

# **Das Historienbild im 20. Jahrhundert**

**Künstlerische Strategien zur Darstellung von Geschichte  
in der Malerei nach dem Ende der klassischen Bildgattungen**

## **Inauguraldissertation**

zur Erlangung des Grades eines

Doktors der Philosophie

bei dem Fachbereich

Geschichts- und Kulturwissenschaften

der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Sven Beckstette

aus Warendorf

Berlin 2008

Erstgutachter: Prof. Dr. Werner Busch

Zweitgutachter: Prof. Dr. Gregor Stemmrich

Tag der Disputation:

17. November 2008

Auch Sie gehen, wenn Sie wissen wollen, wie die Welt aussieht, ins Kino, nicht in eine  
Kunstaussstellung.  
George Grosz, 1925

Man kann sich fragen, ob der Film oder sonst etwas das übernommen hat, was früher  
die Aufgabe der Kunst war.  
Anselm Kiefer, 1986

## **Das Historienbild im 20. Jahrhundert**

### **Künstlerische Strategien zur Darstellung von Geschichte in der Malerei nach dem Ende der klassischen Bildgattungen**

<b>1. Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>2. Die Entwicklung der Historienmalerei bis zum Ende des 19. Jahrhunderts und die Krise des Geschichtsbildes</b>	<b>19</b>
<b>3. Konzepte und Begriffe von Geschichte im 20. Jahrhundert</b>	<b>31</b>
<b>4. Abstraktion: Hans Richter und Asger Jorn</b>	<b>40</b>
<b>5. Die gemalte Collage: George Grosz und Robert Rauschenberg</b>	<b>57</b>
<b>6. Politische Allegorien: Max Ernst und Oskar Kokoschka</b>	<b>77</b>
<b>7. Das Triptychon: Max Beckmann und Karl Otto Götz</b>	<b>116</b>
<b>8. Sozialistischer Realismus in Westeuropa: Pablo Picasso und André Fougeron</b>	<b>139</b>
<b>9. Karten und Diagramme: Öyvind Fahlström und Mark Lombardi</b>	<b>162</b>
<b>10. Daten und Kalender: On Kawara und Hanne Darboven</b>	<b>197</b>
<b>11. Photographische Vorlagen: K.R.H. Sonderborg und Gerhard Richter</b>	<b>230</b>
<b>12. Geschichte als Material: Georges Mathieu und Anselm Kiefer</b>	<b>252</b>
<b>13. Schluß und Ausblick: Das Historienbild am Beginn des 21. Jahrhunderts</b>	<b>275</b>
<b>14. Literaturverzeichnis</b>	<b>290</b>

## 1. Einleitung

Zur großen Katastrophe, zum apokalyptischen Schrecken hat die Kunst immer nur Einfältiges geboten. Holzschnittreiter, Desastermalerei, Explosionsexpressionismus.

Arnulf Rainer, 1982

Vom Historienbild im 20. Jahrhundert zu sprechen, klingt so paradox wie selbstverständlich. Die Darstellung von historischen Ereignissen in Bildwerken gehört zwar seit der Antike zum Kanon künstlerischer Themen.<sup>1</sup> Die akademische Tradition samt ihrer Gattungstheorie, worunter die Historienmalerei einzuordnen ist, hatte jedoch spätestens mit dem Ende des 19. Jahrhunderts ihre Verbindlichkeit vollständig verloren. Die Auseinandersetzung mit Geschichte verschwand damit allerdings nicht aus dem Repertoire der bildenden Künste. Denn auch wenn das „Historienbild“ der klassischen Auffassung den Beginn der Moderne nicht überlebte, brach damit die Umsetzung geschichtlicher Vorfälle in Malerei auch während des 20. Jahrhunderts nicht ab. Weiterhin beschäftigten sich die Künstler mit historischen Ereignissen aus Vergangenheit und Gegenwart und suchten nach neuen Strategien und Methoden zu ihrer Visualisierung.

Nahezu alle „großen“ historischen Ereignisse des Säkulum – von den beiden Weltkriegen und dem Holocaust<sup>2</sup> über die „heißen“ Konflikte im Kalten Krieg (Korea, Vietnam, atomare Aufrüstung), die Ereignisse und Folgen von 1968 sowie den Zusammenbruch des Ostblocks bis zu den Technokriegen der 90er Jahre – fanden ihren Niederschlag in Kunstwerken. So entstanden Arbeiten wie „Guernica“ von Pablo Picasso (Abb. 65) oder Gerhard Richters Zyklus „18. Oktober 1977“ (Abb. 99a-k), die zu den ikonischen Kunstwerken des Jahrhunderts gehören. Im Unterschied zur akademischen Kunsttheorie ging es den Künstlern dieses Zeitalters freilich nicht um die

---

1 Zur Entwicklung der Historienmalerei von der Antike bis ins 18. Jahrhundert vgl. einleitend: Werner Hager: Das geschichtliche Ereignisbild, Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung, München 1939; Gerhard Charles Rump: Geschichte als Paradigma: Bemerkungen zur Realisation des Historischen in der Historienmalerei, in: Ders. (Hrsg.): Geschichte als Paradigma, Zur Reflexion des Historischen in der Kunst, Bonn 1982, S. 1-38. Zum Problem des Historienbildes aus geschichtsdidaktischer Sicht vgl. Herwig Buntz und Harald Popp: Das Bild als Quelle, Historienbilder als Quelle im Geschichtsunterricht, in: Helmut Altricher (Hrsg.): Bilder erzählen Geschichte, Freiburg/Breisgau 1995, S. 223-248.

2 Vgl. hierzu die materialreiche, enzyklopädische Studie von Ziva Amishai-Maisels: Depiction and Interpretation, The Influence of the Holocaust on the Visual Arts, Oxford u. a. 1993 sowie ergänzend: Monica Bohm-Duchen (Hrsg.): After Auschwitz, Responses to the Holocaust in Contemporary Art, Ausstellungskatalog Northern Centre for Contemporary Art, Sunderland 1995 u. a. und Matthew Baigell: Jewish-American Artists and the Holocaust, New Brunswick 1997.

Erarbeitung eines verbindlichen Regelwerks zum Historienbild. Obwohl sich die Moderne in zahllosen Manifesten zur Funktion der Kunst geäußert hat,<sup>3</sup> spielte die Geschichtsmalerei in ihren Theorien keine Rolle.<sup>4</sup> Die künstlerische Entwicklung des 20. Jahrhunderts wurde von Beginn an als Nacheinander avantgardistischer<sup>5</sup> Bewegungen und Gruppen von Kubismus und Futurismus über Dadaismus und Surrealismus zu Formen gestischer Abstraktion und schließlich Pop, Minimal und Conceptual Art verstanden.<sup>6</sup> Ein einheitliches Geschichtsbild läßt sich schon deshalb

- 
- 3 Vgl. einführend die Überblicksdarstellung bei Charles Harrison und Paul Wood (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, *Künstlerschriften*, *Kunstkritik*, *Kunstphilosophie*, *Manifeste*, *Statements*, *Interviews*, 2 Bände, Ostfildern 2003 und speziell zur Malerei von den Impressionisten bis zum Surrealismus weiterhin: Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Reinbek 1997. Daneben liegen die Selbstäußerungen der unterschiedlichen Bewegungen auch umfangreicher als (kommentierte) Anthologien vor: Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart, Weimar 1995; Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus, Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek 1993; Hubertus Gaßner und Eckhart Gillen (Hrsg.): *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus, Dokumente und Kommentare, Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, Köln 1979; Karl Riha und Jörgen Schäfer (Hrsg.): *DADA total, Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Stuttgart 1994; Hagen Bächler und Herbert Letsch (Hrsg.): *De Stijl, Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig, Weimar 1984; André Breton (Hrsg.): *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek 1968; Margit Weinberg Staber (Hrsg.): *Konkrete Kunst, Manifeste und Künstlertexte*, Zürich 2001; Richard Hörner: *Die Gruppe Spur, Politische Manifeste einer Künstlergruppe, Wörth am Rhein 2005*; Jürgen Becker und Wolf Vostell (Hrsg.): *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme, Eine Dokumentation*, Reinbek 1965; Klaus Schrenk (Hrsg.): *Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen, Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*, Köln 1984; Steven Henry Madoff (Hrsg.): *Pop Art, A Critical History*, Berkeley u. a. 1997; Gerd de Vries (Hrsg.): *Über Kunst, Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974; *Um 1968, Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1990*; Nike Bätzner (Hrsg.): *Arte povera, Manifeste, Statements, Kritiken*, Dresden, Basel 1995; Gregor Stemmerich (Hrsg.): *Minimal Art, Eine kritische Retrospektive*, Berlin 1995.
- 4 Vgl. Thomas W. Gaehtgens: *Historienmalerei, Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie*, in: Ders. und Uwe Fleckner (Hrsg.): *Historienmalerei*, Berlin 1996 [Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 1], S. 69.
- 5 Zur Theorie der Avantgarde vgl. Renato Poggioli: *The Theory of the Avant-Garde*, 2. Aufl., Cambridge, London 1981 (italienische Erstveröffentlichung 1962); Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974. Zur Kritik an Bürgers heglianischem Geschichtsmodell vgl. Martin W. Lüdke (Hrsg.): „Theorie der Avantgarde“, Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, Frankfurt/Main 1976. Zum Blick auf die Avantgarde aus nach-avantgardistischer Perspektive vgl. Hanno Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung, Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin 2001 sowie Klaus von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden, Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München 2005.
- 6 Zur Darstellung der Kunst- bzw. Malereigeschichte des 20. Jahrhunderts vgl. folgende Überblickswerke: Wilhelm Hausenstein: *Die bildende Kunst der Gegenwart, Malerei, Plastik, Zeichnung*, 2. Aufl., Stuttgart, Berlin 1920; Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.): *Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1996, S. 39-282; Sheldon Cheney: *The Story of Modern Art*, New York 1945; Leopold Zahn: *Kleine Geschichte der modernen Kunst*, Berlin (West) 1956; Hans Platte: *Malerei*, München 1957 [Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1]; Hans L. C. Jaffé und Eberhard Roters: *Die Malerei im 20. Jahrhundert*, Gütersloh 1963 [Epochen der Kunst 12]; Herbert Read: *Art Now, An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*, London 1968; Giulio Carlo Argan (Hrsg.): *Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940*, Berlin 1977 [Propyläen Kunstgeschichte 18]; Zdenek Felix: *Geschichte der neueren Malerei, Von Cézanne bis heute*, Luzern 1979; Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert, Eine Entwicklungsgeschichte*, 7., durchgesehene Aufl., München 1987; Horst Richter: *Geschichte der*

nicht ausmachen. Darüber hinaus muß die Hinwendung von Künstlern zu geschichtlichen Ereignissen zumeist als selbstgewählte Aufgabe gewertet werden, auch wenn es freilich zu Auftragsarbeiten etwa während Kriegssituationen oder in Diktaturen gekommen ist.

Dem Komplex des „Historienbildes im 20. Jahrhundert“ hat sich die Kunstgeschichte erst in den letzten Jahren zu widmen begonnen. Die Literatur zu den Schlagworten „Geschichte und Kunst“ bzw. „Historienmalerei“ fällt aufgrund des weitgefaßten Betrachtungszeitraums zunächst zwar umfangreich aus. Es gilt jedoch gleich eingangs folgendes festzuhalten: Obwohl sich in nahezu jeder Monographie zu einem Künstler dieser Epoche wie ein Topos der Hinweis findet, daß dieses Werk ein zeitgemäßes Historienbild bzw. jener Künstler ein moderner Historienmaler sei<sup>7</sup>, existiert eine übergreifende, strukturierte Untersuchung zum bildkünstlerischen Umgang mit Geschichte in dieser Zeit bislang nicht.

Dagegen gibt es eine Vielzahl von jüngeren Artikeln und Katalogbeiträgen, in denen allgemein und anhand weniger Beispiele über das Verhältnis von Historie und Kunst in diesem Zeitalter nachgedacht wird, wie etwa Rainer Metzgers Aufsatz „Geschichten von Gewalt, Vier Historienbilder aus dem 20. Jahrhundert“<sup>8</sup> aus dem Februarheft der *Kunstpresse* 1992 oder die Texte in der gleichfalls 1992 erschienen Ausgabe der *Kritischen Berichte* mit dem Schwerpunkt „Blick der Kunst auf die Geschichte“<sup>9</sup>. Eine Abhandlung zum Historienbild in der Moderne verfaßte 1987

---

Malerei im 20. Jahrhundert, Stile und Künstler, 7. ergänzte Aufl., Köln 1988; Karin Thomas: Bis heute, Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, 10. erweiterte und überarbeitete Aufl., Köln 1998; Martin Damus: Kunst im 20. Jahrhundert, Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne, Reinbek 2000; Uwe M. Schneede: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, München 2001; Ingo F. Walther (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2002; Susanne Partsch: Kunst-Epochen, Band 11: 20. Jahrhundert I, Stuttgart 2002; Ulrich Reißer und Norbert Wolf: Kunst-Epochen, Band 12: 20. Jahrhundert II, Stuttgart 2003; H. H. Arnason: History of Modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, Photography, 5. Aufl., New Jersey 2004.

7 Als lediglich ein Beispiel unter vielen sei an dieser Stelle auf die Laudatio zur Verleihung des Goslarer Kaiserrings an Christian Boltanski verwiesen, die Werner Spies 2001 gehalten hat und die in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* publiziert wurde: „Er [Boltanski, S. B.] definiert sich selbst als ‚peintre‘, als Maler. Dabei hat er seit 1966/67 keine Leinwand mehr angerührt. Der Hinweis, daß er trotz allem als Maler gelten wolle, ist ausschlaggebend, denn auf die Bezeichnung können wir die wesentliche Schärfung beziehen, auf die es ankommt. Boltanski ist Historienmaler, er bietet Historienbilder“, Werner Spies: Schweizer sehen doch ganz normal aus, Streiter wider die Statistik des Todes: Laudatio auf den Maler Christian Boltanski zur Verleihung des Goslarer Kaiserrings, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. Oktober 2001, Bilder und Zeiten, S. II.

8 Rainer Metzger: Geschichten von Gewalt, Vier Historienbilder aus dem 20. Jahrhundert, in: *Kunstpresse*, 5, Februar 1992, S. 4-8.

9 *Kritische Berichte*, 20, 2, 1992: Der Blick der Kunst auf die Geschichte, mit Beiträgen von Detlef Hoffmann, Ulrike Krenzlin, Joachim Großmann, Monika Flacke, Eduard Beaucamp, Jens Christian Jensen, Heinz-Dieter Kittsteiner, Arthur E. Imhof sowie Interviews mit Werner Tübke und Johannes Grützke.

Ekkehard Mai in dem wegweisenden Ausstellungskatalog zur Geschichtsmalerei „Triumph und Tod des Helden, Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet“. Darin räumt er allerdings ein, daß seine knappe Skizze die mit dem Thema verbundenen Fragen und Probleme nur andeuten könne, weswegen er einschränkend erklärt: „Es ist hier nicht der Raum, die vielfältigen Ausprägungen einer solchen Erneuerung der Historienmalerei auch nur zu benennen – das wäre das Thema einer eigenen Ausstellung, eines eigenen Beitrags.“<sup>10</sup> Außerdem betont Mai, daß es im 20. Jahrhundert „überall dort auch zu Formen einer zeitgenössischen Historienmalerei oder des Umgangs mit Geschichte [kam], wo die Kunst sich gegenständlich orientierte“<sup>11</sup>.

Das Primat des Historienbildes in der figurativen Malerei hebt auch Peter Weibel hervor. In dem thesenreichen Essay „Die Anatomie der Kunst“ verschärft er 2003 sogar: „Die Moderne hat die Möglichkeit des Historienbildes zerstört. Das ganze Werk von Goya, David, Manet, die Malereien, die versucht hatten, historische Ereignisse zu repräsentieren, waren nicht mehr möglich, nachdem die abstrakte Malerei aufgetreten war. Es war also die universal-abstrakte Kunst, die ein Urteil gegen das Historienbild gefällt hatte. In diesem Moment, wenn man verpflichtet ist, abstrakt zu malen, kann man die Geschichte nicht mehr auf eine einfache Art und Weise reproduzieren.“<sup>12</sup> Damit vernachlässigen beide Autoren jedoch Positionen, bei denen Künstler mit den Modi abstrakter Malerei sehr wohl auf historische Vorfälle Bezug genommen haben, was sich etwa an den im Folgenden diskutierten Kunstwerken von Hans Richter, Asger Jorn, K. O. Götz und K.R.H Sonderborg beobachten läßt. Darüber hinaus hat Mark Godfrey kürzlich explizit darauf hingewiesen, welche immense Bedeutung gerade der malerischen Abstraktion für amerikanische Künstler mit jüdischen Wurzeln – wie Morris Louis, Barnett Newman und Frank Stella – bei der Behandlung des Holocausts zukommt.<sup>13</sup> Schon diese Beispiele machen deutlich, wie wichtig der Blick auf die unterschiedlichen formalen Möglichkeiten sind, die sich den Malern beim Umgang mit Geschichte eröffnen.

---

10 Ekkehard Mai: Historienbild im Wandel – Aspekte zu Form, Funktion und Ideologie ausgangs des 19. und im 20. Jahrhundert, in: Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert (Hrsg.): Triumph und Tod des Helden, Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet, Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1987/88 u. a., S. 151-163.

11 Mai, Historienbild im Wandel, S. 161.

12 Peter Weibel: Die Anatomie der Kunst, Kunst und Macht: Komplizenschaft und Widerspruch, in: Ders. und Günther Holler-Schuster (Hrsg.): M\_Ars, Kunst und Krieg, Ausstellungskatalog Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz 2003, S. 319.

13 Mark Godfrey: Abstraction and the Holocaust, New Haven, London 2007. Zum Verhältnis von Abstraktion und Holocaust vgl. weiterhin das entsprechende Kapitel bei: Amishai-Maisels, S. 243-287.



