Von der Opferideologie zum Pazifismus. In: Kat. Bielefeld u.a. 1999.
- Schjedahl 1994** Peter Schjedahl: Poesie der Teilnahme. Kritiken 1980-1994. Dresden 1994.
- Schlick 1987** Johann Schlick: Badeleichen und Fördeszenen. Bemerkungen zu einer Werkgruppe. In: Jensen 1987.
- Schmid 1991** Angelika Schmid: Die sogenannten ‚Apokalyptischen Landschaften‘ (1912-1916): ‚Mahnende Rufe‘ des Künstlers Ludwig Meidner. In: Kat. Darmstadt 1991.
- Schmidt, Diether 1978** Diether Schmidt: Otto Dix im Selbstbildnis. [Ost-]Berlin 1978.
- Schmidt, Hannes 1979** Hannes Schmidt: Herm Dienz. Köln 1979.
- Schmidt, Johann-Karl 1985** Johann-Karl Schmidt: Weg aus einer Utopie. In: Kat. Berlin 1985.
- Schmidt, Werner 1992** Werner Schmidt: Klaus Fußmann: Graphik. In: Fußmann 1992.
- Schmidt-Wulffen 2000** Stephan Schmidt-Wulffen: Richters Wende. In: Kat. Berlin 2000.
- Schmied 1970** Wieland Schmied: Rudolf Hausner. Salzburg 1970.
- Schmied 1980** Wieland Schmied (Hg.): Zeichen des Glaubens – Geist der Avant-garde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, Mailand 1980.
- Schmied 1988** Wieland Schmied: Hoflehner. Wandel und Kontinuität. Eine Monographie. Stuttgart 1988.
- Schmoll 1973** J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Munchs fotografische Studien. In: Bock / Busch 1973.
- Schneede 1981** Uwe M. Schneede: Käthe Kollwitz. Das zeichnerische Werk. München 1981.
- Schneider 1995** Angela Schneider: „Da ich kein Historienmaler bin.“ ... In: Kat. Berlin 1995/96.
- Schneidler 1986** Herbert Schneidler: Das Ringen um die Wirklichkeit. In: Kat. München, Leverkusen 1986/87.
- Scholz 1991** Georg Scholz 1890-1945. Malerei, Zeichnungen, Druckgraphik (Hg.: Hans-Dieter Mück). Stuttgart 1991.
- Schönemann 1978** Heinz Schönemann: Zwölf Bemerkungen zur Kunst Wolfgang Mattheuers. In: Kat. Leipzig 1978.
- Schönemann 1988** Heinz Schönemann: Wolfgang Mattheuer. Leipzig 1988.
- Schönmetzler 1988** Klaus J. Schönmetzler: Traktat über das Lachen. In: Kat. Rosenheim 1988.
- Schopenhauer 1819** Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Leipzig 1819.
- Schopenhauer 1819 a** Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung [1819] (Hg.: Arthur Hübscher). Leipzig 1819 (Nachdruck: Wiesbaden) 1972.
- Schrick / Beitin 2004** Egon Schrick in einem Gespräch mit Andreas Beitin am 11. Juni 2004.

- Schrick / Stier 1995** Egon Schrick / Fritz Stier: Interview Fritz Stier mit Egon Schrick, Mai 1994. In: Kat. Berlin u.a. 1995.
- Schröder 1985** Klaus Albrecht Schröder: Leben – ein Abgrund. In: Kat. Wien, Linz 1985/86.
- Schröder 1993** Klaus Albrecht Schröder: Richard Gerstl 1883-1908. Wien 1993.
- Schröder 1995** Klaus Albrecht Schröder: Zur Typologie des Selbstportraits in Wien zwischen 1900 und 1918. In: Schulze 1995.
- Schröder 1997** Klaus Albrecht Schröder: Zu Egon Schieles Darstellung dissoziierter Bewusstseinszustände. In: Kat. Wien 1997.
- Schroeder 2000** Klaus Schroeder: Vorbemerkung. In: Offner / Schroeder 2000.
- Schulte 1989** Birgit Schulte: „...eine Schlichtheit in der Stellung zur Welt...“ Die figürlichen Themen im Werk von Christian Rohlfis unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges. In: Kat. Münster, Weimar 1989/90.
- Schulze 1995** Sabine Schulze (Hg.): Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne. Klimt, Kokoschka, Schiele. Ostfildern-Ruit 1995.
- Schulze-Hofmann 1986** Carla Schulz-Hoffmann: Malerei als naturhafter Prozeß – Franz Hitzler und sein künstlerisches Umfeld. In: Kat. München, Leverkusen 1986/87.
- Schulz-Hoffmann 1997** Carla Schulz-Hoffmann: Gefängnis und Lebenskosmos – zum Selbst-bildnis im Werk von Walter Gramatté. In: Kat. München 1997/98.
- Schurian 1993** Walter Schurian (Hg.): Kunstpsychologie heute. Göttingen, Stuttgart 1993.
- Schurian 1993 a** Walter Schurian: Eine gemalte Entwicklungspsychologie. [Einleitung zu Rudolf Hausners Beitrag: Adam, eine Entwicklung]. In: Schurian 1993.
- Schurian 1994** Walter Schurian: Rudolf Hausner und die gemalte Zeit. In: Kat. Wien 1994/95.
- Schwebel 1996** Horst Schwebel: Kunst und Religion zwischen Moderne und Post-moderne. Die Situation – Ein neu erwachtes Kunstinteresse. In: Kunst und Religion. Jahrbuch der Religionspädagogik 13 (1996): 47-70.
- Schwenger 2000** Hannes Schwenger: Sozialistische Künstlerorganisation. Akademie und Künstlerverband im Herrschaftssystem der DDR. In: Offner / Schroeder 2000.
- Seckler 1998** Jerome Seckler: Picasso Explains. In: Oppler 1998.
- Selz 1997** Peter Selz: Helnwein: The Artist as Provocateur. In: Kat. St. Petersburg 1997.
- Seuphor 1967** Michel Seuphor: Gestaltung und Ausbruch in der modernen Kunst. Freiburg 1967.
- Sitte / Kopka 1995** Der geladene Mann. Der ostdeutsche Maler Willi Sitte hat Erfolge im Westen und Feinde im Osten. Interview mit Fritz Jochen Kopka. In: Kat. Querfurt 1995.
- Sitte / Weißler 1982** Interview von Sabine Weißler mit Willi Sitte am 5. August 1982. In: Kat. Berlin-Ost 1982.