Mit der materialreichen Überblicksausstellung „Face à l’histoire – L’Artiste moderne devant l’événement historique (1933-96)“<sup>14</sup> wurde 1996 im Centre Georges Pompidou, Paris, des weiteren ein enzyklopädischer Überblick über die Beziehung von Kunst und Geschichte im 20. Jahrhundert zusammengetragen. Da hier allerdings Arbeiten unterschiedlicher Techniken und Verfahren versammelt waren, stand eine klare, umfassende Analyse speziell zur Historienmalerei des vergangenen Jahrhunderts nicht im Vordergrund. Andere Ausstellungen wie „Deep Storage“<sup>15</sup> oder „Das Gedächtnis der Kunst“<sup>16</sup> befaßten sich hingegen primär mit der Rolle der Kunst als Medium des Speicherns, Archivierens und Erinnerns. Der kürzlich erschienene Sammelband „History Painting Reassessed, The Representation of History in Contemporary Art“<sup>17</sup> beleuchtet zuallererst schlaglichtartig wichtige theoretische Probleme, die sich beim Umgang nach-modernistischer Kunst mit Geschichte ergeben. Gleichwohl sehen die Herausgeber David Green und Peter Seddon in der Auseinandersetzung mit dem Erbe des Historienbildes ein zentrales Kriterium zum Verständnis zeitgenössischer Kunstpraktiken.<sup>18</sup>

In zahlreichen Ausstellungen und Einzelstudien wurde des Weiterem der Niederschlag von einzelnen historischen Ereignissen in der Kunst des 20. Jahrhunderts

---

14 Jean-Paul Ameline (Hrsg.): Face à l’histoire – L’Artiste moderne devant l’événement historique (1933-96), Ausstellungskatalog Centre Georges Pompidou, Paris 1996.

15 Ingrid Schaffner und Matthias Winzen (Hrsg.): Deep Storage, Arsenele der Erinnerung, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1997 u. a. Mit dem Thema „Erinnern und Vergessen“ befaßt sich auch folgender Sammelband: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): Gedächtnisbilder, Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996.

16 Kurt Wettengl (Hrsg.): Das Gedächtnis der Kunst, Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart, Ausstellungskatalog Historisches Museum, Frankfurt/Main 2000/01.

17 David Green und Peter Seddon (Hrsg.): History Painting Reassessed, The Representation of History in Contemporary Art, Manchester, New York 2000.

18 In der Einführung betonen sie: „Let us admit to the reader at the outset that the following chapters are not intended as a comprehensive account of the contemporary forms that history painting has taken, yet what they collectively suggest is that the reassessment of the legacies of history painting might be central to our understanding of contemporary art practices“, David Green und Peter Seddon: Introduction, in: Dies., History Painting Reassessed, S. 12.

untersucht, so beispielsweise zu beiden Weltkriegen<sup>19</sup>, der Zwischenkriegszeit<sup>20</sup> oder zu Ereignissen des deutschen Terrorismus<sup>21</sup>. Vor allem das Verhältnis von Krieg und Kunst entwickelte sich seit dem 11. September 2001 und dem folgenden „War against Terror“ zu einem vielbehandelten Komplex in den Kunst- wie Medienwissenschaften mit einer entsprechenden Fülle an Publikationen.<sup>22</sup>

Haben sich die angeführten Beispiele also hauptsächlich mit dem Verhältnis von Geschichte und Kunst im 20. Jahrhundert allgemein oder mit der Wirkung bestimmter, historischer Ereignisse auf die Kunst auseinandergesetzt, so existiert eine direkte, zusammenfassende Vorarbeit, die sich dezidiert auf das Problem des Historienbildes in diesem Zeitraum konzentriert, bislang nicht. Die vorliegende Studie versteht sich deshalb als ein erster Schritt zur systematischen Erforschung von Formen der Geschichtsmalerei dieser Epoche. Wie der Untertitel besagt, stehen dabei Werke im Vordergrund, die im weitesten Sinne dem manuellen Medium der Malerei zugeordnet werden können. Formen installativer, skulpturaler, photographischer oder filmischer Beschäftigung mit Geschichte – Edward Kienholz’ „Das tragbare Kriegerdenkmal“<sup>23</sup> (Abb. 30) aus dem Jahr 1968 und Jeff Walls’ „Dead Troops Talk“<sup>24</sup> (1992, Abb. 1) wären

19 Allgemein zum Thema Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert: Annegret Jürgens-Kirchhoff: Schreckensbilder, Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993. Zum Ersten Weltkrieg: Matthias Eberle: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik, Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer, Stuttgart, Zürich 1989; Rainer Rother (Hrsg.): Die letzten Tage der Menschheit, Bilder des Ersten Weltkriegs, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin 1994; Richard Cork: A Bitter Truth. Avant-Garde Art and the Great War, New Haven, London 1994; Kai Artinger: Agonie und Aufklärung. Krieg und Kunst in Großbritannien und Deutschland im 1. Weltkrieg, Weimar 2000.

Zum Zweiten Weltkrieg: Erhard Frommhold (Hrsg.): Kunst im Widerstand, Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945, Dresden 1968; Lionel Richard: L’Art et la guerre, Paris 1995; Arte della libertà, Antifascismo, guerre e liberazione in Europa 1925-1945, Ausstellungskatalog Palazzo Ducale, Genua 1995/96; Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin 1996; Hans Jörg Czech und Nikola Doll (Hrsg.): Kunst und Propaganda, Im Streit der Nation 1930-1945, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin 2007.

20 Zum Beispiel Anklage und Aufruf, Deutsche Kunst zwischen den Kriegen, Malerei, Graphik, Plastik, Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin National-Galerie, Berlin (Ost) 1964; Christoph Bertsch und Markus Neuwirth: Krieg Aufruhr Revolution, Bilder zur Ersten Republik in Österreich. Wien 1995. Zum Spanischen Bürgerkrieg vgl. die Literatur in Kapitel 6 dieser Studie.

21 Klaus Biesenbach (Hrsg.): Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung, 2 Bände, Ausstellungskatalog KW Institute of Contemporary Art, Berlin 2005 u. a.

22 Zu den Kriegen der Gegenwart vgl. Weibel/Holler-Schuster; Kunsthalle Wien u. a. (Hrsg.): Attack! Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien, Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien, Wien 2003; At War, Ausstellungskatalog CCCB, Barcelona 2004; War, Ausstellungskatalog Musée Croix-Rouge et du Croissant Rouge, Genf 2005, sowie Bazon Brock und Gerlinde Koschik (Hrsg.): Kunst + Krieg, München 2002; ferner die Themenhefte „Kunst und Krieg“, Kunstforum International, 165, Juni/Juli 2003 und „Ikonographie der Gewalt“, Kritische Berichte, 33, 1, 2005 sowie jüngst Annegret Jürgens-Kirchhoff und Anger Matthias (Hrsg.): Warshots. Krieg, Kunst & Medien, Weimar 2006.

23 Vgl. zu dieser Arbeit: Hans-Werner Schmidt: Edward Kienholz, The Portable War Memorial, Moralischer Appell und politische Kritik, Frankfurt/Main 1988.

24 Zu „Dead Troops Talk“ von Jeff Wall vgl. Jeff Wall, Dead Troops Talk, Ausstellungskatalog Deichtorhallen, Hamburg 1994; Jeff Wall, Das computergenerierte Historienbild, Faltblatt Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1994 sowie Theodora Vischer und Heide Naef (Hrsg.): Jeff

hier als prominente Beispiele zu nennen – bleiben aus diesem Grund außen vor. Die Beschränkung auf die Malerei ist allein inhaltlich motiviert, da es das Hauptanliegen der Arbeit sein soll, die unterschiedlichen äußeren, d. h. formalen Mittel beim Umgang mit Geschichte in künstlerischen Bildern des 20. Jahrhunderts aufzuzeigen.

Einen wichtigen Hintergrund für unsere Analyse bildet zunächst die Entwicklung von Historienmalerei und Gattungstheorie seit dem 15. Jahrhundert, die vorbildlich in der Berliner Reihe „Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren“ aufbereitet worden ist. Der von Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner kompilierte Band zur „Historienmalerei“ liefert die Grundlagen zum Verständnis der Tradition des Historienbildes. Detaillierte Analysen bestimmter Zeiträume wie Jutta Helds Untersuchungen zur französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts oder Stefan Germers Biographie des königlichen Historiographen André Félibien erweitern darüber hinaus die Sicht auf die theoretische Auseinandersetzung mit dem Geschichtsbild. Der bereits erwähnte Katalog „Triumph und Tod des Helden“ sowie der von Ekkehard Mai begleitend zur Ausstellung herausgegebene Tagungsband „Historienmalerei in Europa, Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie“<sup>25</sup> gehören seit ihrem Erscheinen zu den wissenschaftlichen Standardwerken zum Thema.

Zum Verständnis des Historienbildes im 20. Jahrhundert ist besonders der Blick auf die Errungenschaften der Geschichtsmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unabdingbar.<sup>26</sup> Die Darstellungsweisen und Motive, die Künstler wie Gros, Géricault, Delaroche und vor allem Delacroix und später Manet in dieser Zeit entwickelt haben, prägten die Historienmalerei im Folgenden und sind – wie Stefan Germers Vergleich von Manets „Totem Torrero“ mit Gerhard Richters „Erschossenem“ (Abb. 99c) belegt<sup>27</sup> – bis heute spürbar. Gleichfalls zeigt sich in dieser Epoche der Paradigmenwechsel, dem speziell die Historienmalerei beim Übergang zur Moderne ausgesetzt war.

---

Wall, Catalogue Raisonné 1978-2004, Ausstellungskatalog Schaulager Basel, Basel 2005, S. 339f.

25 Ekkehard Mai (Hrsg.): Historienmalerei in Europa, Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990.

26 Zur Kunst und Historienmalerei im 19. Jahrhundert vgl. Werner Hofmann: Das irdische Paradies, Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1960; Klaus Lankheit: Revolution und Restauration, Baden-Baden 1965; Fritz Baumgart: Idealismus und Realismus 1830-1880, Die Malerei der bürgerlichen Gesellschaft, Köln 1975; Werner Hager: Geschichte in Bildern, Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, Hildesheim, Zürich, New York 1989; Stefan Germer und Michael F. Zimmermann (Hrsg.): Bilder der Macht, Macht der Bilder, Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München, Berlin 1997; Monika Flacke (Hrsg.): Mythen der Nationen, Ein Europäisches Panorama, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin 1998.

27 Stefan Germer: Ungebetene Erinnerung, in: Gerhard Richter, 18. Oktober 1977, Ausstellungskatalog Museum Haus Esters, Krefeld 1989 u. a., S. 52.

Doch nicht nur die Kunst, sondern gleichfalls die Methoden und Forschungsgegenstände der universitären Geschichtswissenschaft sahen sich in unserem Untersuchungszeitraum einem stetigen Wandel unterworfen. Die Bandbreite der Vorstellungen von Geschichte reicht dabei – sehr verkürzt gesprochen – von französischen Sozialhistorikern aus dem Umfeld der Zeitschrift *Annales* über eine an Strukturen interessierte Bielefelder Schule bis hin zu postmodernen Konzepten einer Kulturgeschichte im Zuge der „linguistischen Wende“. Daher gilt es zunächst zu klären, welche Vorstellungen von „Geschichte“ und „historischem Ereignis“ sich in dieser Epoche entwickelt haben.

Während die Historienmaler des 19. Jahrhunderts häufig mit Historikern und anderen Gelehrten in Kontakt standen – so etwa Wilhelm von Kaulbach mit Joseph Görres und Moriz Carrière – und sich die wissenschaftliche Vorstellung von Geschichte in den entsprechenden Kunstwerken wiederfinden läßt<sup>28</sup>, ist ein derartiger, produktiver Austausch für das 20. Jahrhundert nicht zu beobachten. Eine direkte Verbindung von der Geschichtswissenschaft zur Kunst allgemein und zur Historienmalerei im besonderen läßt sich kaum mehr feststellen. Vielmehr existieren beide Sphären unabhängig nebeneinander und nehmen nur in den seltensten Fällen von der anderen Seite Notiz.<sup>29</sup> Die Verständigungsschwierigkeiten und die unterschiedliche Herangehensweise beider Disziplinen hat besonders die von Bernhard Jussen initiierte Reihe „Von der künstlerischen Produktion der Geschichte“ zum Ausdruck gebracht, auf die in diesem Zusammenhang näher eingegangen werden muß. So viel läßt sich jedoch bereits vorweg sagen: Rückschlüsse vom künstlerischen Geschichtsbild auf die wissenschaftliche Vorstellung von Historie und umgekehrt können in dieser Epoche nicht oder nur äußerst bedingt gezogen werden.<sup>30</sup>

28 Vgl. zu Kaulbach: Annemarie Menke-Schwinghammer: Weltgeschichte als ‚Nationalepos‘, Wilhelm von Kaulbachs kulturhistorischer Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin, Berlin 1994, S. 152-161; zum Verhältnis von Historienbild und Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert weiterhin: Peter Paret: Kunst als Geschichte, Kultur und Politik von Menzel bis Fontane, München 1990, S. 25-34.

29 Zum Unterschied künstlerischer und geschichtswissenschaftlicher Darstellung von Geschichte vgl. Georg Bussman: Arbeit in Geschichte – Geschichte in Arbeit, in: Ders. (Hrsg.): Arbeit in Geschichte, Geschichte in Arbeit, Ausstellungskatalog Kunsthaus Hamburg, Hamburg 1988, S. 11f.

30 Olaf Peters sieht etwa im Epochenstil der Neuen Sachlichkeit eine Auseinandersetzung mit dem Problem des Historismus, das in den 20er Jahren in der deutschen Geschichtswissenschaft, Philosophie und Soziologie diskutiert wurde: „Gerade das in den frühen Weimarer Jahren öffentlich diskutierte Historismus- bzw. Werterelativismusproblem wird in der Kunst Beckmanns wie in der Neuen Sachlichkeit insgesamt anschaulich reflektiert und hat den kunstkritischen Diskurs maßgeblich bestimmt“, Olaf Peters: Vom schwarzen Seiltänzer, Max Beckmann zwischen Weimarer Republik und Exil, Berlin 2005, S. 61. Gleichzeitig warnt Peters jedoch davor, das komplexe Gesamtphänomen neusachlicher Malerei in dieser Zeit mit dem Historismusproblem monokausal erklären zu wollen, ebd., S. 62.

Die künstlerischen Geschichtsbilder lassen sich dagegen als eigenständige, visuelle Entwürfe gegen die textlastige Darstellung der Vergangenheit in den historischen Wissenschaften verstehen. Auf die Probleme, die hierbei für die Kunst entstehen, hat Mosche Zuckermann hingewiesen:

„Gerade deshalb wurde spätestens in der Moderne die ästhetische, mithin begriffslose Dimension von Kunst für die erinnernde Reproduktion von Geschichte – gleichsam als kritischer Gegenpol zur Allmacht ihrer sprachlichen Vermittlung – in Anschlag gebracht. Nicht nur (wenngleich freilich auch) als illustratives Bildmedium zur schmückenden Garnierung der wortreich ausholenden Erzähl- und Erörterungspraxis, sondern durchaus mit dem Anspruch einer eigentümlichen, dem Medium eignenden Erinnerungsleistung trat Kunst auf den Plan. Was dabei in vergangenen Epochen den eher affirmativen Zweck anschaulicher Vermittlung in einer zumeist analphabetischen Gesellschaft erfüllte, schlug in der Moderne ins Postulat der Verstörung durch Kunst um, in die Forderung, den Ideologiecharakter des linearen Narrativen mittels der sich ihrerseits revolutionär transformierenden Ästhetik der nichtbegrifflichen bzw. eigene ‚Begriffe‘ setzenden Kunstsprache zu unterwandern. Daß die gemäß ihrem eigenen Autonomieanspruch zwecklose Kunst sich in diesem Prozeß *mutatis mutandis* verzwecklichte, lag teilweise durchaus in ihrem eigenen Sinne, wiewohl sie bei aller bewußten gesellschaftlich-politischen Intervention doch stets auch auf den Eigenwert und -sinn der ihr eignenden Ästhetik beharrte.“<sup>31</sup>

Erkennen wir mit Zuckermann das Wesen der Kunst seit der Moderne also darin, mittels einer sich wandelnden, eigenen Gesetzen folgenden Ästhetik auf zeithistorische Fragen und Probleme zu reagieren, dann gilt es, den Fokus also zunächst darauf zu richten, *wie* Künstler Geschichte bildlich umsetzten und welche formalen – und nicht so sehr

---

Isabell Schenk-Weininger erkennt weiterhin eine Verbindung der Alltags- und Mentalitätsgeschichte mit der zeitgleich aufkommenden Strömung, die Günter Metken als „Spurensicherung“ bezeichnet hat: „Das Interesse der Künstler an Alltagsgeschichte jenseits der ‚großen Erzählung‘, an Relikten des Alltags und der ‚Geschichte von unten‘ sowie nicht-linearer Geschichtsauffassung hat jedoch seine Parallele in der Wissenschaftsgeschichte selbst. Seit Anfang der 1980er Jahre wird unter dem Stichworten ‚oral history‘, ‚Mentalitätsgeschichte‘ oder ‚subjektive Geschichtsschreibung‘ eine Wende in der Geschichtswissenschaft ablesbar, in deren Umfeld auch solch alternative künstlerische Projekte durchaus Beachtung finden können“, Isabell Schenk-Weininger: *Krieg Medien Kunst, Der medialisierte Krieg in der deutschen Kunst seit den 1960er Jahren*, Nürnberg 2004, S. 104. Auch Lambert Schneider sieht Parallelen zwischen „künstlerischen“ und „wissenschaftlichen“ Spurensuchern der 70er Jahre, vgl. Lambert Schneider: *Das Pathos der Dinge, Vom archäologischen Blick in Wissenschaft und Kunst*, in: Bernhard Jussen (Hrsg.): *Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier*, Göttingen 1999 [Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 2], S. 53f. Wie Metken jedoch darlegt, liegen die Wurzeln für die von ihm vorgestellten Positionen im Surrealismus, Nouveau Roman, in der Anthropologie und im Strukturalismus, nicht so sehr in der Beschäftigung mit den Diskussionen in der Geschichtswissenschaft der Zeit, vgl. Günter Metken: *Spurensicherung, Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung, Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Köln 1977, S. 11-19.