- Skreiner 1975** Wilfried Skreiner: Franz Xaver Messerschmidt – Charakterköpfe. Einige Gedanken zu ihrer Interpretationsmöglichkeit. In: Kat. Hamburg 1975.
- Skreiner 1989** Wilfried Skreiner: Last (und Lust?) des Fleisches. Der Körper als Selbst-verwirklichungsinstrument einer Malerin. In: Kat. Luzern, Graz, Wien 1989.
- Solger 1819** Karl Wilhelm Ferdinand Solger: Vorlesung über Ästhetik [1819] (Hg.: Karl Wilhelm Heyse). Leipzig 1829 (Nachdruck: Darmstadt): 1962.

- Sölle 1970** Dorothee Sölle: Zu Herbert Falkens Zyklus ‚Scandalum crucis‘. In: Aachener Kunstblätter 39 (1970), Beiheft: Herbert Falken: Scandalum Crucis, ein unvollendeter Zyklus in 14 Bildern.
- Spielmann 1992** Heinz Spielmann: Klaus Fußmanns neue Graphik. In: Fußmann 1992.
- Spielmann 1994** Heinz Spielmann: Janssen selbst. In: Janssen 1994.
- Spiller 1990** Jürg Spiller (Hg.): Paul Klee: Das bildnerische Denken. Bd. 1: Form- und Gestaltungslehre. Basel ⁵1990.
- Stabenow 1987** Cornelia Stabenow: Das verlorene Gesicht. Zu den ‚Lenz‘-Illustrationen von Walter Gramatté. In: Pantheon 45 (1987): 144-150.
- Stanford 1972** William Bedell Stanford: Aeschylus in His Style. A Study in Language and Personality. Dublin 1942 (Nachdruck: New York, London) 1972.
- Stang, Nicolay 1977** Nicolay Stang: Edvard Munch. Dresden 1977.
- Stang, Ragna 1979** Ragna Stang: Edvard Munch – der Mensch und der Künstler. Königstein 1979.
- Stephanowitz 1984** Traugott Stephanowitz: Horst Stempel (1904-1975). Zum 80. Geburtstag des Malers. In: Bildende Kunst 32, 5 (1984): 217.
- Sterzinger 1939** Othmar Sterzinger: Grundlinien der Kunstpsychologie. Bd. 2: Die innere Welt. Wien, Leipzig, Graz 1939.
- Stirner 1845** Max Stirner [Johann Kaspar Schmidt]: Der Einzige und sein Eigentum [1845]. Berlin 1924.
- Streicher 1994** Gebhard Streicher: „Wissend werden in der Anschauung der Gefahr“. Fundamente und Entwicklungen der ‚BilderWelt‘ Emil Scheibes. In: Kat. München 1994.
- Strieder 1996** Peter Strieder: Dürer. Augsburg 1996.
- Strobl 1996** Andreas Strobl: Otto Dix. Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre. Berlin 1996.
- Sturm / Jochimsen 1995** Margarethe Jochimsen: „Er war schon ein genialer Kopf“. Gespräch mit Helmut Sturm. In: Kat. Bonn u.a. 1995/96.
- Sulzer 1773** Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Leipzig 1773.
- Sulzer 1773 a** Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Dritter Theil. Leipzig ²1793 (Nachdruck: Hildesheim) 1967.
- Sykora 1995** Katharina Sykora: Performative Selbstinszenierung und Geschlechter-irritation bei Egon Schiele. In: Müller-Tamm 1995.
- Tancock 1976** John L. Tancock: The Sculpture of Auguste Rodin. Philadelphia 1976.
- Tannert 1985** Christoph Tannert: Das große Kunstwerk und das Deleometer [1985]. In: Makarinus 2003.
- Temkin 1987** Ann Temkin: Klee und die Avantgarde 1912-1940. In: Kat. New York, Cleveland, Bern 1987/88.
- Thesing 1991** Susanne Thesing: ‚Krieg‘ – Ein graphischer Zyklus von Ludwig Meidner. In: Kat. Darmstadt 1991.
- Thiem 1984** Gunther Thiem: Der deutsche Holzschnitt im 20. Jahrhundert. Berlin 1984.
- Thill 1997** Robert Thill: The scream giant inflatable. In: Art criticism 12 (1997): 18-24.
- Thode 1913** Henry Thode: Michelangelo und das Ende der Renaissance. Bd. VI: Verzeichnis der Zeichnungen, Kartons und Modelle. Berlin 1913.
- Thomas 1980** Karin Thomas: Die Malerei in der DDR 1949-1979. Köln 1980.

- Thomas 2000** Karin Thomas: Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Köln 2000.
- Thomashoff 1993** Hans-Otto Thomashoff: Der Einfluß der Psyche auf die Selbstporträts Richard Gerstls. (Diss.) Hamburg 1993.
- Thurn 1992** Hans Peter Thurn: Friedrich von Bömches, ein Maler des Ephemeren. In: Bömches 1992.
- Tøjner 2001** Poul Erik Tøjner: Munch in His Own Words. München u.a. 2001.
- Tolnay 1960** Charles de Tolnay: Michelangelo's Drawings. Bd. V: The Final Period. Princeton 1960.
- Tolnay 1976** Charles de Tolnay: Corpus dei disegni di Michelangelo. 5 Bände. Bd. 2. Novara 1976.
- Trapier 1952** Elizabeth du Gué Trapier: Ribera. New York 1952.
- Tübke 1999** Werner Tübke. Das malerische Werk. Verzeichnis der Gemälde 1976 bis 1999 (Hg.: Brigitte Tübke-Schellenberger, Gerd Lindner). Dresden 1999.
- Ullmann 1993** Ludwig Ullmann: Picasso und der Krieg. Bielefeld 1993.
- Valla 1431** Lorenzo Valla: De Voluptate [1431] (Hg.: Kent Hieatt / Maristella Lorch). New York 1977.
- Vanel 1996** Werkkommentar zu *Study after Velásquez's Portrait of Pope Innocent X*. In: Kat. München 1996/97.
- Varriano 1997** John Varriano: Leonardo's Lost Medusa and other Medici Medusas from the Tazza Farnese to Caravaggio. In: *Gazette de Beaux-Arts* 130 (1997): 73-80.
- Vasari 1550** Giorgio Vasari: Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori [1550] (Hg.: Gaetano Milanesi). Florenz 1906.
- Vecchi 1984** Pier Luigi de Vecchi: Michelangelo. Der Maler. Stuttgart, Zürich 1984.