31 Mosche Zuckermann: Editorial, in: Ders. (Hrsg.): *Geschichte und bildende Kunst, Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, 34, 2006, S. 9.

narrativen<sup>32</sup> oder ikonographischen<sup>33</sup> – Mittel ihnen dafür zur Verfügung standen. Zwar spielen bei der künstlerischen Behandlung historischer Ereignisse die Methoden und Grundsätze der Geschichtswissenschaft kaum eine Rolle. Dafür steht ein anderes Thema umso häufiger im Mittelpunkt. Weil das gemalte Bild in dem zu untersuchenden Zeitraum in Wechselwirkung mit der Photographie,<sup>34</sup> dem Film, später dem Fernsehen<sup>35</sup> und heute dem Internet tritt, steht die Auseinandersetzung mit dem medial vermittelten Bild von Geschichte vor allem seit den 60er Jahren oftmals im Zentrum künstlerischer Bearbeitungen. Deshalb liegt eine weitere Gewichtung der vorliegenden Arbeit auf der Frage, in welcher Weise Künstler auf das Bild von historischen Geschehen in den (elektronischen) Massenmedien reagieren.

Wie bereits eingangs angedeutet, hat der Verlust einer verbindlichen Gattungstheorie dazu geführt, daß der Begriff des Historienbildes im 20. Jahrhundert eine enorme Erweiterung erfahren hat. Aufgrund der emotionalen Wirkung auf den Betrachter sehen einige Autoren in den episch-heroischen Großformaten des Abstrakten Expressionismus der New York School, allen voran den Gemälden von Jackson Pollock, Mechanismen verwirklicht, die in der Affektlehre der klassischen Historienmalerei

32 Dem Problem der Bilderzählung in der Malerei des 20. Jahrhunderts ist bislang kaum nachgegangen worden. Zur Narration unter zeitlicher Perspektive: Hubertus Kohle: Zeitstrukturen in der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts, Adolf Menzel und seine Kollegen, in: Andrea von Hülsen-Esch, Hans Körner und Guido Reuter (Hrsg.): Bilderzählung – Zeitlichkeit im Bild, Köln, Weimar, Wien 2003, S. 139-148; unter Berücksichtigung des Betrachters im Sinne von Erlebniszeit: Götz Pochat: Bild – Zeit, Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit, Wien, Köln, Weimar 1996; unter räumlicher Perspektive vor allem: Wolfgang Kemp: Die Räume der Maler, Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996; unter Einbeziehung literaturwissenschaftlicher Konzepte: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Der Text als Bild: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung, München 1989 sowie unter der Perspektive von Bühne und Inszenierung besonders: Ivan Nagel: Malerei und Drama, Über das Historiengemälde, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 66, 2003, S. 1-18.

33 Die politische Ikonographie lebte im 20. Jahrhundert zuvorderst in der Massenkunst der öffentlichen Bilder fort, die „jene Tradition der bestellten Werke fort[setzen], von der sich die Arbeiten der Avantgarde und Moderne weitgehend verabschiedet haben“, wie Michael Diers betont, Michael Diers: Schlagbilder, Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Frankfurt/Main 1997, S. 11.

34 Zum Unterschied zwischen Malerei und Photographie bei der Darstellung der deutschen Nachkriegsrealität um 1945 vgl. Peter Hielscher: Unbewältigte Gegenwart, Von der Schwierigkeit, Wirklichkeiten abzubilden, in: Bernhard Schulz (Hrsg.): Grauzonen Farbwelten, Kunst und Zeitbilder 1945-1955, Ausstellungskatalog Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1983, S. 225-239. Walter Grasskamp erklärt die unterschiedliche Wirkung von technischen Bildern gegenüber Kunstwerken anhand des Holocausts: „Reicht irgendein Gemälde an die Filmdokumente heran, die in befreiten Konzentrationslagern aufgenommen worden sind, kann eine Ausstellung von Zeichnungen den Nachdruck erreichen, den Filmmontagen wie Michail Romms ‚Der gewöhnliche Faschismus‘ oder Erwin Leisers ‚Mein Kampf‘ bewirken? [...] [W]as uns an den Fotografien und Filmen bewegt, auch wenn sie nicht die Spur einer künstlerischen Gestaltung oder Effektkalkulation verraten, ist ihr Charakter des historischen Belegs. Von ihnen können wir ermesen, mit welchem Nachdruck und wie unentrinnbar Wirklichkeit gewesen ist, was Malerei und Grafik stets mit Zügen der Fiktion ausstatten müssen und trotz aller Effekte dadurch eigentlich nur mildern können“, Walter Grasskamp: Die unästhetische Demokratie, Kunst in der Marktgesellschaft, München 1992, S. 108.

35 Vgl. hierzu den Sammelband: Eva Hohlenberger und Judith Keilbach (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit, Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003.

wurzeln.<sup>36</sup> Diesem Problem möchten wir hier jedoch nicht nachgehen, sondern wir ziehen ein strenger am Bildthema ausgerichtetes Verständnis von Historienmalerei vor. Von einem Historienbild soll im Folgenden dann gesprochen werden, wenn ein Künstler sich in seiner Arbeit mit (gesellschafts)politischen wie (tages)aktuellen Ereignissen oder Vorfällen auseinandergesetzt hat. Dazu zählen etwa Kriege und ihre Folgen, Formen von Rebellion und Terrorismus, soziale Umbrüche und Ähnliches.

Die Abfolge unterschiedlicher avantgardistischer Strömungen als adäquates Darstellungskonzept des vergangenen Jahrhunderts ist von Kunsthistorikern und -historikerinnen in letzter Zeit zunehmend angezweifelt worden.<sup>37</sup> Vielmehr handelt es sich bei diesem teleologischen Modell in den Worten Astrit Schmidt-Burkhardts um eine „Selbsthistorisierung der Moderne“<sup>38</sup>. Auch Jutta Held weist in ihren Analysen zur französischen Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf die Schwierigkeiten einer linearen Entwicklung der Kunst hin, wenn sie betont: „Die stetige Abfolge von Stilen und künstlerischen Bewegungen oder Gruppierungen vom Impressionismus über Fauvismus bis zum Surrealismus – das probate Schema der meisten Kunstgeschichten – ist jedenfalls kein überzeugendes Modell mehr. Es vernachlässigt nicht nur die Komplexität der historischen Zeit, die Gleichzeitigkeit differierender künstlerischer Erscheinungen, Gruppierungen und Stile [...]. Es ignoriert auch den Austausch zwischen den künstlerischen Gruppierungen und Stilen, indem es sie als in sich geschlossene Entitäten mit wenig Außenkontakt beschreibt.“<sup>39</sup>

Im Ausstellungsbetrieb ist gleichfalls schon länger über einen alternativen Zugang zur Kunst des letzten Säkulums nachgedacht worden. Präsentationsmöglichkeiten von moderner und zeitgenössischer Kunst, die sich nicht an der Chronologie orientieren, sondern vielmehr formale und inhaltliche Fragen in den Vordergrund rücken, hat etwa die Londoner Tate Modern von Mai 2000 bis zum Februar 2006 größtenteils überzeugend vorgeführt. Bei der Ordnung ihres Bestands in die „vier klassischen Themen“ lag neben „Landscape/Matter/Environment“, „Nude/Action/Body“ sowie „Still Life/Object/Real Life“ auch ein Fokus auf dem Komplex „History/Memory/Society“.<sup>40</sup> Hierunter wurden beispielsweise Arbeiten von Dan Flavin

36 Vgl. hierzu etwa von der dramaturgischen und bildräumlichen Anlage her: Frank Stella: Working Space, Cambridge, London 1986.

37 Vgl. hierzu etwa: Christopher Green: Art in France 1900-1940, New Haven, London 2000, S. IVff.

38 Astrit Schmidt-Burkhardt: Stammbäume der Kunst, Zur Genealogie der Avantgarde, Berlin 2005, S. 1-61.

39 Jutta Held: Avantgarde und Politik in Frankreich, Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste, Berlin 2005, S. 10.

40 Vgl. den Faltplan der Tate Modern, London, vom Sommer 2003.

und Rebacca Horn, aber auch Naum Gabo und André Fougeron subsumiert und miteinander in Beziehung gesetzt. Durch diese Zusammenstellung trat die Darstellungsbreite und Themenvielfalt politischer wie historischer Motive in der Kunst des 20. Jahrhunderts wesentlich deutlicher zu Tage als bei der reinen Ausrichtung an einer eindimensionalen Zeitleiste.

Auch die Überblicksausstellung zur Malerei des 20. Jahrhunderts „Painting on the Move“, die vom 26. Mai bis zum 8. September 2002 in drei Basler Institutionen stattgefunden hat, wandte sich gegen das Konzept einer gerichteten Abfolge von Kunstisten. In der Einführung zum Auftakt der Schau im Kunstmuseum heißt es: „Der erste Teil der Ausstellungstrilogie vergegenwärtigt im Kunstmuseum Basel den Entwicklungsprozess der Malerei im 20. Jahrhundert. In einer weitmaschigen Chronologie inszeniert er nicht eine lineare Kunstgeschichtsschreibung mit ihren didaktischen Einteilungen in Ismen, sondern eine Folge von Werkdialogen unter wechselnden Gesichtspunkten. [...] Im Neben- und Nacheinander der Bilder zeigen sich Bezüge und Kontinuitäten, Brüche und Gegensätze, aber auch fließende Übergänge, die scheinbar Unvereinbares in neue Zusammenhänge und Seherlebnisse führen.“<sup>41</sup>

Aufgrund unserer Betrachtungsperspektive bietet sich ein chronologischer Gang durch die Epoche ebenfalls nicht an. Erst anhand von Gegenüberstellungen exemplarischer Werke aus z. T. unterschiedlichen Jahrzehnten lassen sich Fortgänge und Einschnitte verschiedener Arten und Möglichkeiten von Historienmalerei im 20. Jahrhundert feststellen. Dadurch treten die charakteristischen Erscheinungsformen dieser Gattung in der Moderne und Nach-Moderne hervor. Besonders deutlich zeigen sich die Unterschiede, wenn Bilder verschiedener Künstler untersucht werden, die zu ein und demselben geschichtlichen Thema entstanden sind. Diesem Punkt wurde insofern Rechnung getragen, als mit Hans Richter und Asger Jorn, Max Ernst und Oskar Kokoschka, K.R.H. Sonderborg und Gerhard Richter Werke von Künstlern gegenübergestellt wurden, die zwar unterschiedliche Positionen repräsentieren, die sich im Laufe ihrer Entwicklung aber mit zumindest ähnlichen historischen Vorfällen befaßt haben.

Auch wenn Stile, Schulen und Bewegungen für unsere Betrachtung im ganzen eine eher geringe Rolle spielen, orientiert sich die Auswahl gleichwohl an der euro-

---

41 Bernhard Mendes Bürgi und Peter Pakesch (Hrsg.): *Painting on the Move*, Ausstellungskatalog Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Museum für Gegenwartskunst Basel der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und der Emmanuel Hoffmann-Stiftung Kunsthalle Basel, Basel 2002, S. 14



amerikanischen Kunstgeschichte seit dem Ersten Weltkrieg mit einem (immer noch) stark männlich dominierten Künstlerbild. Form und Funktion von Historienmalerei in den diktatorischen Regimes des 20. Jahrhunderts, vornehmlich im „Dritten Reich“ und der stalinistischen Sowjetunion<sup>42</sup> sowie der DDR<sup>43</sup>, bleiben ebenfalls außen vor. Die Probleme, die diese Beschränkung in Bezug auf Herkunft, Geschlechterthematik,<sup>44</sup> Politikverständnis u. ä. mit sich bringt, sind uns bewusst, müssen allerdings durch die Fokussierung auf die ästhetischen Möglichkeiten von Historienmalerei in Kauf genommen werden.

Im Zentrum der Betrachtungen sollen die einzelnen Arbeiten selbst stehen. Zum genaueren Verständnis werden dabei jeweils mehr oder weniger intensiv die biographischen Hintergründe der Künstler herangezogen. Auf diese Weise ergibt sich unterhalb der Werkanalysen ein Subtext, der vielfach über das schwierige Verhältnis von Politik und Kunst<sup>45</sup> Auskunft gibt. Die Auswahl der betrachteten Bilder richtet sich allein nach formalen Kriterien und nicht nach der allgemeinen kunsthistorischen Bewertung, für die ein bestimmter Künstler und seine Arbeiten stehen. Maler, die sich dezidiert mit dem Historienbild auseinandergesetzt haben, wie Diego Rivera<sup>46</sup> und

---

42 Für die nationalsozialistische Kunstauffassung spielte das Historienbild im Gegensatz zu Portraits des „Führers“ und Bauernbildern eine eher untergeordnete Rolle. Ganz anders stellte sich die Lage in der UdSSR dar: „Das Historienbild verewigt und heroisiert historische Augenblicke, mögen sie nun überliefert oder nur möglich gewesen sein, und findet in diesem Sinne vielfache Verwendung im Sozialistischen Realismus. Die Heroisierung der Geschichte wird, wie in der bürgerlichen Gesellschaft, genutzt, um das Bestehende abzusichern. Das künstlerisch verewigte revolutionäre Geschehen verweist die Revolution in die Vergangenheit. Sie wird zu einem einmaligen Akt, durch den alles nachfolgende Geschehen in seiner Entwicklung bestimmt ist“, Martin Damus: Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt/Main 1981, S. 31. Zur Geschichte des Historienbildes aus sowjetischer Sicht vgl. S. A. Mazulewitsch und N. A. Dmitrijewa: Historienmalerei, Berlin (Ost) 1955 [Grosse Sowjet-Enzyklopädie 52]. Zum Historienbild in der nachstalinistischen Zeit vgl. Brandon Taylor: History Painting West and East, in: Green/Seddon, History Painting Reassessed, S. 66-81; zur Entwicklung der Kunst in der UdSSR vgl. außerdem: Boris Groys: Gesamtkunstwerk Stalin, Die gespaltene Kultur der Sowjetunion, München, Wien 1996.

43 Zur Malerei der DDR vgl. Martin Damus: Malerei der DDR, Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus, Reinbek 1991.

44 Zum Problem des Historienbildes aus feministischer Perspektive vgl. Katy Deepwell: Women, Subjects and Objects and the End of History (Painting), in: Green/Seddon, History Painting Reassessed, S. 131-148.

45 Zum Problem Kunst und Politik vgl. Jutta Held: Einführung: Politische Kunst – Politik der Kunst, in: Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 9, 2007, S. 9-13.

46 Zu Rivera vgl. Linda Bank Downs: Diego Rivera, The Detroit Industry Murals, New York 1999 und Anthony W. Lee: Painting on the Left, Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals, Berkeley, Los Angeles 1999.

Renato Guttuso,<sup>47</sup> Erró<sup>48</sup> und Leon Golub<sup>49</sup>, Jörg Immendorff<sup>50</sup> und Luc Tuymans<sup>51</sup> (um nur die offensichtlichsten Auslassungen zu nennen), wurden ausgeklammert. Damit soll freilich weder der Status jener Künstler innerhalb der Kunstgeschichte angezweifelt noch ihre Beschäftigung mit geschichtlichen Themen in Frage gestellt werden. Die Art und Weise des Umgangs mit Geschichte zeigt sich jedoch unserer Meinung nach an anderen Beispielen wesentlich deutlicher. Gleiches gilt für die behandelten Kunstwerke. Pablo Picassos „Guernica“, vielleicht das bedeutendste, sicherlich aber das (auch politisch) einflußreichste Historienbild des 20. Jahrhunderts,<sup>52</sup> wird nur am Rande einbezogen werden, nämlich dann, wenn es um Picassos „Massaker in Korea“ (Abb. 63) geht. Es soll hier also weder um die Reaktivierung von Gattungsfragen noch um die Fortschreibung eines Kanons zur Kunst des 20. Jahrhunderts gehen. Vorrangiges Ziel ist es, die Besonderheiten des Historienbildes dieser Epoche anhand ihrer formalen Bildstrukturen herauszustellen.

Bereits die Auswahl der Themenfelder zeigt, daß nahezu alle künstlerischen Ideen und Konzepte der Moderne – wie Realismus, Abstraktion, Collage oder der kubistisch fragmentierte Bildraum – auch bei der Behandlung von geschichtlichen Themen Anwendung gefunden haben. Traditionellere Darstellungsformen wie das Triptychon und die Politische Allegorie wurden jedoch ebenso hierfür reaktiviert.<sup>53</sup>

Vom Ersten Weltkrieg an bis heute griffen Künstler immer wieder auf die Mittel malerischer Abstraktion zurück, um militärische Konflikte und ihre Auswirkungen zu visualisieren. Zwei Gemälde, in denen der Kampf um Stalingrad im Zweiten Weltkrieg behandelt wird, führen die Modi abstrakter Darstellungen besonders eklatant vor Augen. Der Dadaist Hans Richter malte in den Jahren 1943/44 sein Rollenbild „Stalingrad (Sieg im Osten)“ (Abb. 7); Asger Jorn, Mitbegründer der Gruppe CoBrA,<sup>54</sup> arbeitete während

47 Zum Werk Guttusos vgl. Renato Guttuso, Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen, Tübingen 1991 u. a.

48 Zu Erró vgl. Françoise Bonnefoy und Sarah Clément (Hrsg.): Erró, Ausstellungskatalog Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 1999/2000.

49 Vgl. Jon Bird: *Invitable Fatum: Leon Golub's History Painting*, in: Oxford Art Journal, 20,1, 1997, S. 81-94.

50 Vgl. zum Werk von Immendorff: Anette Hüsich und Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): Jörg Immendorff, *Male Lago*, Ausstellungskatalog Neue Nationalgalerie, Berlin 2005/06.

51 Zum Historienbild bei Tuymans vgl. Emma Dexter: Die Welt als Zusammenhang – Historienbild, Stillleben und das Unheimliche, in: Dies. und Julian Heynen (Hrsg.): Luc Tuymans, Ausstellungskatalog K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2004/05, S. 17-28.

52 Zur politischen Rezeption von „Guernica“ vgl. Otto Karl Werckmeister: Picassos *Guernica* kehrt nach Deutschland zurück, in: Ders.: Linke Ikonen, Benjamin, Eisenstein, Picasso – nach dem Fall des Kommunismus, München, Wien 1997, S. 103-144.

53 Um Wiederholungen zu vermeiden, wird die Literatur zu den einzelnen Kategorien und Künstlern in den entsprechenden Kapiteln aufgeführt und diskutiert.

54 Zur Gruppe CoBrA vgl. CoBrA, COPENHAGEN, BRÜSSEL, AMSTERDAM, Ausstellungskatalog Kunsthalle

des Kalten Krieges über mehrere Jahre an seinem Gemälde „Stalingrad, Niemandsland oder das verrückte Lachen der Tapferkeit“ (1957-60, 1967, 1972) (Abb. 13). Während bei Hans Richter die monochromen, geometrischen und amorphen Formen wie bei einem Schema als symbolische Zeichen den Kriegsverlauf nacherzählen, ist es bei Asger Jorn die freie, an keine feste inhaltliche Bedeutung geknüpfte, palimpsesthafte Überlagerung von Farbschichten, die zum Sinnbild der totalen Zerstörung vor der Erfahrung des atomaren Krieges wird.

Ein weiteres künstlerisches Verfahren, das sich am Anfang des 20. Jahrhunderts herausbildete, ist die Collage. Seitdem Pablo Picasso und Georges Braque sie 1912 für sich erschlossen haben, findet sie sich in allen Medien und Positionen wieder, so daß sie als exemplarische Technik des Zeitalters bezeichnet werden kann. Auch für die Darstellung von zeitgeschichtlichen Ereignissen wurde sie vielfach herangezogen, was sich besonders an den Arbeiten von George Grosz und Robert Rauschenberg ablesen läßt. Während Grosz in den Gemälden „Stützen der Gesellschaft“ (Abb. 16) und „Sonnenfinsternis“ (Abb. 18) mittels der gemalten Collage die gegenwärtige gesellschaftspolitische Lage dialektisch vorführte, repräsentierte Rauschenberg (Abb. 24 und 27) durch die Zusammenführung disparater Elemente den Nachrichtenüberfluß im Zeitalter der Massenmedien.

Auf eine lange Tradition in der Kunstgeschichte kann die Allegorie verweisen. Auch wenn sie im 19. Jahrhundert in der bildenden Kunst in Mißkredit geriet, griffen Maler in der Folgezeit immer wieder auf diesen Typus zurück. Welche Möglichkeiten die Allegorie bei der Thematisierung von Zeitgeschichte bietet, zeigt sich anhand von Max Ernsts Gemälde „Der Hausengel“ (Abb. 34-36) sowie Oskar Kokoschkas „What we are fighting for“ (Abb. 48), mit denen beide Künstler auf die Bedrohung des Faschismus reagierten: Erst durch ein Zeugnis von Ernst läßt sich sein Bild jedoch überhaupt als Allegorie auf den Spanischen Bürgerkrieg verstehen; dagegen stellte Kokoschka auf „What we are fighting for“ die weltpolitische Situation dar, indem er sie anspielungsreich und polemisch für den Betrachter aufbereitete.

Handelt es sich bei den bisher genannten Beispielen um jeweils abgeschlossene Gemälde, so nutzten Künstler ebenso mehrteilige Bildentwürfe zur Darstellung von historischen Ereignissen. Hierbei kommt dem Triptychon mit seiner Tradition in der europäischen Kunstgeschichte eine herausragende Bedeutung zu. Max Beckmanns „Abfahrt“ (Abb. 52) sowie K. O. Götz' „Jupiter“, „Matador“ und „U.D.Z.“ (Abb. 60)

machen deutlich, welche formalen und inhaltlichen Möglichkeiten das Dreitafelbild bietet. So bezieht sich Götz bei seinen Bildern, in denen er sich gegen die Stationierung von Nuklearraketen in der Bundesrepublik wandte, ausdrücklich auf den christlich-religiösen Kontext des Formats. Beckmann benutzte demgegenüber das Dreitafelbild primär losgelöst von seinem sakralen Umfeld. Ihm diente es in erster Linie dazu, eigenständige Bilder kontrastiv miteinander zu verknüpfen wie in der „Abfahrt“, mit der er auf die Machtergreifung der Nationalsozialisten antwortete.

Mit „Guernica“ fertigte Picasso das bekannteste Historienbild des vergangenen Jahrhunderts an. Bei der Präsentation des Bildes auf der Weltausstellung 1937 stieß das Werk auf vehemente Kritik auch aus dem Lager der politischen Linken. Zwar trat Picasso 1944 selbst der Kommunistischen Partei Frankreichs (PCF) bei, doch seine Kunst wurde von seinen Genossen weiterhin nicht akzeptiert. Gegen die kubistische Ästhetik propagierte die Partei eine den Doktrinen des Sozialistischen Realismus folgende Bildsprache, die in den Augen der Funktionäre vorbildlich von André Fougeron (Abb. 69 und 70) umgesetzt wurde. Als Picasso 1951 zum Koreakrieg Stellung beziehen sollte, wurde er deshalb angehalten, sich an Fougeron zu orientieren. Trotzdem stellte sein drittes Historienbild „Massaker in Korea“ (Abb. 63) kaum eine Seite zufrieden. Die realistische Figurenauffassung des Bildes, die sich deutlich von „Guernica“ unterscheidet, kann als Konzession an die Prinzipien der PCF verstanden werden. Insofern zeigt das Werk den Konflikt einer sich als revolutionär verstehenden Avantgarde mit den propagandistischen Absichten von Seiten der Politik exemplarisch auf.

Karten und Diagramme gehören zu den wiederkehrenden Bildgegenständen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, die wie Leitmotive nahezu sämtliche Strömungen und Bewegungen durchziehen. Da Karten ihrem Wesen nach nicht ein objektives Abbild der Welt vermitteln, sondern sie gleichfalls als Repräsentationen von Herrschaft und Kontrolle aufgefaßt werden können, eignen sie sich idealtypisch zur künstlerischen Bezugnahme auf politische Verhältnisse. Öyvind Fahlströms „World Map“ (Abb. 77) und Mark Lombardis „Narrative Structures“ (Abb. 80) sind wichtige Beispiele dafür, wie Karten und Diagramme gesellschaftliche Strukturen und Prozesse verbildlichen können.

Mit Tagesdaten auf einen bestimmten Vorfall zu verweisen, ist eine weitverbreitete Methode in der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. In unserem Untersuchungszeitraum kann schon die Anführung eines Datums oder Kalenders zum

Auslöser für Reflexionen über historische Vorgänge werden, ohne dabei auf konkrete Ereignisse zu verweisen. Hierfür sind die Arbeiten von On Kawara und Hanne Darboven zentral. Kawara verbindet in seinen „Date Paintings“ (Abb. 82 und 89), dem gemalten Datum des Entstehungstages eines Bildes, durch den Einbezug von Zeitungsseiten persönliche und gemeinschaftliche Zeiterfahrung. Hanne Darboven wiederum dienen die Daten des Kalenders als Bindeglied von Vergangenheit und Gegenwart, wenn sie wie in „Bismarckzeit“ (Abb. 93a-e) Textabschriften und Photographien mit Tagesrechnungen kombiniert. Durch die Übertragung und Aneignung fremden Materials in selbstgeschaffene Systeme tritt nicht nur die individuelle Perspektive der Künstlerin hervor, sondern es werden zugleich allgemeine Fragen von Recht und Unrecht politischen Handelns aufgeworfen.

Wie bereits erwähnt, zieht sich die Auseinandersetzung mit den Bildwelten der Massenmedien wie ein roter Faden durch die Kunst des 20. Jahrhunderts. Vor allem bei der Bezugnahme auf die Zeitgeschichte griffen Künstler zur Motivauswahl oft auf die Bildlieferanten Photographie, Kino und Fernsehen zurück. K.R.H. Sonderborg und Gerhard Richter gehen in einer Reihe ihrer Werke auf den Deutschen Herbst 1977 ein, jene Wochen, an deren Ende die inhaftierte erste Generation der Roten Armee Fraktion (RAF) kollektiven Selbstmord im Stammheimer Hochsicherheitsgefängnis verübte. Ausgangspunkt für beide Maler sind Presse- und Polizeiphotos, die sie jedoch modifizierten. Bei Sonderborgs informellem Bild „Spur Andreas B.“ (Abb. 97) läßt sich die Vorlage nicht mehr erkennen. Erst der Titel und das Wissen um die Quelle erschließen den kritischen Gehalt der abstrakten Faktur. Den 15 Gemälden von Richters Zyklus „18. Oktober 1977“ (Abb. 99a-k) ist dagegen sofort ihre photographische Herkunft anzumerken. Auch wenn die Sujets auf den Leinwänden zumeist eindeutig identifiziert werden können, wird ihr Gehalt durch die Tonalität und die malerische Auflösung der Konturen ambivalent.

Ging es bei den bisherigen Positionen jeweils um singuläre Geschehnisse, so wird für einige Maler die Historie als solche zum künstlerischen Stoff. Sie stellen nicht etwa eine spezifische Begebenheit oder Überlieferung in den Vordergrund, sondern diese Künstler untersuchen vor allem die allgemeine Relation von Geschichte und Gegenwart. Der Franzose Georges Mathieu huldigte mit gestisch-abstrakten Leinwänden Schlachten und Persönlichkeiten aus der Feudalzeit und verwies so auf die nationale Größe seines Landes (Abb. 108). Anselm Kiefer beschäftigte sich in seinen frühen und mittleren Arbeiten mit den Auswirkungen auf die Mentalität der

Bundesrepublik Deutschland angesichts der Erfahrung des „Dritten Reiches“. Entsprechend problematisiert er in seinen freien Historienbildern (Abb. 112), wie Rudi Fuchs die Gemälde Kiefers genannt hat,<sup>55</sup> den Bruch von kohärenter Geschichtsvorstellung, Heldentum und Erinnerungspraktiken in der Folge ihrer Pervertierung durch den Nationalsozialismus. Für Mathieu auf der einen Seite bildet besagte Epoche den Höhepunkt nicht nur der französischen, sondern der ganzen abendländischen Kultur. Patriotischer Stolz ist bei Kiefer auf der anderen Seite nicht festzustellen. Die Referenz auf die Vergangenheit und damit jegliche Kontinuität muß sich vor dem Hintergrund der NS-Diktatur als abgründig erweisen.

---

<sup>55</sup> Rudi Fuchs: Über die Malerei und Anselm Kiefer, in: Anselm Kiefer, Ausstellungskatalog Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1979, o. S.

## 2. Die Entwicklung der Historienmalerei bis zum Ende des 19. Jahrhunderts und die Krise des Geschichtsbildes

Du hältst mich wohl gar für einen Historienmaler!

Édouard Manet, um 1855

Die Etablierung des Historienbildes als Gattungsbegriff wurzelt in der Frühen Neuzeit.<sup>56</sup> Beginnend mit Leon Battista Albertis (1404-1472) Traktat „Della Pictura“ bildete sich im Quattrocento zunächst ein Modell zu Form, Erzählweise und Zweck der *historia* heraus, in dem dieser Bildtypus bereits als anspruchsvollste künstlerische Herausforderung gewürdigt wurde.<sup>57</sup> Darauf aufbauend beschrieben die Kunsttheorien des Cinquecento zunächst noch weitestgehend unsystematische Prinzipien, Bedeutung und Wirkung narrativer Bildwerke. Gelehrte wie Lodovico Dolce (1508-1568) oder Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) übertrugen die Dichtungstheorien von antiken Autoren auf die Malerei, um so der zeitgenössischen Kunst und ihren Vertretern zu einer Aufwertung gegenüber dem Handwerk zu verhelfen.<sup>58</sup>

Im 17. Jahrhundert griffen die Begründer der französischen Kunstakademie die bislang in Italien geführte Debatte auf. Die Mitglieder der *Académie royale* um ihren Direktor Charles Le Brun analysierten in regelmäßigen Diskussionsrunden einzelne Kunstwerke aus dem Bestand der königlichen Sammlung. Ihre Ergebnisse wurden anschließend in mustergültigen Regeln zusammengefasst.<sup>59</sup> Schon in der Auswahl der behandelten Stücke zeigte sich das vorrangige Interesse an Historienbildern und hierbei besonders an den Gemälden von Nicolas Poussin, die das Curriculum vor Raffael, Tizian und Veronese eindeutig dominierten. Neben praktischen Fragen, wie dem Verhältnis von Zeichnung und Farbe, Kolorit und Perspektive, erörterten die Professoren auch theoretische Grundsätze der Historienmalerei, die aus der Disziplin eine intellektuelle Aufgabe machten. Generell sollte der Künstler sich auf eine Handlung konzentrieren und außerdem die Einheit von Zeit, Raum und Geschehen beachten.

<sup>56</sup> Zur Theorie des Historienbildes vgl. Gaehtgens/Fleckner.

<sup>57</sup> Zu Alberti vgl. Kristine Patz: Zum Begriff der „Historia“ in L. B. Albertis „De Pictura“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49, 1986, S. 269-287.

<sup>58</sup> Vgl. Ekkehard Mai: Historia! – Von der Figurenmalerei in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert, in: Mai/Repp-Eckert, S. 18f. Zur Historienmalerei bis zum Ende des 17. Jahrhunderts vgl. außerdem: Wolfgang Brassat: Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz, Von Raffael bis Le Brun, Berlin 2003.

<sup>59</sup> Zur Kunsttheorie der französischen Akademie vgl. Jutta Held: Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat, Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie, Berlin 2001.

Angemessenheit und Stimmigkeit des Motivs gehörten zu den obersten Geboten.<sup>60</sup> Von zentraler Bedeutung sei außerdem die richtige Darstellung von Mimik und Gestik der Figuren, da die Malerei hierüber dem Betrachter das Thema emotional vermitteln könne. Ein Gemälde diene deshalb sowohl der Belehrung als auch dem Vergnügen und könne somit ebenfalls einen moralisch-didaktischen Einfluß ausüben. Deshalb sollten die Sujets dem religiösen und antiken Schrifttum entstammen und vorbildhafte Taten schildern. André Félibien, der die Gesprächsprotokolle der „Conférences“ auf ministerielle Anordnung 1668 veröffentlichte, stellte in seinem Vorwort darüber hinaus eine Rangordnung innerhalb der Gattungen auf.<sup>61</sup> Er erklärte die *histoire* nach Stilleben, Landschaft und Portrait zur vornehmsten Leistung eines Malers, die – ganz im Sinne der absolutistischen Vereinnahmung der Akademie – nur von der Herrscherallegorie übertroffen werde:

„Die Darstellung eines Körpers, indem man lediglich Linien zieht oder ihn in Farbe wiedergibt, wird als eine mechanische Tätigkeit betrachtet; da es in der Kunst unterschiedlich Arbeitende gibt, die sich unterschiedlichen Sujets zuwenden, so bleibt es dabei, daß in dem Maße, in dem sie sich mit den schwierigsten und vornehmsten Dingen beschäftigen, sie von dem Niedrigeren und Allgemeineren aufsteigen und sich durch eine erlauchtere Arbeit adeln. So steht jener, der in vollkommener Weise Landschaften malt, über jenem, der nur Früchte, Blumen oder leere Schalengehäuse malt. Jener, der lebende Tiere malt, wird mehr geschätzt als jene, die nur tote und bewegungslose Dinge darstellen. Und da die menschliche Gestalt auf Erden das vollkommenste Werk Gottes ist, so ist auch mit Gewißheit jener, der sich zum Nachahmer Gottes macht, indem er menschliche Figuren malt, bei weitem hervorragender als alle anderen. Obgleich es jedoch keine geringere Sache ist, die Gestalt eines Menschen gleichsam lebendig erscheinen zu lassen und ihr den Anschein von Bewegung zu geben, die sie nicht hat, so hat doch ein Maler, der nur Portraits malt, noch nicht die hohe Vollkommenheit der Kunst erreicht und kann nicht die Ehre beanspruchen, die den gelehrtesten unter ihnen zukommt. Dafür ist es notwendig, von der Einzelfigur zur Darstellung von Gruppen überzugehen; man muß – wie die Historiker – die Historie und die Fabel und große Taten behandeln oder – wie die Dichter – angenehme Sujets darstellen. Um noch höher aufzusteigen, muß man in allegorischen Darstellungen die Tugenden großer Männer und die erhabensten Geheimnisse unter dem Schleier der Fabel zu verhüllen wissen. Den nennt man einen großen Maler, der ähnliche Unternehmungen gut bewältigt. Eben darin besteht die Kraft, die Vornehmheit und die Größe der Kunst.“<sup>62</sup>

60 Zur Wirklichkeitswiedergabe in der französischen Historien- und Schlachtenmalerei des 17. Jahrhunderts vgl. Thomas Kircher: Authentizität und Fiktion, Zur Inszenierung von Geschichte und Zeitgeschichte in der Kunst der Neuzeit, in: Vittoria Brosò und Christoph Kann (Hrsg.): Geschichtsdarstellungen, Medien – Methoden – Strategien, Köln, Weimar, Wien 2004, S. 215-225.