- Vogeler 1923-42** Heinrich Vogeler: Werden. Erinnerungen. Mit Lebenszeugnissen aus den Jahren 1923-1942 (Hg.: Joachim Prieue / Paul-Gerhard Wenzlaff). Berlin 1989.
- Vogt 1958** Paul Vogt: Christian Rohlf's. Recklinghausen 1958.
- Vogt 1958 a** Paul Vogt: Christian Rohlf's. Aquarelle und Zeichnungen. Recklinghausen 1958.
- Vogt 1978** Paul Vogt: Zu den Gemälden von Christian Rohlf's. In: Rohlf's 1978.
- Waetzoldt 1908** Wilhelm Waetzoldt: Die Kunst des Portraits. Leipzig 1908.
- Waissenberger 1983** Robert Waissenberger: Die Stadt Wien zur Jahrhundertwende. In: Kat. Wien 1983/84.
- Walden-Awodu 1995** Dagmar Walden-Awodu: 'Geburt' und 'Tod'. Max Beckmann im Amsterdamer Exil. Eine Untersuchung zur Entstehungsgeschichte seines Spätwerks. Worms 1995.
- Weibel 1985** Peter Weibel: Die Malerin spricht als Körper. Zur Körpersprache von Maria Lassnig. In: Kat. Wien u.a. 1985.
- Weiermeier 1979** Peter Weiermeier: Konstruktion einer Gegenwelt. Überlegungen zu den Arbeiten Anton Christians. In: Christian 1979.
- Weise 1998** Bernd Weise: Hubertus Giebe. Malerei 1974-1997. Mainz 1998.
- Weisse 1830** Christian Hermann Weisse: System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit [1830]. Leipzig 1830 (Nachdruck: Hildesheim) 1966.
- Werckmeister 1987** Otto K. Werckmeister: Von der Revolution zum Exil. In: Kat. New York, Cleveland, Bern 1987/88.
- Werkner 1986** Patrick Werkner: Physis und Psyche. Der österreichische Frühexpressio-nismus. Wien, München 1986.
- Whitford 1998** Frank Whitford: Egon Schiele. München 1998.
- Wiese 1993** Stephan von Wiese: Die Biographie von Gert H. Wollheim. In: Wollheim 1993.

- Wiese 1993 a** Stephan von Wiese: Das Welt-Orchester der Bilder. Zum malerischen Werk von Gert H. Wollheim. In: Wollheim 1993.
- Wiese 2000** Stephan von Wiese: Die innere Bühne des Gert H. Wollheim. Kunst und Politik im Umkreis des 'Jungen Rheinland'. In: Kat. Bonn 2000.
- Wilson 1980** Simon Wilson: Egon Schiele. Oxford 1980.
- Winckelmann 1755** Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst [1755]. In: Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts (Hg.: Bernhard Seuffert). (Nachdruck: Nendeln / Liechtenstein) 1968.
- Winckelmann 1764** Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums [1764] (Hg.: Wilhelm Senff). Weimar 1964.
- Winkler 1981** Gerhard Winkler: Einleitung. In: Kat. Gera 1981/82.
- Wlodarek / Hecht 2001** Eva Wlodarek / Axel Hecht: Eva Wlodarek im Gespräch mit Axel Hecht. In: *Art. Das Kunstmagazin* (2001), 2: 25.
- Woll 1980** Gerd Woll: Angst findet man bei ihm überall. In: Kat. Bielefeld 1980.
- Wollheim / Osterhof 1971** Gert H. Wollheim / Jutta Osterhof: [Interview vom 6. Februar 1971]. In: Kat. Bonn 2000.
- Wollheim, Gert H. 1993** Gert H. Wollheim 1894-1974. Monographie und Werkverzeichnis (Hg.: Stephan von Wiese). Köln 1993.
- Wollheim, Mona 1977** Mona Wollheim: Gert H. Wollheim. Gedanke und Werk. München 1977.
- Yard 1999** Sally Yard: Francis Bacon. In: Kat. New Haven u.a. 1999.
- Zaloscer 1985** Hilde Zaloscer: Der Schrei - Signum einer Epoche. Das expressionistische Jahrhundert. Bildende Kunst, Lyrik und Prosa. Theater. Wien 1985.
- Zawrel 1999** Peter Zawrel: Gegen die Harmlosigkeit in der Kunst. In: Kat. Krems 1999.
- Zehnder 1991** Frank Günter Zehnder: Leben in Bildern. Friedrich von Bömches zum funfundsiebzigsten Geburtstag. In: Kat. Wiehl 1991.
- Ziegler 1986** Barbara Ziegler: Emil Scheibe und der neue Realismus – das Ringen um den Gegenstand. In: Kat. Albstadt 1986.
- Zimmer 1986** HP Zimmer: Über dämonologische Ästhetik (Braunschweig, 18.9.1986). In: Kat. Wolfsburg 1986.
- Zimmermann, Frederick 1962** Frederick Zimmermann: Max Beckmann in Amerika (Ansprache bei einem Treffen der Max Beckmann Gesellschaft in Murnau am 15. Juli 1962). Zitiert in: Beckmann, Mathilde Q. 1980.
- Zimmermann, Rainer 1964** Rainer Zimmermann: Otto Pankok. Das Werk des Malers, Holzschneiders und Bildhauers. Berlin 1964.
- Zimmermann, Rainer 1990** Rainer Zimmermann: Christus, Zigeuner und Juden. Otto Pankoks Kunst im Widerstand. In: Kat. Bonn, Mainz 1990.
- Zizek 1991** Slavoj Zizek: Grimaces of the real, or when the phallus appears. In: *October* 58 (1991): 44-68.
- Zweite 1982** Armin Zweite: „Das Volk ist nicht türlich“. Beobachtungen zu Gemäl-den Josef Scharls. In: Kat. München 1982/83.

Abbildungsverzeichnis

Die Größen der Bilder bzw. Skulpturen sind in der Reihenfolge Höhe x Breite x Tiefe angegeben. Wenn kein anderes Material benannt wurde, sind die Zeichnungen und Grafiken auf Papier erstellt.

- 1 **Agesandoros, Athenodoros, Polydoros:** *Laokoon-Gruppe* (14-37 n. Chr.). Marmor; Höhe: 184 cm. Vatikan, Musei Vaticani.
- 2 **Michelangelo Buonarroti:** *Schreiender Mann* (um 1522). Schwarze Kreide; 29,5 x 20,5 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.