61 Vgl. hierzu: Thomas Kirchner: Der epische Held, Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts, München 2001, S. 453-457. Zur Rolle, die André Félibien bei der Kodifizierung der Gattungshierarchie spielte, vgl. Stefan Germer: Kunst – Macht – Diskurs, Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV, München 1997, S. 358-370.

62 André Félibien: Vorwort, zitiert nach: Held, Französische Kunsttheorie, S. 249f.



Die Doktrinen der französischen Akademie galten im Prinzip bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in ganz Europa, auch wenn im Laufe der Zeit das Themenspektrum auf die mittelalterliche Geschichte ausgedehnt wurde. Im 18. Jahrhundert zeigten sich jedoch bereits erste Auflösungserscheinungen dieser Lehrmeinungen. Der in England lebende, amerikanische Maler Benjamin West widmete sich 1771 dem „Tod des Generals Wolfe“ und griff so ein Ereignis auf, das erst einige Jahre zuvor stattgefunden hatte. Damit mißachtete er nicht nur den vorgegebenen Themenkanon, sondern er benutzte überdies zeitgemäße Kleidung auf einem Historiengemälde, was als ein Verstoß gegen das *decorum* – also die Angemessenheit der Darstellung – gewertet werden konnte. Es wird berichtet, daß der Präsident der Akademie, Sir Joshua Reynolds, höchstselbst das Atelier von West aufsuchte, um ihn von diesem Vorhaben abzubringen.<sup>63</sup> Zwar konnte West Reynolds von seinem Schritt überzeugen. Ob es an seiner emphatischen Verteidigung lag, oder ob sich der Theoretiker des *borrowing* durch die zahlreichen kunsthistorischen Zitate in der Komposition umstimmen ließ,<sup>64</sup> ist jedoch nicht überliefert.

Nicht nur formale Aspekte gerieten zunehmend ins Wanken, auch die vorherrschende Rolle der Geschichtsmalerei als alleinige Vermittlerin ethischer Grundsätze wurde angezweifelt. Der Enzyklopädist Denis Diderot etwa meinte, daß auch die Bilder eines Jean-Baptiste Greuze eine vergleichbare sittliche Wirkung auf den Betrachter besäßen, die Genremalerei also ähnlich dem Historienbild zu würdigen sei.<sup>65</sup> Welche Konsequenzen die Aufwertung der niederen Gattung für die Ordnung der Bildtypen im allgemeinen und für die Historienmalerei im besonderen mit sich brachte, hat Werner Busch herausgestellt: „Im 18. Jahrhundert, in dem die Gültigkeit der klassischen Gattungshierarchie von akademischer Seite nach wie vor behauptet wird, kommt es zu zwei gegenläufigen Bewegungen mit gemeinsamer Ursache. Die niederen Gattungen versuchen am Rang der Historie zu partizipieren und lösen damit indirekt die hierarchische Struktur auf, oder aber sie negieren – unverblümt als die hohe Gattung Historie es vermochte – die traditionellen Gattungsdefinitionen gänzlich und rechtfertigen das Fragmentarische, Private, Unvollendete, Momentane, die Dominanz des Formproblems, die Sinnlosigkeit, die Ambivalenz oder Mehrdeutigkeit.“<sup>66</sup>

63 Vgl. Edgar Wind: *The Revolution of History Painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2, 1938/39, S. 116 und David Irwin: *Der Tod des General Wolfe*, in: Mai/Repp-Eckert, S. 358.

64 Werner Busch: *Das sentimentalische Bild, Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 58-64 sowie Ders.: *Über Helden diskutiert man nicht. Zum Wandel des Historienbildes im englischen 18. Jahrhundert*, in: Mai, *Historienmalerei in Europa*, S. 57-76.

65 Vgl. Gaehtgens, *Historienmalerei*, S. 42ff.

66 Busch, *Das sentimentalische Bild*, S. 238.

Im Zuge der französischen Revolution veränderten sich auch die Darstellungsweisen der Historienmalerei. Hauptvertreter dieser zunächst an klassischen Bildthemen orientierten Kunst war Jacques-Louis David, der selbst politisch aktiv war und zeitweise als der offizielle Maler der revolutionären Regierung galt. Im „Tod des Marat“ (1793) vermischte David Elemente christlicher Ikonographie mit Fakten und Fiktion zu einer „Pietà der Revolution“<sup>67</sup>, die zwischen Vergöttlichung und Dokumentation oszilliert.<sup>68</sup> Sein Schüler Jean-Antoine Gros bezog sich in den Bildern seines Napoléon-Zyklus’ wie „Bonaparte in Jaffa“ (1804) ebenfalls häufig auf religiöse Schemata, die er in einen profanen Kontext überführte.<sup>69</sup> In seinen Kriegsbildern wie „Schlacht bei Eylau“ (1808) steht darüber hinaus zwar nach wie vor die würdevolle Darstellung des siegereichen Feldherren im Vordergrund. Da Baron Gros Napoléon jedoch selbst auf dem Italienfeldzug begleitet hatte, gelten seine Werke gleichfalls als die ersten Gefechtsbilder, in denen auch die Gewalttätigkeit des Krieges in all ihrer Drastik zum Ausdruck kommt.<sup>70</sup>

Standen sowohl bei David als auch bei Gros noch wichtige Ereignisse wie geschlagene Schlachten und bedeutende Politiker und Herrscher wie Marat und Napoléon im Mittelpunkt der Darstellung, wurde in der Folge durch Théodore Géricaults „Floß der Medusa“ (1819)<sup>71</sup> wie auch „Das Massaker von Chios“ von Eugène Delacroix (1824) das Themenspektrum auch auf Tagesaktualitäten ausgeweitet. Außerdem ersetzten sie die Tugendhaftigkeit des Helden durch ein allmächtig zuschlagendes Schicksal, das einfachen Menschen widerfährt. Mit Delacroix’ „Freiheit auf den Barrikaden“ (1831) erschien zudem erstmalig das kämpfende Volk auf der Leinwand eines französischen Malers.<sup>72</sup> Auch Paul Delaroche ging es weniger um beispielhafte Episoden aus Bibel oder Mythologie. Sein Interesse lag vornehmlich darin,

67 Klaus Lankheit: Der Tod des Marat, Stuttgart 1962, S. 18.

68 Zum „David“ von Marat vgl. Willibald Sauerländer: Davids „Marat à son dernier soupir“ oder Malerei und Terreur, in: *Idea*, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 2, 1982, S. 49-88; Klaus Herding: „Marat“ als dernier appel à l’unité révolutionnaire, in: *Idea*, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 2, 1982, S. 89-112; Jörg Traeger: Der Tod des Marat, Revolution des Menschenbildes, München 1986 sowie Jacques-Louis David, 1748-1825, Ausstellungskatalog Musée du Louvre, Paris 1989/99 u. a., dort vor allem S. 282-287.

69 Vgl. hierzu: Walter Friedlaender: Napoleon as „Roi Thaumaturge“, in: *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 4, 1941/42, S. 139ff.

70 Zu Gros’ „Eylau“-Bildern vgl. Christopher Prendergast: Napoleon and History Painting, Antoine-Jean Gros’s *La Bataille d’Eylau*, Oxford 1997 und David O’Brian: *After the Revolution*, Antoine-Jean Gros, Painting and Propaganda under Napoleon, Pennsylvania 2006.

71 Zu Géricaults „Floß der Medusa“ vgl. Géricault, Ausstellungskatalog *Galerie nationales du Grand Palais*, Paris 1991/92 und die dazugehörigen Tagungsbände von Régis Michel (Hrsg.): Géricault, 2 Bände, Paris 1996.

72 Vgl. zu diesem Bild: Hélène Toussaint: *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, Ausstellungskatalog Musée du Louvre, Paris 1982/83.

eine Psychologisierung der historischen Persönlichkeiten zu erreichen. In Bildern wie „Die Söhne Eduards“ (1831) oder „Cromwell am Sarge Karls I.“ (1845) wählte er deshalb meist den Augenblick vor der entsprechenden Katastrophe und verlagerte damit den Vorgang in das Innere seiner Figuren.<sup>73</sup>

Gustave Courbet schließlich benutzte das große, erhabene und repräsentative Format, das bislang einzig der *histoire* vorbehalten war, zur Darstellung alltäglicher Menschen und Szenen, wie z. B. im „Begräbnis von Ornans“ (1850) und dem „Aufbruch der Feuerwehr zum Brand“ (1851).<sup>74</sup> Damit war die Historienmalerei schließlich an jenem Punkt angelangt, an dem der Kritiker Théophile Gautier bereits 1855 nur noch in ihrem Stil und ihrer Ausdruckskraft, also etwa in der „Erhabenheit ihrer Figuren“ oder in der „Großzügigkeit ihrer Ausführung“<sup>75</sup>, ein Charakteristikum erblicken konnte. Die beispielhaften Taten der Vergangenheit verwandelten sich außerdem mehr und mehr in Vorfälle von tagesaktueller Bedeutung, also in triviale *actualités*.

Reduziert auf rein äußere Faktoren und von jedem moralischen Auftrag entbunden, stand die Gattung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts damit vor dem Problem, welche Stoffe sie überhaupt noch behandeln könne und wie diese adäquat bildnerisch umzusetzen seien.<sup>76</sup> Mit Édouard Manets Gemälden des modernen Lebens ist das Historienbild der klassisch-akademischen Auffassung dann an seinem Schlußpunkt angelangt.<sup>77</sup> In seinem Werk „Die Erschießung Kaiser Maximilians“ (1869, Abb. 2), dem ersten modernen Historienbild, reagierte Manet auf die Nachrichtenlage der Presse und vor allem auf kursierende Photographien dieses Vorfalls. Trotz der nachweisbaren Faktentreue bleibt seine Darstellung der Hinrichtung im entfernten Mexiko inhaltlich ambivalent. „Manet formuliert die Machtlosigkeit einer Malerei, die

---

73 Zu Delaroche vgl. Stephen Bann: Paul Delaroche, *History Painted*, London 1997 sowie Paul Delaroche, *Un peintre dans l'Histoire*, Ausstellungskatalog Musée des Beaux-Arts, Nantes 1999/2000 u. a.

74 Zu Courbet vgl. T. J. Clark: *Image of the People, Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London 1973.

75 Gautier zitiert nach: John House: Über Historienmalerei, Zensur und Hintersinn, Manets „Erschießung Kaiser Maximilians“, in: Manfred Fath und Stefan Germer (Hrsg.): *Edouard Manet, Augenblicke der Geschichte*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1992, S. 23.

76 Zum Niedergang der Historienmalerei in Frankreich vgl. Patricia Mainardi: *Art and Politics of the Second Empire, The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven, London 1987, S. 151-174 sowie weiterhin für Deutschland und Italien: Stephen F. Eisenman: *The Decline of History Painting: Germany, Italy, and France*, in: Ders.: *Nineteenth Century Art, A Critical History*, London 1994, S. 225-237.

77 Zu Manets Historienbildern vgl. Stefan Germer: *Le Répertoire des Souvenirs, Zur Reflexion des Historischen bei Manet*, in: Fath/Germer, S. 40-54 und außerdem neuerdings: John Elderfield: *Manet and the Execution of Maximilian*, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York 2006/07.

den metaphysischen Bezugsrahmen, welcher ihr die Verklärung und Überhöhung ermöglichte, also die eindeutige Interpretation des Geschehens ermöglichte, verloren hat. Statt über Geschichte zu triumphieren, sieht Malerei sich dieser ausgeliefert. Bedeutung kann nicht länger vorausgesetzt, sondern den Ereignissen allenfalls vorläufig zugeschrieben werden<sup>78</sup>, bilanziert Stefan Germer.

Mit dem Fall einer an der Wiedergabe bloßer Realität orientierten Malerei und dem Aufstieg einer sich vom Gegenstand befreienden Kunst verloren auch Hierarchiefragen ihre bestimmende Rolle. Wie Paul Barlow kürzlich bemerkt hat,<sup>79</sup> arbeiteten die Impressionisten bezeichnenderweise explizit in allen Gattungen außer dem Historienbild. Gegen die getreue Abbildung der Realität und das (Nach)Erzählen von Handlungen setzten die Künstler jetzt Kategorien wie persönliche Eindrucksempfindungen, individuellen Ausdruck oder Aspekte farblicher Dynamisierung.<sup>80</sup> Der den Nabis zugehörige Maurice Denis betonte 1890 entsprechend: „Ein Bild ist – bevor es ein Schlachtpferd, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote darstellt – vor allen Dingen eine plane Fläche, die in einer bestimmten Ordnung mit Farben bedeckt ist.“<sup>81</sup> Aus dieser Bildauffassung, die sich bis Clement Greenberg siebzig Jahre später verfolgen läßt,<sup>82</sup> ergab sich auch eine veränderte Vorstellung vom Sinn und Zweck künstlerischen Schaffens. Kategorien wie die sittlich-moralische Erziehung des Betrachters spielten dabei keine Rolle mehr. Die Malerei wurde als autonome Sphäre außerhalb der Gesellschaft verstanden, deren Motivation Henri Matisse 1909 folgendermaßen beschrieb: „Es ist nicht mehr Sache der Malerei, Ereignisse aus der Geschichte darzustellen [...] wir haben von der Malerei eine höhere Meinung. Sie dient dem Künstler dazu, seine innere Vision auszudrücken.“<sup>83</sup>

Wie sich bereits bei Manets „Erschießung Kaiser Maximilians“ gezeigt hat,

78 Germer, *Le Répertoire des Souvenirs*, S. 50.

79 Paul Barlow: *Introduction: The Death of History Painting in Nineteenth-Century Art?*, in: *Visual Culture in Britain*, 1, 2005, S. 1.

80 Vgl. hierzu die Charakterisierung der impressionistischen Malerei in Carl Einsteins erstmals 1926 erschienenem Band „Die Kunst des 20. Jahrhunderts“ in: *Fleckner/Gaehgens*, S. 39-48.

81 Denis zitiert nach: Ursula Perucchi-Petri: *Die Nabis und Japan, Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis*, München 1976, S. 20.

82 In einem Rundfunkbeitrag von 1960 hob Greenberg den flächigen Charakter der modernistischen Malerei hervor, durch den sie ihren autonomen Status erreiche. Geringer schätzte er dagegen die Absage an jede Narration ein: „Um ihre Autonomie zu gewinnen, mußte sich die Malerei vordringlich all dessen entledigen, was sie mit der Skulptur gemeinsam hat; und in diesem Bestreben, und weniger – ich wiederhole mich – in der Absicht, das Darstellende oder Literarische auszuschließen, wurde die Malerei abstrakt“, *Clement Greenberg: Modernistische Malerei*, in: *Karlheinz Lüdeking (Hrsg.): Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne, Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden 1997, S. 270.

83 Matisse zitiert nach: *Henri Matisse: Farbe und Gleichnis, Gesammelte Schriften*, Zürich 1955, S. 34.

übernahmen die Aufgabe, Geschichte darzustellen, zu deuten oder zu erzählen, dagegen rasch die aufkommenden neuen Medien Photographie<sup>84</sup> und Film<sup>85</sup> (Abb. 3). Pablo Picasso hat die Veränderungen für die Malerei seit der Erfindung der technischen Bildherstellung im 19. Jahrhundert treffend auf den Punkt gebracht. Er erklärte gegenüber dem Fotografen Brassai: „Warum sollte sich ein Künstler darauf versteifen, etwas darzustellen, was mit Hilfe des Objektivs so gut festgehalten werden kann? Das wäre doch Unsinn! Die Fotografie ist gerade im rechten Augenblick gekommen, um die Malerei von aller Literatur, von der Anekdote und sogar dem Gegenstand zu befreien ... Jedenfalls gehört ein bestimmter Aspekt des Gegenstandes in Zukunft in das Gebiet der Fotografie ... Sollten die Maler ihre neugewonnene Freiheit nicht dazu benutzen, etwas anderes zu machen?“<sup>86</sup>

84 Den Wandel zeigt Ulrich Keller am Beispiel des ersten modernen „Medienkrieges“, des Krimkriegs (1854-56), aus der englischen Perspektive auf, vgl. Ulrich Keller: *The Ultimate Spectacle, A Visual History of the Crimean War*, Amsterdam 2001, S. 223-249. Zum Stand der Rolle des Bildes in der Geschichtsforschung vgl. Gerhard Paul: *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History, Eine Einführung*, in: Ders. (Hrsg.): *Visual History, Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 7-36.

85 Als Erfinder der filmischen „Aktualität“ gilt der sonst als „Kinomagier“ bekannte Georges Méliès, vgl. Méliès, *Magie et cinéma*, Ausstellungskatalog Espace EDF Electra, Paris 2002. Auch der Quellenwert des Mediums wurde bereits von den Zeitgenossen erkannt. Schon 1898 plädierte der polnische Photograph und Kameramann Boleslaw Matuszewski dafür, Filme als neue Geschichtsquellen zu archivieren. Zur Darstellung von historischen Ereignissen im frühen Kino vgl. etwa: David Levy: *Re-Constituted Newsreels, Re-Enactments and the American Narrative Film*, in: Roger Holman (Hrsg.): *Cinema 1900-1906, An Analytic Study by the National Film Archive (London) and the International Federation of Film Archives*, Brüssel 1982, S. 243-260; Kintop, *Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 6, 1997: Aktualitäten; Clemens Krümmel: *Das Floß des Historienbildes*, Dierk Schmidts Malerei gegen Malerei, in: Dierk Schmidt, SIEV-X, *Zu einem Fall von verschärfter Flüchtlingspolitik*, Berlin 2005, S. 85f.; Annika Requardt: *Domestic War Images – Die Konstruktion des Krieges im frühen amerikanischen Kriegsfilm*, in: Jürgens-Kirchhoff/Matthias, S. 67-85. Über das Verhältnis von Film und Geschichte allgemein vgl. Robert A. Rosenstone: *Visions of the Past, The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, London 1995 sowie Ders. (Hrsg.): *Revisioning History, Film and the Construction of a New Past*, Princeton 1995; Knut Hickethier, Eggo Müller und Rainer Rother (Hrsg.): *Der Film in der Geschichte, Dokumentation der GFF-Tagung*, Berlin 1997 und Günter Riederer: *Film und Geschichtswissenschaft, Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung*, in: Paul, *Visual History*, S. 96-113.