- 3 **Michelangelo Buonarroti:** *Die Sintflut*; Detail (1509). Fresko. Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle.
- 4 **Michelangelo Buonarroti (?)**: *Kopf eines schreienden Mannes im Profil nach links* (um 1525). Rötel; 15,4 x 12,7 cm. Oxford, Ashmolean Museum.
- 5 **Michelangelo Merisi da Caravaggio:** *Haupt der Medusa* (ca. 1596-99). Öl / Leinwand / Pappelholz; ø 55 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi.
- 6 **Gianlorenzo Bernini:** *Anima dannata [Verdammte Seele]* (1619). Marmor; Höhe: 38 cm. Rom, Santa Maria in Monserrato.
- 7 **Nicolas Poussin:** *Bethlehemitischer Kindermord* (1630-31). Öl / Leinwand; 148 x 174,5 cm. Chantilly, Musée Condé.
- 8 **Jusepe de Ribera:** *Apoll und Marsyas* (1637). Öl / Leinwand; 182 x 232 cm. Neapel, Museo Nazionale di San Martino.
- 9 **Jusepe de Ribera:** *Studien von Nasen und Mündern* (1622). Radierung; 14,7 x 22,2 cm. Wien, Graphische Sammlung Albertina.
- 10 **Edvard Munch:** *Schrei* (1893). Öl, Tempera, Kreide / Karton; 91 x 73,5 cm. Oslo, Nationalmuseum.
- 11 **Max Beckmann:** *Selbstbildnis* (1901). Kaltnadelradierung, Unikat; 21,8 x 14,3 cm. Privatbesitz.
- 12 **Richard Gerstl:** *Lachendes Selbstbildnis* (1908). Öl / Leinwand; 39 x 30,4 cm. Wien, Österreichische Galerie.
- 13 **Richard Gerstl:** *Fragment eines lachendes Selbstbildnisses in ganzer Figur*; Detail (1904/05). Öl / Leinwand; 170 x 74 cm. Privatbesitz.
- 14 **Egon Schiele:** *Selbstporträt* (1910). Schwarze Kreide, Aquarell, Deckfarben; 44,1 x 31,4 cm. New York, Sammlung Serge Sabarsky.
- 15 **Egon Schiele:** *Selbstdarstellung mit verzerrtem Gesichtsausdruck* (1910). Gouache, Aquarell, schwarze Kreide, Deckfarben; 45,3 x 30,7 cm. Wien, Leopold-Museum.
- 16 **Käthe Kollwitz:** *Gefesselter* (1928). Pinsel in Tusche; 44,5 x 36,8 cm. New York, Sammlung Erich Cohn.
- 17 **Horst Janssen:** *Nachtrag auf eine scheussliche Woche* (1975). Blei- und Farbstift; 40,5 x 29,5 cm.
- 18 **Horst Janssen:** *Selbst* (1982). Pastell; 37 x 24,4 cm. Hamburg, Privatbesitz.
- 19 **Maria Lassnig:** *Woman Laokoon* (1976). Öl / Leinwand; 193 x 127 cm. Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum.
- 20 **Maria Lassnig:** *Sprechzwang* (1980). Öl / Leinwand; 160 x 129 cm. Privatbesitz.
- 21 **Rudolf Hoflehner:** *Selbstportrait* (1977). Acryl / Leinwand; 210 x 170 cm.
- 22 **Rudolf Hoflehner:** *Urlo (Selbstportrait)* (1981). Acryl / Leinwand; 106 x 74 cm. Suttgart, Privatbesitz.
- 23 **Klaus Fußmann:** *Selbst im Spiegel, Abend* (1980). Öl / Leinwand; 200 x 180 cm. Privatbesitz.
- 24 **Klaus Fußmann:** *Zeitsprung* (1983). Öl / Leinwand; 180 x 165 cm.
- 25 **Klaus Fußmann:** *Der Sturm* (1991). Öl / Leinwand; 160 x 140 cm. Im Besitz des Künstlers.
- 26 **Bernhard Heisig:** *Unterwegs mit der großen Puppe* (1993). Öl / Leinwand; 70 x 60 cm. Privatbesitz.
- 27 **Otto Dix:** *Selbstbildnis als Mars* (1915). Öl / Leinwand; 81 x 66 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlung.
- 28 **Gert H. Wollheim:** *Selbstporträt* (1915). Bleistift; 19 x 13,2 cm. Privatbesitz.
- 29 **Gert H. Wollheim:** *Der Verwundete* (1919). Öl / Holz; 158 x 174 cm. Privatbesitz.

- 30 **Walter Gramatté:** *Das Entsetzen* (1917). Kreidelithografie, Unikat; 20,0 x 17,5 cm. Aufbewahrungsort unbekannt.
- 31 **Walter Gramatté:** *Aufschrei* (1918). Kaltnadelradierung; 34,5 x 25,2 cm.
- 32 **Walter Gramatté:** *Die große Angst* (1918). Öl / Leinwand; 57 x 42,5 cm. Düsseldorf, Galerie C. G. Boerner.
- 33 **Ludwig Meidner:** *Der Schrei vor Tage* (1920). Deckfarben / Karton; 65 x 50 cm. Recklinghausen, Sammlung Kirste.
- 34 **Karl Hofer:** *Der Rufer* (um 1924). Öl / Leinwand; 109 x 88 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister.
- 35 **Karl Hofer:** *Der Rufer* (1935). Öl / Leinwand; 111 x 84 cm. Wuppertal, Von der Heydt Museum.
- 36 **Karl Hofer:** *Der Rufer* (nach 1940). Öl / Pappe; 40 x 32 cm. Privatbesitz.
- 37 **Felix Nussbaum:** *Selbstbildnis als Grimasse* (1936). Gouache; 62 x 48 cm. Hamont, H. Th. G. A. van der Meeren.
- 38 **Felix Nussbaum:** *Selbstbildnis als Grimasse* (1936). Kohle; 63 x 49 cm. Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus.
- 39 **Felix Nussbaum:** *Selbstbildnis mit Maske und Schalltrichter* (um 1936). Gouache; 62 x 48 cm. Privatbesitz.
- 40 **Felix Nussbaum:** *Mummenschanz* (um 1938/39). Tempera, Öl / Leinwand; 72,4 x 97,8 cm. Chicago, Illinois, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago.
- 41 **Jakob Steinhardt:** *Schrei* (1947). Holzschnitt; 30 x 21 cm.
- 42 **Gottfried Helwein:** *Blackout* (1982). Aquarell; 44 x 40 cm.
- 43 **Gottfried Helwein:** *Selbstbildnis 5-13* (1986). Acryl / Papier und Aluminium, Öl und Acryl / Leinwand; je 210 x 150 cm.
- 44 **Willi Sitte:** *Selbst mit Schrei* (1992). Öl / Karton; 61 x 54 cm.
- 45 **Ludwig Meidner:** *Revolution (Barrikadenkampf)* (1912/13). Öl / Leinwand; 80 x 116 cm. Berlin, Nationalgalerie.
- 46 **Max Beckmann:** *Die Nacht* (1918/19). Öl / Leinwand; 133 x 154 cm. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
- 47 **Max Beckmann:** *Der Gefesselte* (1944). Feder; 40,6 x 25,1 cm. New York, Museum of Modern Art.
- 48 **Käthe Kollwitz:** *Gefallen* (1921). Lithografie (1. Fassung); 36 x 29,5 cm. Frankfurt/M., Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut.
- 49 **Elfriede Lohse-Wächtler:** *Aufschreiende Gruppe* (1931). Pastellkreiden über Aquarell; 69,4 x 53,4 cm. Berlin, Galerie Fischer.
- 50 **Josef Scharl:** *Verspottung* (1933). Öl / Leinwand; 164 x 74 cm. Privatbesitz.
- 51 **Josef Scharl:** *Die Schreier* (1932). Kaltnadelradierung; 35 x 26,7 cm.
- 52 **Werner Tübke:** *Spanien 1936* (1958). Öl / Hartfaserplatte; 35 x 42 cm.
- 53 **Käthe Kollwitz:** *Weberzug* (1897?); Blatt 4 aus dem Zyklus *Ein Weberaufstand* (1893-98). Radierung (1. Zustand); 21,6 x 29,5 cm. Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.
- 54 **Käthe Kollwitz:** *Aufuhr* (1899). Radierung, Aquatinta (1. Zustand); 29,7 x 31,8 cm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
- 55 **Käthe Kollwitz:** *Die Carmagnole* (1901). Radierung, Kaltnadel, Schmirgelverfahren (2. Zustand); 53,3 x 34,9 cm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
- 56 **Jakob Steinhardt:** *Arbeiteraufstand* (1921). Mischtechnik / Karton; 50,4 x 70 cm. Berlin, Jüdisches Museum.
- 57 **Ludwig Meidner:** *Apokalyptische Landschaft* (1912). Öl / Leinwand; 94 x 109 cm. Privatbesitz.
- 58 **Ludwig Meidner:** *Am Vorabend des Krieges* (1914). Tusche, Feder, Pinsel; 58,5 x 44 cm. Recklinghausen, Städtische Kunsthalle.
- 59 **Ludwig Meidner:** *Apokalyptische Landschaft* (1916). Öl / Leinwand; 80 x 100 cm. Regensburg, Museum Ostdeutsche Galerie.
- 60 **Christian Rohlf:** *Der Krieg* (1915). Öl / Leinwand; 110 x 75 cm. Rostock, Kulturhistorisches Museum.
- 61 **Christian Rohlf:** *Verfolgung* (um 1911). Öl / Leinwand; 80,5 x 61 cm. Düsseldorf, Kunstmuseum.
- 62 **Otto Dix:** *Schrei* (1919). Holzschnitt; 17,8 x 14,6 cm. Gera, Kunstsammlung.
- 63 **Georg Scholz:** *Nächtlicher Schrei* (1919). Öl / Leinwand; 56,8 x 50,9 cm. Privatbesitz.

- 64 **Gert H. Wollheim:** *Kopf eines Mannes (Der Fleischberg)*; Fragment des Gemäldes *Der Bauchschuss* (1921). Öl / Leinwand; 60 x 60 cm.
Beverly Hills / USA, The Robert Gore Rifkind Collection.
- 65 **Heinrich Vogeler:** *Das Dritte Reich* (Entwurf) (1934). Tusche, Wasserfarben, Gouache; 30,4 x 23,5 cm. Moskau, Puschkin-Museum.
- 66 **Lea Grundig:** *Der Schrei*; Blatt 7 aus der Folge *Der Jude ist schuld!* (1935). Radierung; 25 x 24 cm.
- 67 **Lea Grundig:** *Öffnet!*; Blatt 12 aus der Folge *Im Tal des Todes* (1943). Tusche, Pinsel; 38,5 x 45 cm. Berlin, Nationalgalerie.
- 68 **Otto Pankok:** *Liquidiert* (1937). Kohle; 96,5 x 128 cm.
Hünxe-Drevenack, Otto-Pankok-Museum.
- 69 **Clément Moreau:** ¿ *Qué podemos hacer? Was können wir tun?*; aus dem Zyklus *Nacht über Deutschland* (1938/39). Linolschnitt; 26,7 x 21 cm.
- 70 **Clément Moreau:** *Angst*; aus dem Zyklus *Nacht über Deutschland* (1938/39). Linolschnitt; 23,9 x 19,2 cm.
- 71 **Felix Nussbaum:** *Selbstbildnis mit Bruder* (1937). Öl / Sperrholz; 50,5 x 65,4 cm.
Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus.
- 72 **Felix Nussbaum:** *Die Verdammten* (1943/5.1.1944). Öl / Leinwand; 101 x 153 cm.
Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus.
- 73 **Franz M. Jansen:** *Der Schrei* (1943). Öl / Pappe; 70 x 60 cm.
Sammlung Dr. Norbert Nürnberg.
- 74 **Theo Kempkes:** *Der Schrei* (1943). Öl/Leinwand; 60 x 50 cm.
- 75 **Fritz Duda:** *Mutter, dein Sohn* (1944). Öl / Leinwand; 51 x 60 cm.
Im Nachlass des Künstlers.
- 76 **Horst Strepel:** *Die Dummheit* (1946). Öl / Leinwand; 58 x 69 cm. Privatbesitz.
- 77 **Herm Dienz:** *Tragödie der Menschheit* (1946). Öl / Leinwand; 104 x 93 cm.
Bonn, Rheinisches Landesmuseum.
- 78 **Willi Sitte:** *Massaker II* (1959). Öl / Hartfaserplatte; 160 x 207 cm.
- 79 **Willi Sitte:** *Rufende Frauen* (1957). Öl / Hartfaserplatte; 150 x 165 cm.
Halle, Städtische Galerie Moritzburg.