86 Picasso zitiert nach: Brassai: *Gespräche mit Picasso*, Reinbek 1985, S. 41f. Diese Abgrenzung zu den neuen Medien durchzieht wie ein Leitmotiv die Künstleräußerungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Katalog zur „Ersten Internationalen Dada-Messe“, die 1920 in der Berliner Kunsthandlung Dr. Otto Burchard stattfand, lesen wir: „Bei dieser handelt es sich beinahe um einen Topos. Die Malerei hatte einst den ausgesprochenen Zweck, den Menschen die Anschauung von Dingen – Landschaften, Tieren, Bauten usw. –, die sie selbst nicht mit eigenen Augen kennenlernen konnten, zu vermitteln. Diese Aufgabe haben heute Photographie und Film übernommen und lösen sie ungleich viel vollkommener als die Maler aller Zeiten.“ Zur Ausstellung vgl. Helen Adkins: *Erste Internationale Dada-Messe*, in: *Stationen der Moderne, Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Ausstellungskatalog Berlinische Galerie Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 1988/89, S. 157-169. Ähnliche Äußerungen finden sich auch bei Fernand Léger: „Ohne die gegenwärtige Entwicklung mit den wissenschaftlichen Entdeckungen zur Zeit jener Revolution vergleichen zu wollen, die sich am Ende des Mittelalters durch Gutenbergs Erfindung im Bereich der Ausdrucksmittel der Menschheit vollzog, möchte ich doch darauf aufmerksam machen, daß die modernen mechanischen Verfahren ... die Ausführung eines visuellen, sentimental, beschreibenden und allgemein verständlichen Sujets durch die bildende Kunst wirksam ersetzen und künftig überflüssig machen ... Der Porträtmaler stirbt aus, die Genre- und Historienmaler werden nicht ihren schönen Tod sterben, sondern von ihrer Epoche getötet werden“, Fernand Léger:

Doch nicht nur eine veränderte Auffassung von Kunst sowie die Entwicklung neuer Medien führten um 1900 zu einer grundsätzlichen Infragestellung von der Darstellung historischer Vorfälle in der Malerei. Die ungeheuren Schreckenserfahrungen im 20. Jahrhundert ließen die künstlerische Verarbeitung dieser Ereignisse in den Augen ihrer Kritiker generell zu einem fragwürdigen Unterfangen werden. Schon der Erste Weltkrieg mit seinen Materialschlachten und Stellungskriegen machte deutlich, daß die traditionellen Konzepte zur Visualisierung und Deutung der Ereignisse nur ungenügende Darstellungsmittel sind, um die von abstrakten Waffen und unsichtbaren Gegnern<sup>87</sup> geprägten, unheroischen Gefechte und ihre Folgen bildnerisch zu erfassen.<sup>88</sup> Auf dem Höhepunkt der militärischen Auseinandersetzung hielt der Kunsthistoriker Richard Hamann, zum damaligen Zeitpunkt Lehrstuhlinhaber in Marburg, 1917 eine Rede über das Verhältnis von „Krieg und Kunst“, in der er das Dilemma und die Grenzen der Malerei klar benannte:

„Da ist ohne Frage, daß eine moderne Schlacht in ihrer Ausdehnung und geistigen Bedeutung undarstellbar geworden ist. Jede Darstellung, die uns Soldaten, Stürme, Bewegungen, Geschütze, Schüsse, heroische Akte, Sieger und Besiegte zeigt, muß notwendig Episoden geben, die, mögen sie noch so menschlich erhebend oder erschütternd sein, doch nur winzige Kleinigkeiten, Ausschnitte des ungeheuren Geschehens darstellen, das die moderne Schlacht bedeutet, und um so kleinlicher, je naturgetreuer es ist. Eine malerische Darstellung aber, die ein möglichst großes Schlachtfeld zu überblicken suchte, würde mehr als je alle Schlachtmomente aus den Augen verlieren, und man würde Menschen überhaupt nicht sehen, nur weites Feld, Ruinen, Dämpfe, Wolken, Himmel. Es bleibt auch hier nur die Landschaft unendlicher Weite. Und je feiner ein Künstler, der den Auftrag erhält, uns ein Bild des Krieges zu entwerfen, ein solches Schlachtfeld malerisch auszubilden versteht, um so unwürdiger der großen Zeit wird er uns erscheinen, ein Aesthet und Genießer.“<sup>89</sup>

---

Die Ursprünge der Malerei, zitiert nach: Edward Fry: Der Kubismus, Köln 1965, S. 134f.

87 Ernst Jünger hat die Folgen der Technisierung des Krieges durch Gas, Panzer, Luftangriffe, Schützengräben und Schnellfeuergewehre für die Situation im Feld beschrieben: „Ununterbrochen werden die Kriegswaffen abstrakter, sie entwickeln sich im gleichen Schritt mit der Entwicklung der technischen Welt überhaupt, die gesteigerte Mechanisierung macht sie beweglicher und auf wachsende Entfernung wirkungsvoll.“ Und an anderer Stelle: „Es ist dies eine Schlacht, als deren Held nicht nur der unbekannte Soldat erscheint, sondern die auch gegen einen unbekanntem, unsichtbaren Gegner ausgefochten wird und auf deren ferntragenden Geschossen keine feste Adresse geschrieben steht“, beide Zitate Jüngers in: Richard Junior (Hrsg.): Das Antlitz des Weltkrieges, 2 Bände, Berlin 1930.

88 Vgl. hierzu vor allem Jürgens-Kirchhoff.

89 Richard Hamann: Krieg und Kunst, Rede, gehalten zur Feier von Kaisers Geburtstag in der Aula der Universität Marburg, in: Ders.: Krieg, Kunst und Gegenwart, Marburg 1917, S. 24. Ähnlich argumentierte auch der linke Kunstschriftsteller Wilhelm Hausenstein bereits gegen Ende 1914: „Die Mechanik des Krieges von heute ist entsetzlich unindividuell. Sie ist unheimlich anonym, ja apokryph. Es ist heute nicht wie in den Kriegen des Barock, wo die Schlacht sinnfällig war und wo individuelle Tapferkeit in jedem einzelnen Fall sichtbar als ausladendes Barock heroischer Gebärden dem Gesicht des Künstlers sich aufdrängten. Könnte man heute auch nur eine Parallele zu den napoleonischen Reitern Géricaults malen? Materiell wäre es vielleicht möglich, aber nicht geistig. Das

Selbst die Mittel der christlichen Ikonographie, die ein Jahrhundert zuvor Künstler wie Francisco de Goya (Abb. 4) und Gros auf die damaligen Feldzüge übertragen hatten, oder die allegorische Bildsprache bildeten für Hamann nun ebenfalls nur noch leere Floskeln:

„Eher werden wir die anklagenden Stimmen zu würdigen wissen, Darstellungen der Martyrien der Kämpfer und Verwundeten, der Gefangenen und Flüchtlinge. Aber was das Auge dort sieht, ist es ergreifender und anders, als was auch im Frieden an menschlichem Elend zu sehen war für den, der sehen wollte. Das Martyrium aber derer, die im Trommelfeuer auszuharren verpflichtet waren, kann keine Darstellung schildern, und die Masse, das Quantum des Leidens, das ein solcher Krieg über die Welt gebracht hat, läßt sich nicht einmal andeutungsweise auf engem Raum eines Bildes zusammendrängen. Man könnte versuchen, auch dafür Symbole zu suchen, wie jene apokalyptischen Reiter und Kriegsfurien. Wer aber fühlte nicht, daß das für eine Zeit, die an Gott und Teufel in menschlicher Gestalt glaubt, Bedeutung gehabt haben könnte, für uns aber immer nur die einer künstlerisch packenden Erfindung und poetisch tiefer Gedanken.“<sup>90</sup>

Zwar sind die Thesen von der Nicht-Darstellbarkeit des modernen Krieges vom Zweiten Weltkrieg über die Atombombenabwürfe auf Japan<sup>91</sup> bis zu den virtuellen High-Tech-Gefechten<sup>92</sup> der Gegenwart ständig aufgegriffen worden, doch hat die Wiederkehr dieser Topoi freilich nicht dazu geführt, daß die künstlerische Auseinandersetzung mit bewaffneten Konflikten damit tatsächlich beendet war. Nach wie vor stellten (und stellen) sich Künstler, getragen von unterschiedlichen Motivationen, diesem Problem. In Reaktion auf den Ersten Weltkrieg entwickelte sich aus den „anklagenden Stimmen“, von denen Hamann spricht, das Thema der Antikriegskunst, das sich das gesamte Jahrhundert hindurch verfolgen läßt.<sup>93</sup>

---

Schema des Kampfbildes der Romantik und des Barock – etwa des Barock des Rubens – ist heute nicht mehr wahr“, Wilhelm Hausenstein: Für die Kunst, in: Ders.: Zeiten und Bilder, Gesammelte Aufsätze, Erste Folge, München 1920, S. 151.

90 Hamann, Richard, Krieg und Kunst, S. 24f.

91 Zur Darstellung des Atomkrieges vgl. Jürgens-Kirchhoff, S. 321-338.

92 Die Veränderungen, die sich in der Repräsentation des Krieges seit den frühen 90er Jahren abgezeichnet haben und für die Begriffe wie „Echtzeit“ und „Virtualität“ charakteristisch sind, hat Paul Virilio beschrieben: „Es versteht sich von selbst, daß man bei diesem Konflikt in ‚Echtzeit‘ legitimerweise nicht mehr von einem Schlachtfeld oder einem ‚lokalisierbaren‘ Krieg sprechen kann. Selbst wenn das Bodenmanöver exakt zu situieren ist, wird es überragt und vollkommen dominiert vom Ausmaß eines globalen Volumens und einer Umwelt, deren wesentliches Merkmal die raumzeitliche Reduktion ist. Der militärische Konflikt entwickelt sich von einem topischen plötzlich zu einem teleoptischen. Jeder regional begrenzte Krieg wird zu einem Weltkrieg, und zwar wegen seiner unmittelbaren Kontrolle“, Paul Virilio: Krieg und Fernsehen, Frankfurt/Main 1997, S.127f.

93 Vgl. zur Antikriegskunst Don J. R. Bruckner, Seymour Chwatt, Steven Heller: Kunst gegen den Krieg, 400 Jahre Protest in der Kunst, Basel, Boston, Stuttgart 1984 und Werner Hofmann (Hrsg.): Schrecken und Hoffnung, Künstler sehen Frieden und Krieg, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1987 u. a.

Gewissermaßen zur anderen Seite gehören die offiziellen Kriegsmaler und -zeichner.<sup>94</sup> Sie begleiten bis heute die Truppen der britischen, australischen, kanadischen wie US-amerikanischen Armee und sollen die Militärkampagnen im Ausland sowie die Auswirkungen von Kriegen daheim festhalten.<sup>95</sup> Wenn auch fälschlicherweise ist das bekannteste Beispiel hierfür wohl Henry Moore, der die Auswirkungen des *Blitz* für die Londoner Zivilbevölkerung während des Zweiten Weltkriegs in den sogenannten „Shelter Drawings“ (Abb. 5) eingefangen hat. Allerdings hat Moore die Werkgruppe aus eigenem Antrieb begonnen und erst auf Drängen von Kenneth Clark einige Blätter an das „War Artists Advisory Committee“ verkauft, in dessen Wanderausstellungen sie daraufhin zu sehen waren.<sup>96</sup> Auch andere zum Kreis der Avantgardisten zählende Künstler haben gleichfalls immer wieder selbständig versucht, die Kriege ihrer Zeit zu behandeln. Wie kaum andere Themen oder Ereignisse haben sich die zwischenstaatlichen Auseinandersetzungen außerdem nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in allen übrigen Bereichen der visuellen Pop- und Alltagskultur niedergeschlagen, was, wie Gerhard Paul beschrieben hat, mitunter zu erstaunlichen Doppelungen und Rückkoppelungen geführt hat.<sup>97</sup>

Stärkere Reaktionen als kriegerische Entgleisungen hat die einschneidendste Katastrophe des Jahrhunderts, die systematische Verfolgung der europäischen Juden durch die Nationalsozialisten, hervorgerufen. Aufgrund seiner bürokratischen Planung und industriellen Durchführung sowie seiner kaltblütigen Grausamkeit ist der Holocaust mit einer Art Darstellungsverbot belegt worden. Jedenfalls beherrschten die Worte Theodor W. Adornos vom Schlußpunkt der Dichtung nach Auschwitz die Diskussion um die kulturelle Reaktion auf den Völkermord bis weit in die Nachkriegszeit hinein. In dem 1949 verfaßten und zwei Jahre später publizierten Essay „Kulturkritik und

94 Zu den Kunstprogrammen der Alliierten im Zweiten Weltkrieg vgl. Laura Brandon: *Art & War*, London 2007, S. 59-71.

95 Die etwa dabei für Großbritannien angefertigten Bilder werden in den drei Imperial War Museums in London, Duxford und Manchester aufbewahrt und präsentiert, vgl. hierzu: Sonia Roe (Hrsg.): *Oil Paintings in Public Ownership in the Imperial War Museum*, London 2006 sowie Meirion und Susie Harries: *The War Artists, British Official War Art of the Twentieth Century*, London 1983. Zur offiziellen Kriegskunst Kanadas vgl. Laura Brandon: *Art or Memorial?, The Forgotten History of Canada's War Art*, Calgary 2006. Darüber hinaus ist dieser Komplex jedoch weitestgehend unerforscht. Bildmaterial findet sich bei Pat Hodgson: *The War Illustrators*, New York 1977 und Peter Johnson: *Front Line Artists*, London 1978 (für diese Hinweise danke ich Alexander Roob vom Melton Prior Institut, Düsseldorf). Zur Zeichnung als Mittel der Reportage allgemein vgl. außerdem: Stephan Berg (Hrsg.): *Tauchfahrten, Ausstellungskatalog Kunstverein Hannover*, Hannover 2004/05 u. a.

96 Zu den „Shelter Drawings“ vgl. Julian Andrews: *London's War, The Shelter Drawings of Henry Moore*, Hampshire, Burlington 2002.

97 Gerhard Paul: *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder, Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn u. a. 2004, vgl. hierzu: Sven Beckstette: *Zur Visualisierung des Krieges, Drei Neuerscheinungen*, in: *Kritische Berichte*, 34, 1, 2006, S. 92-96.



Gesellschaft“ schreibt Adorno in den letzten Zeilen des Textes: „Kulturkritik findet sich auf der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“ Diese Sätze, die Adorno in späteren Beiträgen aufgegriffen und dabei gleichermaßen abgemildert wie verschärft hat,<sup>98</sup> wurden vor allem in der Bundesrepublik vielfach verkürzt, paraphrasierend wiederholt und zu einem Diktum vom Ende jeglicher Kunst nach dem humanitären Desaster der Konzentrationslager stilisiert.<sup>99</sup>

Aus Skepsis gegenüber Denkmalkunst und Photographie erkennt Hans-Ernst Mittig jedoch gerade in der Malerei die Möglichkeit zur visuellen Aufbereitung des Unfaßbaren. Seiner Meinung nach ist das Gemälde ebensowenig auf den erinnernden Appell eines Mahnmals festgelegt wie auf die Wiedergabe eines Geschehens, wie wir es mit einem Photo verbinden. Als Beispiel einer gelungenen Thematisierung des Holocausts dient ihm eine Werkgruppe von Sigmar Polke aus den 80er Jahren. Das monumentale Gemälde „Lager“ (1982, Abb. 6) beruht zwar auf einem weit verbreiteten Photo des von Leuchten erhellten Drahtzauns in Auschwitz, doch ihre besondere Materialität hebt die Arbeit über eine ausschließliche Abbildungsfunktion hinaus.<sup>100</sup> Denn Polke hat das Bild nicht auf eine Leinwand oder Photopapier übertragen, sondern, wie charakteristisch für sein Werk, auf eine Wolldecke und Dekorationsstoffe. Zudem hat Polke die Farbe symbolisch aufgeladen, indem er hochgiftige Pigmente verwendet hat. Mittig argumentiert deshalb:

---

98 Zu den Texten Adornos, in denen er sich diesbezüglich äußert, vgl. Petra Kiedaisch: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *Lyrik nach Auschwitz?, Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995, S. 12-16. Zum daraus abgeleiteten Darstellungsverbot vgl. Klaus Laermann: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“. Überlegungen zu einem Darstellungsverbot, in: Manuel Köppen (Hrsg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin 1993, S. 11-15.

99 Adornos Worte sind schnell zu einer festen Redewendung geworden, die auch die Auseinandersetzung deutscher Kunst mit dem Holocaust grundsätzlich geprägt hat, vgl. hierzu etwa die Titel der Studien zu Joseph Beuys oder Anselm Kiefer: Gene Ray: *The Use and Abuse of the Sublime: Joseph Beuys and Art after Auschwitz*, Coral Gables 1997 [Phil. Diss.]; Lisa Saltzman: *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, Cambridge 1999 und Christina Fenne: *Anselm Kiefer, Historienmalerei nach Auschwitz*, Witten Herdecke 1999 [Phil. Diss.]. Als umfassendste Untersuchung zur Verarbeitung des Holocaust in der Kunst kann nach wie vor die Arbeit von Amishai-Maisels gelten. Betrachtungen zu einzelnen Künstlern finden sich bei: Köppen; Hemken, *Gedächtnisbilder*; Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Bilder des Holocaust, Literatur – Film – Bildende Kunst*, Köln, Weimar, Wien 1997 sowie Detlef Hoffmann: *Architektur und Bildende Kunst*, in: Volkhard Knigge und Norbert Frei (Hrsg.): *Verbrechen erinnern, Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*, München 2002, S. 390-411.

100Vgl. hierzu: John Caldwell: Sigmar Polke, in: Sigmar Polke, *Ausstellungskatalog San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1990/91 u. a.*, S. 11f. Zum Umgang Polkes mit Geschichte vgl. weiterhin: Anita Shah: *Die Dinge sehen wie sie sind, Zu Sigmar Polkes malerischem Werk seit 1981*, Weimar 1999, S. 123-146 und Claudia Hattendorff: *Alchemie und Geschichte, Zur Malerei Sigmar Polkes in den 1980er Jahren*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 33, 2006, S. 301-320.

„Das Bild zeigt nicht die Vernichtungsanlagen selbst, sondern mit dem Zaun das Hindernis, das den Wunsch zu entkommen zugleich verbildlichte und zunichte machte. Auf das Leben im Lager verweist auch das Material des Bildes: Bildträger sind Wolldecken. Wie bei vielen Werken Polkes ist Malerleinwand oder Fotopapier ersetzt durch ein Material, das der Sphäre des Bildbetrachters und zugleich der des Bildgegenstandes näher ist, hier aus einem Konzentrationslager stammen könnte. Eine Decke war dort vielfach der Gegenstand vergeblicher Wünsche, die Menschen waren so untergebracht, daß schon das Wort ‚Lager‘ beschönigend ist. Die von Polke materialisierte Szenerie stellt diesen Wortgebrauch in Frage. Eine gegenstandsnahe, metaphorische Stofflichkeit weist auch auf den Tod in Auschwitz hin. Unten scheint ein giftiger schwarzer Nebel das Bild selbst zu verschlucken. Vor dem gemalten Himmel, durch dessen gelb-bräunliche Flächen sich entlang dem rechten Bildrand eine rauchig-violette Farbschliere zieht, erscheinen ‚gestreute‘ Pigmente. In die Gaskammern von Auschwitz wurde Zyklon B gestreut. Als Pigmente verwandte Polke bei den Arbeiten der 1980er Jahre vielfach farbige Giftstoffe. In dem Gemälde ‚Lager‘ wird die Decke eines geschlossenen, durch Duschen getarnten Raums auch durch breite violette Querbahnen aus Dekostoff angedeutet – nicht etwa abgebildet. Daß dieser farbig gestreifte Stoff lichter erscheint als der der Wolldecken, läßt sich auch so lesen, daß in diesem Bereich des Bildes der Blick über den Zaun hinweg versucht und zugleich versperrt wird. [...] Das Gemälde ist keine Reportage von Leben und Tod in Auschwitz, aber es bietet gegenstandsnahe Material dafür an, das Bild des Elektrozaunes nicht zu einer stofflosen fotografischen Formel erstarren zu lassen. Das Gemälde appelliert nicht, aber Gegenstandsnahe und Andeutungsgehalt fordern zu einem fundierten subjektiven Verhalten heraus, einer Erinnerungsarbeit, die schwerlich emotionslos ablaufen kann.“<sup>101</sup>

Das Beispiel von Mittig zeigt, welche Verschiebung beim Übergang von der klassischen Historienmalerei zum Geschichtsbild des 20. Jahrhunderts stattgefunden hat. Nicht mehr die Wahl des richtigen Zeitpunktes eines Ereignisses, der sogenannte „fruchtbare Augenblick“, der seit Gotthold Ephraim Lessings „Laokoon“ (1766) als Paradigma jeder narrativen Kunst und deshalb vor allem des Historienbildes galt, ist nun das bestimmende Element, sondern – und davon soll in den folgenden Kapiteln die Rede sein – die Entscheidung, welche formalen, und nicht so sehr welche erzählerischen Strategien die Darstellung historischer Stoffe fordern. Denn wie Mittig richtig gesehen hat, liegt hierin das große Potential und, wie wir noch sehen werden, zugleich die Schwäche des Historienbildes in unserem Untersuchungszeitraum. Doch zunächst gilt es zu klären, welche Vorstellung von Geschichte das 20. Jahrhundert entwickelt hat und welche Beziehungen zwischen Geschichtswissenschaft und bildender Kunst überhaupt bestehen.

---

101Hans-Ernst Mittig: Auf der Suche nach Alternativen zum Mahnmal, in: Köppen, S. 161.

### 3. Konzepte und Begriffe von Geschichte im 20. Jahrhundert

Ich und die Geschichte, wir sind doch nicht an sachlichen Diskussionen interessiert.

Werner Büttner, 1988

Nicht nur die Kunst, sondern auch die Vorstellung davon, was eigentlich Geschichte ist, war um 1900 an einem neuralgischen Punkt angelangt. Auch wenn sich die Beschäftigung mit der Vergangenheit bis in die Antike zurückverfolgen läßt, war die relativ junge Disziplin der Geschichtswissenschaft zu diesem Zeitpunkt gerade einmal rund einhundert Jahre alt. Denn erst im frühen 19. Jahrhundert kam es im modernen bürgerlichen Europa zu einer Professionalisierung und Institutionalisierung des Fachs, wodurch sich die geisteswissenschaftliche Geschichtsforschung von der Geschichtsschreibung älteren Typs unterschied. Im Wettbewerb mit den Naturwissenschaften erstellten die Historiker allgemeingültige Regeln, wie man sich der Vergangenheit mit den objektiven Methoden von Quellenkritik und Hermeneutik nähern und wie man aus den Geschehnissen sinnhafte Erkenntnisse für die Gegenwart ableiten konnte. Auf der Basis des Historismus sahen in Deutschland Geschichtswissenschaftler wie Leopold von Ranke, Johann Gustav Droysen, Heinrich von Treitschke und Theodor Mommsen ihre Aufgabe nicht allein darin, Tatsachen in Chroniken zu sammeln und aneinanderzufügen, sondern sie richteten ihr Interesse vielmehr auf das Verständnis vergangener Epochen, um somit „zu zeigen, wie es eigentlich gewesen“ (Ranke) sei. Ihr Hauptaugenmerk legten sie dabei auf den Staat, dessen Außenpolitik und Diplomatie sowie auf das Denken, Handeln und die Intentionen seiner Vertreter, denen sie sich durch Einfühlung anzunähern versuchten. Allem Anspruch von Objektivität zum Trotz spiegelten sich in dieser Vorstellung die nationalen und bürgerlichen Ideologien der Zeit wider, so daß der Geschichtswissenschaft in den Staaten Europas eine immanent politische Funktion zukam.<sup>102</sup>

Die Ansicht, daß Geschichte von großen Persönlichkeiten gemacht würde, durch deren Taten historische Ereignisse erklärbar würden, herrschte zwar bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts vor; gleichwohl kam es aber schon in den letzten Jahrzehnten des vorausgehenden Säkulums aufgrund von veränderten politischen und sozialen Konditionen zu breiten und teilweise vehement geführten Diskussionen über die

---

<sup>102</sup>Vgl. hierzu Georg G. Iggers: Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert, Ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang, Göttingen 2007, S. 21-31.

Grundlagen des Fachs. Mit den ersten Bänden der „Deutschen Geschichte“ (ab 1891) legte Karl Lamprecht ein Konzept vor, das die zentrale Rolle des Staates und die personenbezogene Erzählung ablehnte. Dafür orientierte er sich an den kollektiven Phänomenen Kultur und Gesellschaft, für deren Erforschung er die empirischen Verfahren der aufkommenden Sozial- und Wirtschaftswissenschaften sowie die Psychologie heranzog. Von seinen Kollegen wurde Lamprecht deswegen heftig gescholten und mit dem Vorwurf konfrontiert, daß sein Werk materialistisch (im Gegensatz zu einer idealistischen Auffassung im Sinne Rankes) sei und deshalb einen marxistisch-zersetzenden Einfluß auf die monarchische Ordnung habe, obwohl sein Autor nicht gerade zur politischen Linken gezählt werden konnte. Zuspruch erhielt Lamprecht dagegen von einer interessierten Öffentlichkeit. Bis 1922 erschien das immerhin zwölfbändige Mammutprojekt in sechs Auflagen.<sup>103</sup>

In dem Methodenstreit um Lamprechts „Deutsche Geschichte“ offenbarte sich die Krise des klassischen Historismus Rankescher Prägung. Die deutlich sichtbaren sozialen Probleme, die durch die Industrialisierung verursacht worden waren, forderten eine andere Sicht auf die Handlungsträger und Kräfte, die den Lauf der Zeit bestimmten. Auf internationaler Ebene formierte sich eine „neue Geschichte“, die durch den Einfluß der systematischen Sozialwissenschaften die einführende Beschreibung durch die rationale Analyse gesellschaftlicher Phänomene ersetzte. Diese Ausrichtung dominierte die folgende Entwicklung maßgeblich, so daß unser Untersuchungszeitraum zu Recht als „Jahrhundert der Sozialgeschichte“<sup>104</sup> bezeichnet werden kann.

Während in Deutschland die Niederlage im Ersten Weltkrieg jedoch zunächst für eine Stärkung restaurativer Tendenzen im Geschichtsverständnis sorgte, so daß hier die Soziologie eines Max Webers nur langsam rezipiert wurde, entwickelte sich in Frankreich zeitgleich eine Richtung der Geschichtswissenschaft, die in der Folge schulbildend auf das Fach wirkte. Die Historiker aus dem Umfeld der 1929 von Lucien Febvre und Marc Bloch gegründeten Zeitschrift *Annales d'histoire économique et sociale*<sup>105</sup> verknüpften geographische und anthropologische mit soziologischen Vorgehensweisen und sahen ihre fächerübergreifende Offenheit als einen Weg hin zu

<sup>103</sup>Zum Methodenstreit um Lamprecht vgl. Stefan Haas: Historische Kulturforschung in Deutschland 1880-1930, Köln u. a. 1994.

<sup>104</sup>Joachim Eibach: Sozialgeschichte, in: Ders. und Günther Lottes (Hrsg.): Kompass der Geschichtswissenschaft, Göttingen 2002, S. 9.

<sup>105</sup>Später, 1946, wurde der Titel der Zeitschrift in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations* geändert, wodurch die interdisziplinäre Ausrichtung der Publikation noch deutlicher zum Ausdruck gebracht wurde. Ein drittes Mal wurde der Untertitel schließlich 1993 in *Histoire, Sciences sociales* unbenannt und so ein Bezug zur ursprünglichen Ausrichtung wieder stärker betont.

multiperspektivisch verstandenen „Wissenschaften vom Menschen“. Sie brachen mit den bisherigen Vorstellungen von Geschichte, indem sie sich auf anonyme Strukturen und kollektive Mentalitäten konzentrierten und abgeschlossene Prozesse von langer Dauer in den Blick nahmen. Dabei verloren sie jedoch auch die konkrete Lebenswirklichkeit nicht aus den Augen, denn Gefühle, Sinneswahrnehmungen und Denkformen wurden gleichfalls zu Objekten der Forschung erklärt.<sup>106</sup>

Zwar haben die Historiker der *Annales*-Schule keine umfassende gemeinsame Geschichtstheorie oder gar -doktrin erarbeitet. Trotzdem läßt sich in all ihren Arbeiten ein vereinender Ansatz oder „Denkstil“ (Lutz Raphael)<sup>107</sup>, ein spezifischer *esprit des annales*, erkennen: „In keinem dieser Werke gibt es noch einen zentralen Punkt oder eine zentrale Institution, die als Leitfaden einer Geschichte dienen könnte, in der Handlungen von Personen eine entscheidende Rolle spielen. Der Staat und ebenso die Wirtschaft sind in eine umfassende Betrachtung der Gesellschaft einbezogen“<sup>108</sup>, faßt Georg G. Iggers die Charakteristika zusammen. Diese Ansichten wirkten sich auch auf das Menschenbild der Historiker aus. Vorstellungen von Persönlichkeit und Individualität, welche die Grundlagen des bürgerlichen Idealismus des 19. Jahrhunderts auszeichneten, blieben dabei vollständig unberücksichtigt. Aber auch mit den Ideen einer linearen, fortschreitenden Zeit und dem Primat nationalstaatlicher Organismen brach die *Annales*-Schule. Ihre Vertreter gingen bei ihren Untersuchungen von keinem Fixpunkt aus und konzentrierten sich zudem entweder auf regionale oder übernationale Räume. Betrachtet wurden z. B. Alltagsgegenstände, anhand derer die Denk- und Lebensweise der Menschen vergangener Zeiten erklärt wurden. Mittels quantifizierbarer Auswertungen suchte die Gruppe außerdem hinter ökonomischen Entwicklungen nach wiederkehrenden Mustern, um übergreifende Modelle aufzustellen.

Mit ihrer Zeitschrift gelang es Febvre und Bloch in den ersten Jahren nicht, eine große Leserschaft für sich zu gewinnen. Nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch besetzten die Historiker einer neuen *Annales*-Generation wichtige Positionen in französischen Institutionen, so daß ihre Methoden die frankophone Geschichtswissenschaft der nächsten Jahrzehnte beherrschten. Darüber hinaus fanden die Vorstellungen der *Annales*-Bewegung auch weitreichende Verbreitung außerhalb der Universitäten. Emmanuel Le Roy Laduries Buch „Montaillou“ (1975), in dem er anhand von

<sup>106</sup>Zur Schule der *Annales* vgl. Jacques Revel: Die Annales, in: Eibach/Lottes, S. 23-37.

<sup>107</sup>Lutz Raphael: Geschichtswissenschaft im Zeitalter der Extreme, Theorien, Methoden, Tendenzen von 1900 bis zur Gegenwart, München 2003, S. 96-112.

<sup>108</sup>Iggers, S. 53.

Inquisitionsprotokollen die Lebensumstände eines Pyrenäendorfs im Mittelalter rekonstruierte, avancierte beispielsweise zum Bestseller auf dem Markt der Sachbücher.<sup>109</sup>

Auch wenn die Ansätze der *Annales*-Schule wohl die wichtigsten Neuerungen für die Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert darstellten, wurden sie von Forschern außerhalb des französischen Sprachraums und je nach fachspezifischer Ausrichtung unterschiedlich wahrgenommen. In der konservativ geprägten Bundesrepublik der Adenauerzeit beispielsweise behauptete bis in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg hinein eine am Historismus orientierte Geschichtsauffassung ihre führende Stellung. Erst in den 60ern – verglichen mit den USA, Großbritannien und Frankreich also verspätet – vollzog vor allem die Bielefelder Schule um Hans-Ulrich Wehler die Hinwendung zu einer Historischen Sozialwissenschaft. Durch die Erforschung von Makroaggregaten wie politischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Phänomenen wollte diese Richtung den gesellschaftlichen Wandel anhand von Prozessen und Strukturen aufzeigen. Dahinter stand die Überzeugung einer engen Verbindung von wissenschaftlicher Forschung mit gesellschaftlicher Praxis, die vor dem Hintergrund des Reformklimas der Zeit verstanden werden muß. Angelehnt an die Kritische Theorie von Adorno und Horkheimer und möglichst interdisziplinär ausgerichtet, sprachen die Wissenschaftler um Wehler ihrem Tun eine emanzipatorische Funktion zu, denn der Blick auf die Vergangenheit schärfte in ihren Augen das Verständnis für die Probleme der unmittelbaren Gegenwart. Da der gesellschaftliche Fortschritt nur über die Beschäftigung mit der Vergangenheit führte, suchten die Protagonisten die Kommunikation mit der Öffentlichkeit. Aufgrund ihres aufklärerischen Impetus konzentrierte sich die Forschung der Bielefelder Schule auf die jüngste nationale Geschichte, vor allem das 19. Jahrhundert mit seinen Leitbegriffen von Imperialismus und Industrialisierung, deren Entwicklung vor dem Hintergrund der NS-Diktatur gesehen wurde.<sup>110</sup>

Die vorrangige Behandlung von Strukturen und Prozessen führte in den 70er und 80er Jahren schließlich zu einer vehementen Kritik an einer auf den Methoden der Sozialwissenschaften basierenden Geschichtsschreibung. Historiker wie Carlo Ginzburg und Carlo Pontì bezweifelten nicht nur den technischen und zivilisatorischen Fortschrittsoptimismus, der mit diesem Denken verbunden war, sondern lösten sich

<sup>109</sup>Zu La Roy Laduries Studie vgl. Ute Daniel: Kompendium Kulturgeschichte, Theorien, Praxis, Schlüsselwörter, 4. verbesserte und ergänzte Aufl., Frankfurt/Main 2004, S. 229-232.