- 80 **Bernhard Heisig:** *Festung Breslau – Die Stadt und ihre Mörder* (1969). Öl / Leinwand; 165 x 150 cm. Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum.
- 81 **Harald Duwe:** *Lager* (1967). Öl / Leinwand; 130 x 180 cm. Privatbesitz.
- 82 **Harald Duwe:** *Gefallener* (1966). Öl / Hartfaserplatte; 48 x 64 cm. Privatbesitz.
- 83 **Jürgen Waller:** *Im Gefängnis* (1968). Öl, Lack / Leinwand; 206 x 126 cm.
- 84 **Paul Meissner:** *Der Schrei* (1969). Kunstharz; 50 x 35,5 cm.
- 85 **Friedrich von Bömches:** *Der Schrei* (1989). Öl / Leinwand; 100 x 70 cm. Privatbesitz.
- 86 **Friedrich von Bömches:** *Kreuzigung*; Detail (1984). Öl / Leinwand; 100 x 70 cm.
Privatbesitz.
- 87 **Willi Sitte:** *Nicht schießen* (1965). Öl / Karton; 61,5 x 54 cm.
- 88 **Willi Sitte:** *Son-My*; Detail (1970). Öl / Hartfaserplatte; 61 x 55 cm.
Halle, Städtische Galerie Moritzburg.
- 89 **Wolfgang Mattheuer:** *Ausbruch (Panik II)* (1988/89). Öl / Leinwand; 185 x 216 cm.
Aachen, Ludwig Forum für internationale Kunst.
- 90 **Wolfgang Mattheuer:** *Der Schrei* (1988 oder 1989). Weiße Ölkreide / Karton; 70 x 84,7 cm.
- 91 **Egon Schrick:** *Aus dem Kriegstagebuch der Tatjana Protrkka, Sarajevo*; Triptychon, mittlere Tafel (1993). Ölkreide / Pappe; 150 x 100 cm. Im Besitz des Künstlers.
- 92 **Anton Christian:** *Jerusalem 02* (2002/03). Mischtechnik; 91 x 63 cm.
- 93 **Max Beckmann:** *Die Schlacht* (1907). Öl / Leinwand; 293 x 332 cm.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
- 94 **Max Beckmann:** *Stadtnacht* (1920). Lithografie; 18 x 15 cm.
Düsseldorf, Universitäts- und Landesmuseum.
- 95 **Max Beckmann:** *Die Hunde werden größer* (1947). Feder und Aquarell; 33,7 x 25 cm. München, Sammlung Sophie Franke.
- 96 **Gottfried Helwein:** *Morak* (1980). Aquarell; 54,5 x 79 cm. Wien, Franz Morak.
- 97 **Karl Marx:** *Barbarische Szene (3 Figuren)* (1983). Öl / Leinwand; 250 x 200 cm.
- 98 **Karl Marx:** *Blauer Arm* (1985). Öl / Leinwand; 250 x 185 cm.
Düsseldorf, Museum Kunstpalast.

- 99 **Daniel Richter:** *Eine Stadt namens Authen* (2001). Öl / Leinwand; 260 x 375 cm. Privatbesitz.
- 100 **Daniel Richter:** *Phienox* (2000). Öl / Leinwand; 252 x 368 cm. Sammlung Falckenberg.
- 101 **Hans Grundig:** *Allesfesser* (1937). Kaltnadelradierung; 25 x 33,2 cm.
- 102 **Harald Duwe:** *Lisa schreit* (1970). Öl / Leinwand; 100 x 80 cm. Privatbesitz.
- 103 **Harald Duwe:** *Fördeszene I* (1977). Öl / Leinwand; 135 x 150 cm. Privatbesitz.
- 104 **Harald Duwe:** *Große USA-Allegorie* (1983/84). Öl / Leinwand; 200 x 180 cm. Privatbesitz.
- 105 **Herbert Falken:** *Rauschgiftsüchtiger I* (23.11.1973). Graphit; 200 x 110 cm. Düsseldorf, Der Kultusminister des Landes Nordrhein-Westfalen.
- 106 **Bernhard Heisig:** *Beharrlichkeit des Vergessens* (1977). Öl / Leinwand; 151 x 242 cm. Berlin, Nationalgalerie.
- 107 **Bernhard Heisig:** *Sterbender Ikarus* (1978/79). Öl / Leinwand; 77 x 125 cm.
- 108 **Bernhard Heisig:** *Der Maler und sein Thema* (1977/79). Öl / Leinwand; 150 x 240 cm. Privatbesitz.
- 109 **Albrecht Gehse:** *Mann im Bett* (1986). Öl / Malpappe; 69 x 76 cm. Berlin, Ladengalerie.
- 110 **Max von Moos:** ohne Titel (zwischen 1917 und 1923). Tempera; 58 x 44 cm. Nachlass, Nr. C / 184.
- 111 **Heimrad Prem:** *Schrei* (1960). Öl / Leinwand; 70 x 55 cm. München, Galerie van de Loo.
- 112 **Heimrad Prem:** ohne Titel (1960). Öl / Leinwand; 100 x 205 cm. München, Privatbesitz.
- 113 **Heimrad Prem:** *Geiseldrama* (1960). Öl / Leinwand; 120 x 120 cm. München, Privatbesitz.
- 114 **Harald Duwe:** *Der Schrei* (1983). Kohle und schwarze Kreide; 43 x 61 cm. Im Nachlass des Künstlers.
- 115 **Daniel Richter:** *Flash* (2002). Öl / Leinwand; 350 x 280 cm. Berlin, Courtesy Contemporary Fine Arts.
- 116 **Max Pechstein:** *Schrei am Meer* (1919). Holzschnitt; 40 x 32 cm. Privatbesitz.
- 117 **Franz M. Jansen:** *Der Schrei*; aus dem 12-teiligen Zyklus *Der Schrei, Profile zur Zeit* (1950/51). Holzschnitt; 33,9 x 23,6 cm.
- 118 **Albrecht Gehse:** *Aufschrei* (1988). Öl / Malpappe; 23 x 18 cm. Im Besitz des Künstlers.
- 119 **Karl Marx:** *Mann am Meer* (1970). Öl / Leinwand; 120 x 180 cm. Im Besitz des Künstlers.
- 120 **Helmut Pfeuffer:** *Hummerfrau (Pathetische Figur VII)* (1983). Öl, Dispersion / Maljute; 170 x 180 cm.
- 121 **Helmut Pfeuffer:** *Alptraum* (2000). Öl, Dispersion / Leinwand; 200 x 180 cm. Privatbesitz.
- 122 **Helmut Pfeuffer:** *Entwurfsskizze zu Alptraum* (1994). Bleistift; 18 x 15 cm. Düsseldorf, Privatbesitz.
- 123 **Georg Baselitz:** *Nachtessen in Dresden* (18.2.1983). Öl / Leinwand; 280 x 450 cm. Sammlung Saatchi.
- 124 **Georg Baselitz:** *Häßliches Porträt 1* (1987). Öl / Holz; 90 x 70 cm. Basel, Galerie Beyeler.
- 125 **Jakob Steinhardt:** *Kain* (1950). Holzschnitt, zum Teil aquarelliert; 23,7 x 35 cm.
- 126 **Jürgen Waller:** *1968* (1968). Öl, Kunstharz / Leinwand; 204 x 126 cm.
- 127 **Herbert Falken:** *Lachendes Doppelkreuz II*; Bild 3 aus dem Zyklus *Scandalum crucis* (1969). Öl / Leinwand; 130 x 90 cm.
- 128 **Herbert Falken:** *Lachende Menge*; Bild 5 aus dem Zyklus *Scandalum crucis* (1969). Öl / Leinwand; 130 x 90 cm.
- 129 **Herbert Falken:** *Kreuz und Mauer*; Bild 7 aus dem Zyklus *Scandalum crucis* (1969). Öl / Leinwand; 130 x 90 cm.
- 130 **Emil Scheibe:** *Der Schrei* (1975). Mischtechnik; 74 x 60 cm. München, Sammlung der Katholischen Akademie in Bayern.
- 131 **Emil Scheibe:** *De Profundis* (1975/76). Mischtechnik; 150 x 215 cm. München, Sammlung der Katholischen Akademie in Bayern.

- 132 **Emil Scheibe:** *Christus im Atomregen* (1974). Mischtechnik; 50 x 72 cm. München, Sammlung der Katholischen Akademie in Bayern.
- 133 **Bernhard Heisig:** *Christus fährt mit uns* (1977-88). Öl / Leinwand; 140 x 120 cm. Berlin, Galerie Brusberg.
- 134 **Bernhard Heisig:** *Christus verweigert den Gehorsam II; Ausschnitt* (1986-87). Öl / Leinwand; 140 x 280 cm. Berlin, Nationalgalerie.
- 135 **Alfred Kubin:** *Böser Traum* (um 1901). Tuschkfeder, laviert, gespritzt; 22,9 x 32,8 cm. Wien, Graphische Sammlung Albertina.
- 136 **Alfred Kubin:** *Selbstbetrachtung* (um 1901/02). Tuschkfeder, grau, schwarz und braun laviert, gespritzt; 22,4 x 22,6 cm. Wien, Graphische Sammlung Albertina.
- 137 **Alfred Kubin:** *Der Angstschrei* (um 1901/02). Tuschkfeder, laviert, gespritzt; 32,8 x 24,6 cm. Verbleib unbekannt.
- 138 **Alfred Kubin:** *Das Grausen* (um 1901/02). Tuschkfeder, laviert, gespritzt; 27,3 x 27,3 cm. Wien, Sammlung Leopold.
- 139 **Alfred Kubin:** *Seele eines Kindes* (um 1905). Kleisterfarben; 21,7 x 29,9 cm. Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum.
- 140 **Lovis Corinth:** *Angst* (1884). Öl / Leinwand. Größe und Verbleib unbekannt.
- 141 **Paul Klee:** *Angstausbruch III* (1939). Aquarellfarben über Eigrundierung; 63,5 x 48,1 cm. Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung.
- 142 **Paul Klee:** *ein Doppel-Schreier* (1939). Aquarell mit Eiaufstrich; 29,5 x 21 cm. Bern, Sammlung Felix Klee.
- 143 **Rudolf Hausner:** *Anima* (1947). Tempera, Harzölfarben / Hartfaserplatte; 54 x 30 cm. Privatbesitz.
- 144 **Rudolf Hausner:** *Die Arche des Odysseus* (1948-51 und 1953-56). Tempera, Harzölfarben / Sperrholz; 85 x 141 cm. Wien, Historisches Museum.
- 145 **Arnulf Rainer:** *Martyrium mit dem langen Hals* (1950). Bleistift; 63,7 x 45,5 cm. Verbleib unbekannt.
- 146 **Rudolf Hoflehner:** *Der lautlose Schrei* (1972). Acryl / Leinwand; 200 x 150 cm.
- 147 **Rudolf Hoflehner:** *Die Flucht* (1972). Acryl / Leinwand; 200 x 150 cm.
- 148 **Franz Hitzler:** ohne Titel (1975). Öl / Leinwand; 170 x 130 cm. Privatbesitz.
- 149 **Franz Hitzler:** ohne Titel (1977). Kaltnadelradierung; 34,5 x 29,4 cm. München, Galerie Fred Jahn.
- 150 **HP Zimmer:** *Lebenskampf* (1985-86). Öl / Leinwand; 200 x 400 cm.
- 151 **Anton Christian:** *Geburt* (1986). Mischtechnik; 117 x 166 cm.
- 152 **Max Beckmann:** *Der Raub der Europa* (1933). Aquarell über Bleistift; 51,1 x 69,9 cm. Privatbesitz.
- 153 **Max Beckmann:** *Hölle der Vögel* (1938). Öl / Leinwand; 120 x 160 cm. St. Louis / USA, Privatbesitz.
- 154 **Hans Grundig:** *Sterben* (1937). Kaltnadelradierung; 25 x 33,4 cm.
- 155 **Alfred Kubin:** *Der große Notschrei* (um 1940). Feder, Tusche; 32 x 25,8 cm. Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum.
- 156 **Max von Moos:** *Teufelsküche (Stalingrad)* (1944). Tempera, Öl / Karton; 59 x 84 cm. Privatbesitz.
- 157 **Franz Probst:** *Wilder Schrei* (1946). Aquarell; 39,5 x 29,5 cm.
- 158 **Gerhard Fietz:** *Die Gefährten des Ikarus* (1966). Öl / Leinwand; 150 x 200 cm. Sindelfingen, Galerie der Stadt.
- 159 **Gerhard Fietz:** ohne Titel (1965). Öl / Leinwand; 130 x 200 cm. Sindelfingen, Galerie der Stadt.
- 160 **Wolfgang Mattheuer:** *Das graue Fenster* (1969). Öl / Leinwand; 118 x 96 cm. Im Nachlass des Künstlers.
- 161 **Hans-Jürgen Diehl:** *Spielraum* (1973). Öl / Leinwand; 150 x 115 cm. Privatbesitz.
- 162 **Hubertus Giebe:** *Die Schuld I* (1980/81). Öl / Leinwand; 190 x 150 cm. Dresden, Stadtmuseum.
- 163 **Hubertus Giebe:** *Der Schrei* (1981/87). Öl / Leinwand; 140 x 160 cm.
- 164 **Maria Lassnig:** *Kriegsfurie* (1991). Öl / Leinwand; 120 x 100 cm.
- 165 **Wolfgang Mattheuer:** *Kein Ende, irgendwann?* (unvollendet) (1986). Öl / Leinwand; 200 x 200 cm.
- 166 **Wolfgang Mattheuer:** *Nichts Neues im neuen Jahrhundert* (2002). Acryl / Leinwand; 170 x 200 cm. Im Nachlass des Künstlers.

- 167 **Franz Hitzler:** ohne Titel (1974). Öl / Leinwand; 140 x 135 cm. München, Galerie Fred Jahn.
- 168 **Franz Hitzler:** ohne Titel (1977). Kaltnadelradierung; 35,3 x 29,4 cm (Plattenformat), 5. Zustand.
- 169 **Salomé:** *Der Henker und sein Opfer* (1978). Kunstharz / Nessel; 235 x 180 cm. Im Besitz des Künstlers.
- 170 **Salomé:** *Fuck II* (1977). Eitempera / Nessel; 180 x 180 cm.
- 171 **Auguste Rodin:** *Le cri* [Der Schrei](1898). Bronze; 27 x 31,4 x 18,9 cm. Paris, Musée Rodin.
- 172 **Ernst Barlach:** *Freudenschrei* (1894). Gips. Nicht erhalten.
- 173 **Ernst Barlach:** *Der Ekstatiker (Der Verzweifelte)* (1916). Eichenholz; 52 x 16 x 35 cm. Zürich, Kunsthaus.
- 174 **Franz W. Seiwert:** *Der Rufer I* (1919). Bronze; 42 x 15,9 x 13 cm. Köln, Museum Ludwig.
- 175 **Franz W. Seiwert:** *Kopf mit offenem Mund* (1920). Gebrannter und gebeizter Ton; 38 x 18 x 18 cm. Köln, Privatbesitz.
- 176 **Pablo Picasso:** *Guernica* (1937). Öl / Leinwand; 349,3 x 776,6 cm. Madrid, Centro de Arte Reina Sofia.
- 177 **Ossip Zadkine:** *La Ville Détruite* [Die zerstörte Stadt] (1948-53). Bronze; Höhe: 640 cm. Rotterdam, Schiedamse Dijk.
- 178 **Francis Bacon:** *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* [Drei Studien für Figuren am Sockel einer Kreuzigung] (1944). Öl, Pastell / Pressspanplatten; Triptychon, jeweils 95 x 74,5 cm. London, Tate Gallery.
- 179 **Sergej Eisenstein:** *Panzerkreuzer Potemkin* (1925). Standfoto.
- 180 Handkolorierte Abbildung von einem Mund, vermutlich aus einem Buch, das Bacon 1928 in Paris gekauft hat. Dublin, Hugh Lane Gallery.
- 181 **Francis Bacon:** *Study after Velásquez 's Portrait of Pope Innocent X* [Studie nach Velásquez' Porträt von Papst Innozenz X.] (1953). Öl / Leinwand; 153 x 118 cm. Des Moines / Iowa, USA, Art Center.
- 182 **Francis Bacon:** *Three Studies for a Crucifixion* [Drei Studien für eine Kreuzigung], *rechte Tafel* (1962). Öl, Sand / Leinwand; 198,2 x 144,8 cm. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum.
- 183 **Antonio Saura:** *Grito VII* [Schrei VII] (1959). Öl / Leinwand; 250 x 200 cm. Madrid, Centro de Arte Reina Sofia.
- 184 **Asger Jorn:** *Le cri* [Der Schrei] (1960). Öl / Leinwand; 55 x 64 cm. Oslo, Henie-Onstad Kunstsenter.
- 185 **Asger Jorn:** *La double face* [Das Doppelgesicht] (1960). Öl / Leinwand; 116 x 89 cm. Humlebæk, Louisiana Museum of Modern Art.
- 186 **Erró:** *The second cry* [Der zweite Schrei] (1967). 75 x 85 cm. Paris, Sammlung Cueco.
- 187 **Gilbert & George:** *Life Horror* [Lebensangst](1982). 12-teilige Farbfotografie; 181 x 201 cm.
- 188 **Gilbert & George:** *Dead Shout* [Todesschrei] (1982). 8-teilige Farbfotografie; 120 x 201 cm.
- 189 **Gilbert & George:** *Cry* [Schrei] (1984). 9-teilige Farbfotografie; 181 x 151 cm.
- 190 **Bruce Nauman:** *Anthro/Socio (Rinde Spinning)* [Anthro/Socio (Rinde drehend)] (1992). 6 DVDs, 6 DVD-Player, 6 Monitore, 3 Video-projektoren; 900 x 900 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Bildrechte

© für die abgebildeten Werke bei den Künstlern, ihren Erben oder Rechtsnachfolgern, mit Ausnahme von: Francis Bacon bei The Estate of Francis Bacon/VG Bild-Kunst, Bonn 2005, Asger Jorn bei fam. Jorn/VG Bild-Kunst, Bonn 2005, Edvard Munch bei The Munch Museum/Munch Ellingsen Group/VG Bild-Kunst, Bonn 2005, Pablo Picasso bei Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2005, Daniel Richter bei contemporary fine arts, Berlin. © bei Max Beckmann, Hans-Jürgen Diehl, Otto Dix, Harald Duwe, Erró, Albrecht Gehse, Hubertus Giebe, Hans Grundig, Lea Grundig, Bernhard Heisig, Gottfried Helnwein, Franz Hitzler, Horst Janssen, Theo Kempkes, Paul Klee, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin, Karl Marx, Wolfgang Mattheuer, Bruce Nauman, Felix Nussbaum, Heimrad Prem, Christian Rohlf, Salomé, Antonio Saura, Emil Scheibe, Egon Schrick, Willi Sitte, Horst Stempel, Heinrich Vogeler, Ossip Zadkine und HP Zimmer bei VG Bild-Kunst, Bonn 2005.