<sup>110</sup>Zur Bielefelder Schule vgl. Paul Nolte: Historische Sozialwissenschaft, in: Eibach/Lottes, S. 53-68.

vielmehr von anonymen Strukturen, Prozessen und Theorien, um wieder den Menschen in den Vordergrund der Betrachtung zu stellen. Sie legten ihren Fokus daher vor allem auf die bislang vernachlässigten „kleinen Leute“ und ihre Lebenswelten, Vorstellungen und Erfahrungen. In „Der Käse und die Würmer“ rekonstruierte Ginzburg 1976 etwa die Weltsicht eines Müllers aus Friaul, der um 1600 der Ketzerei bezichtigt und hingerichtet worden war.<sup>111</sup> Diese Alltags- und Mikrogeschichte verneinte eine einheitliche Geschichte der Kulturen. Ihrer Meinung nach bewege sich Geschichte nicht linear von einem Zentrum aus, sondern es existierten allein eine große Anzahl gleich wichtiger Kulturen ohne Mittelpunkte, um die eine einheitliche Darstellung jeweils kreisen könnte. Demzufolge gebe es auch nicht eine singuläre, sondern viele unterschiedliche Geschichten. Nicht Untersuchungsgegenstand oder Fragestellung sind im Verständnis der Mikrohistoriker deshalb klein. Erst ein „verkleinerter“ Beobachtungsmaßstab eröffne neue Blickwinkel. An die Stelle abstrakter Großstrukturen setzten sie menschliche Erfahrungen, Riten und Lebensweisen, denen sie sich über das kulturanthropologische Konzept der „dichten Beschreibung“ von Clifford Geertz anzunähern suchten. Neue Themenfelder aus dem privaten Leben wie Kindheit und Tod, Geschlechterrollen und Sexualität standen damit im Fokus der Betrachtung.<sup>112</sup>

Mit der „linguistischen Wende“, die auf den Prinzipien des Schweizer Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure sowie französischer Literaturwissenschaftler und Philosophen wie Roland Barthes, Jacques Derrida und Michel Foucault aufbaute, entwickelte sich seit den 70er Jahren eine postmoderne Geschichtsauffassung, die schließlich jegliche Kohärenz und Sinnstiftung radikal anzweifelte und sogar ein nachhistorisches Zeitalter postulierte. Die Historiker Lawrence Stone, Hayden White und andere erklärten, daß Geschichtsschreibung sich im Prinzip nicht von fiktionaler Dichtung unterscheide, da beide auf ästhetischen wie moralischen Erwägungen und nicht auf wissenschaftlich-objektiven Wahrheitskriterien beruhten. Geschichte sei zu gleichen Teilen erfunden wie vorgefunden und bilde deshalb nicht eine vergangene Realität tatsächlich ab. Da die Wirklichkeit in und durch Sprache konstruiert werde, sei jegliche menschliche Äußerung und Handlung als Text aufzufassen. Auch die Geschichtsschreibung sei somit als eine rein literarische Gattung anzusehen.

Die Geschichtswissenschaft, die diese Vorstellung am nachhaltigsten reflektiert

---

<sup>111</sup>Zu Ginzburg vgl. Daniel, S. 285-296.

<sup>112</sup>Vgl. hierzu: Susanna Burghartz: Historische Anthropologie/Mikrogeschichte, in: Eibach/Lottes, S. 206-218.

hat, wird seit 1989 mit dem Begriff „New Cultural History“ (Lynn Hunt) bezeichnet.<sup>113</sup> Dahinter steht jedoch nicht etwa ein zusammenhängendes Denkgebäude mit einem verbindenden theoretischen und methodischen Fundament, sondern ein intellektueller Rahmen, der eine Vielfalt an Forschungsstrategien umfaßt: „In diesem Sinne ist die New Cultural History nicht, oder nicht mehr, durch die Einheit eines Ansatzes gekennzeichnet. Sie ist ein Raum des Austausches und der Diskussion zwischen Historikern, deren Gemeinsamkeit in der Ablehnung der Reduktion historischer Phänomene auf eine einzige Dimension besteht, und die sich sowohl von der Illusion des linguistic turn (Linguistische Wende) als auch von den einengenden Vermächtnissen befreit haben, die das Primat des Politischen oder die Allmacht des Sozialen postulierten“<sup>114</sup>, betont Roger Chartier die Heterogenität einer neuen Kulturgeschichte, deren Vielfalt sich vielleicht am ehesten über ihre Programmvokabeln wie Repräsentation und Diskurs, Alterität und Hybridität, Erinnerung und Gedächtnis bestimmen läßt.<sup>115</sup>

Diese Kontroversen und Wendungen innerhalb der universitären Geschichtswissenschaft westlicher Prägung<sup>116</sup>, die hier knapp skizziert worden sind, wurden jedoch zumeist nur von einem kleinen Teil der Historiker verfolgt und aufgenommen. Deshalb haben die Angriffe auf die Voraussetzungen des Faches nicht etwa die ältere Politik-, Verfassungs- oder Ereignisgeschichte abgeschafft, dafür aber zu einer „Pluralisierung der Zugänge zur Vergangenheit“<sup>117</sup> geführt. Entsprechend ist die Disziplin heute in viele Untergattungen mit eigenen Methoden aufgesplittert, in denen die Fragestellungen aus den vergangenen Debatten jeweils mehr oder minder stark reflektiert wurden. Verschiedene Vorstellungen von Geschichte und Ansätze zu ihrer Erschließung stehen somit gleichberechtigt nebeneinander; ein einheitlicher „Geschichtsbegriff“ ist nicht (mehr) auszumachen.

Da die Diskussionen um Aufgaben und Zugriffsweisen der Geschichtswissenschaften zumeist nur innerhalb der Universitäten Widerhall fanden, hatten ihre Anstöße keine unmittelbaren Auswirkungen auf die Kunst, selbst wenn sich

---

113Die Bezeichnung „New Cultural History“ entstammt dem Titel eines Sammelbandes mit acht Aufsätzen, den Lynn Hunt 1989 herausgegeben hat, vgl. hierzu: Roger Chartier: *New Cultural History*, in: Eibach/Lottes, S. 193f.

114Ebd., S. 205.

115Zur Bandbreite kulturgeschichtlicher Forschung vgl. die Einführung von Daniel.

116Eine internationale Perspektive auf die Problematik bietet die bereits angeführte Überblicksdarstellung von Raphael.

117Dies betonen Eibach/Lottes im Vorwort ihres Sammelbandes „Kompass der Geschichtswissenschaft“, S. 7.



ihre Vertreter mit Geschichte und historischen Ereignissen befaßten. Konnte im 19. Jahrhundert noch ein Maler wie etwa Jean-Léon Gérôme selbstbewußt erklären, er fertige seine Historienbilder mit dem selben Recht an, wie Historiker ihrerseits Geschichte schrieben, beide Disziplinen also ebenbürtig in der Vermittlung der Vergangenheit seien,<sup>118</sup> lassen sich ähnliche Vorstellungen schon kurze Zeit später nicht mehr nachweisen. Bildende Kunst und die wissenschaftliche Erforschung der Vergangenheit sind spätestens seit der Wende um 1900 zwei komplett getrennte Sphären ohne direkte Berührungspunkte. Dieser Prozeß, der mit der Etablierung eigener Diskursfelder einherging, verlief dabei nicht einseitig. Auch das Interesse des Fachs Geschichte an ästhetischen Formen des Umgangs mit Historie fällt bis heute eher gering aus. „Wo bildende Künstler mit und an den Vergangenheitsbildern arbeiten, da ist diesen Arbeiten das weitgehende Desinteresse der historischen Wissenschaften gewiß“<sup>119</sup>, betont etwa Bernhard Jussen. Diesen Umstand zu ändern, hat sich der Mediävist auf die Fahnen geschrieben. Von 1997 bis 2004 hat Jussen am Göttinger Max-Planck-Institut für Geschichte Begegnungen von Kulturwissenschaftlern aus verschiedenen Disziplinen mit Künstlern initiiert, die sich mit verschiedenen Themen aus der Vergangenheit auseinandersetzten. Für die bislang fünf Kolloquien haben Esther und Jochen Gerz, Anne und Patrick Poirier, Hanne Darboven, Ulrike Grossarth sowie Christian Boltanski jeweils eine Arbeit zur Diskussion gestellt; die Beiträge der Historiker zu ihren Werken liegen in Sammelbänden vor.<sup>120</sup>

Die Reihe, die den Obertitel „Von der künstlerischen Produktion der Geschichte“ trägt, hat durchaus experimentellen Charakter. Jussen sieht die außerakademischen Konstruktionen der Vergangenheit als gleichberechtigte Formen der

---

118Vgl. hierzu die Bemerkung Gérômes zu seinem Bild „Der Tod des Marschall Ney“ (1868): „A propos du premier tableau, je faillis avoir une affaire sérieuse avec le Prince de la Moskowa, fils du Maréchal. Le Surintendant des Beaux-Arts me pria à plusieurs reprises de ne pas exposer ce tableau, mais je tiens ferme et ne voulus jamais consentir à lui accorder sa demande, lui déclarant que les peintres avaient le droit d’écrire l’histoire avec leur pinceau aussi bien que les littérateurs avec leur plume, ce qui était juste“, Gérôme zitiert nach: Gerald M. Ackerman: Jean-Léon Gérôme, Monographie révisée, Catalogue raisonné mis à jour, Paris 2000, S. 82.

119Bernhard Jussen: Vom wissenschaftlichen und vom künstlerischen Arbeiten an der Vergangenheit, in: Ders. (Hrsg.): Jochen Gerz, Göttingen 1997 [Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 1], S. 8.

120Neben dem ersten Band zur Arbeit von Jochen Gerz liegen weiterhin vor: Bernhard Jussen (Hrsg.): Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft; Ders. (Hrsg.): Hanne Darboven – Schreibzeit, Köln 2000 [Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 3/Kunstwissenschaftliche Bibliothek, 15]; Ders. (Hrsg.): Ferne Zwecke, Ulrike Grossarth, Köln 2003 [Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 4] sowie Ders. (Hrsg.): Signal, Christian Boltanski, Göttingen 2004 [Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 5]. Die Reihe wird in Zukunft fortgesetzt, wobei mit Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm und Heiner Goebbels diesmal der Schwerpunkt auf der Neuen Musik liegt. Für diese Auskunft danke ich Bernhard Jussen, Bielefeld.

Historie mit jeweils eigenständigen Grundlagen an: „In der bildenden Kunst, in der Literatur, im Film, in der Musik und in den historischen Wissenschaften werden sehr unterschiedliche Verfahrensweisen zur Erkenntnis des Vergangenen hervorgebracht – sehr unterschiedliche Verfahrensweisen, Historie zu betreiben, an den Geschichtsbildern (oder: dem kulturellen Gedächtnis) einer Gesellschaft zu arbeiten. Alle diese Formen des historischen Arbeitens haben ihre spezifischen Qualitätsstandards, ihre Leistungsfähigkeit, ihre Grenzen, ihre spezialisierten internen Diskurse.“<sup>121</sup> Die Auseinandersetzung der historischen Wissenschaften mit anderen Möglichkeiten der Konstruktion von Geschichte zeige laut Jussen die spezifischen Nutzungen, Grenzen und Gefahren der unterschiedlichen Möglichkeiten zur Erschließung der Vergangenheit auf. Deshalb könne es auch nicht darum gehen, die offensichtlichen Unterschiede zu nivellieren, sondern die Veranstaltungen dienten ebenso zur Positionierung des eigenen Standpunkts. Ein Unwohlsein der Historikerkollegen, die sich vollkommen fremden „Geschichtsbildern“ gegenübersehen, werde dabei bewußt einkalkuliert, ja, sei sogar ausdrücklich erwünscht.<sup>122</sup>

In der Tat hat Jussen mit dem Projekt den Nerv einer Wissenschaft, die sich durch den *linguistic turn* ihrer Basis beraubt fühlt, empfindlich getroffen. Entsprechend heftige Reaktionen und Unverständnis haben die Versuchsanordnungen provoziert. „Neben die Forschung tritt sogar die bildliche Darstellung der Geschichte in der heutigen Kunst – was bedenklich ist, nicht weil dieser Blick unerlaubt wäre, sondern weil die Geschichtsforschung an ihrer Legitimität zu zweifeln beginnt: Wenn der künstlerische Diskurs über Geschichte dem wissenschaftlichen gleichrangig ist, dann kann man sich die jahrelange Quellenarbeit sparen und gleich interaktives Environment gestalten“<sup>123</sup>, meint demgegenüber Werner Paravicini, Direktor des Deutschen Historischen Instituts in Paris von 1993 bis 2007.

Trotzdem nutzten einige Wissenschaftler die von Jussen aufgeworfene Fragestellung auch als Chance, die Mittel und Bedingungen der beiden „Halbbrüder“, wie Jochen Gerz die Verwandtschaft von Kunst und Geschichtswissenschaft einmal genannt hat, genauer zu überdenken. Der Kulturwissenschaftler Jan Assmann etwa erkennt zwar prinzipielle Differenzen zwischen beiden Feldern: „Der Unterschied liegt

---

121 Bernhard Jussen: Zwischen Objektivität und Imagination: Einleitung, in: Ders., Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft, S. 9.

122 Jussen, Vom wissenschaftlichen und vom künstlerischen Arbeiten an der Vergangenheit, S. 17f.

123 Werner Paravicini: Rettung aus dem Archiv?, Eine Betrachtung aus Anlass der 700-Jahrfeier der Lübecker Trese, in: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, 78, 1998, S. 39.

eben darin, daß der Wissenschaftler mit einem disziplinierten und der Künstler mit einem ‚anarchischen‘ Gedächtnis arbeitet. [...] Ohne diese methodische ‚Anarchie‘ wäre das Ergebnis nicht Kunst, sie allein ermöglicht jenes spielerische Element von der ‚Tyrannei der Zeit‘, die das Geheimnis des Ästhetischen ist.“<sup>124</sup> Gleichzeitig macht er aber ebenso Gemeinsamkeiten fest und betont ihre Ergänzungen: „Der Wissenschaftler kommt der Vergangenheit desto näher, je fremder sie ihm wird. Die eigentliche ‚Beseelung‘ des Vergangenen aber ist erst Sache eines dritten Schritts, zu dem sich wenige aufraffen, denn er gehört nicht eigentlich zum Fach, heute weniger als je zuvor, und erfordert auch den Übergang in eine andere Gattung. Dies aber ist das Gebiet, wo sich Kunst und Wissenschaft begegnen.“<sup>125</sup>

Welche technischen Mittel und formalen Modi dabei der Malerei zur Visualisierung, oder wie Assmann sagt: „Beseelung“ historischer Vorfälle im 20. Jahrhundert zur Verfügung stehen, soll in den folgenden neun Kapiteln aufgezeigt werden.

---

<sup>124</sup>Jan Assmann: Krypta – Bewahrte und verdrängte Vergangenheit, Künstlerische und wissenschaftliche Explorationen des kulturellen Gedächtnisses, in: Jussen, Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft, S. 90f.

<sup>125</sup>Ebd., S. 91.

#### 4. Abstraktion: Hans Richter und Asger Jorn

Die Durchsetzung der malerischen Abstraktion war eng verbunden mit den Veränderungen in der Kriegsführung, die sich gleich zu Anfang des 20. Jahrhunderts zeigten. Von den Kubisten in Paris gerade als neueste künstlerische Errungenschaft gefeiert, behauptete sich die abstrakte Malerei in mehrfacher Hinsicht zuerst auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkrieges: Zum einen benutzten sie die kriegführenden Parteien dort als Kampfmittel zur Tarnung ihrer Soldaten und Waffen. Die dafür eigens ins Leben gerufene Abteilung für Camouflage etwa in der französischen Armee rekrutierte sich vornehmlich aus Künstlern, darunter zentrale Figuren der Avantgarde.<sup>126</sup> Zum anderen wurde die Abstraktion den am Krieg teilnehmenden Malern zur Allegorie des Horrors der modernen Materialschlachten.<sup>127</sup> Paul Klee wiederum wertete seine Hinwendung zur Gegenstandslosigkeit in den ersten Kriegsmonaten als eine bewußte Reaktion auf die Bedrohung durch den Krieg.<sup>128</sup> Entsprechend notierte er in seinem Tagebuch: „Je schrecklicher diese Welt (wie gerade heute), desto abstrakter die Kunst,

<sup>126</sup>Vgl. hierzu den Brief von Franz Marc an seine Frau vom 6. Februar 1916, in dem er beschrieb, wie er die jüngste malerische Entwicklung „von Monet bis Kandinsky“ auf Zeltplanen zur Tarnung von Kriegsgerät verarbeitet hat, in: Günter Meißner (Hrsg.): Franz Marc, Briefe, Schriften und Aufzeichnungen, Leipzig, Weimar 1989, S. 192. Zum Thema der Camouflage-Malerei vgl. einführend: Günter Metken: Im Zeichen des Chamäleons, André Mare und die Tarnmalerei der Avantgarde, in: Uwe Fleckner, Martin Schieder und Michael F. Zimmermann (Hrsg.): Jenseits der Grenzen, Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart, Festschrift Thomas W. Gahtgens zum 60. Geburtstag, Band 3: Dialog der Avantgarden, Köln 2000, S. 83-92.

<sup>127</sup>Vgl. Richard Cork: Das Elend des Krieges, Die Kunst der Avantgarde und der Erste Weltkrieg, in: Rother, S. 301-396. Allerdings muß diese Beobachtung vor allem auf die erste Zeit des Krieges eingeschränkt werden. Schon gegen Ende 1914 stellte Wilhelm Hausenstein fest: „Der Krieg ist etwas ungeheuer Gegenständliches“, vgl. Hausenstein, Für die Kunst, S. 150. Entsprechend schien die (expressive) Abstraktion zunehmend ungeeignet, diese konkrete Erfahrung bildnerisch umzusetzen. Fernand Léger beschrieb die Wandlung, die seine Malerei aufgrund der Kriegssituation durchlaufen hat, folgendermaßen: „Ich hatte Paris mitten in einer Periode der Abstraktion, der malerischen Befreiung verlassen. Ohne Übergang fand ich mich Schulter an Schulter mit dem ganzen französischen Volk; unter die Pioniere versetzt, meine neuen Kameraden waren Bergleute, Erdarbeiter, Holzfäller und Metallarbeiter ... Gleichzeitig war ich geblendet von dem offenen in der Sonne liegenden Bodenstück einer 75-cm-Kanone, von der Magie des Lichts auf dem blanken Metall. Es war mehr als genug, um mich die abstrakte Kunst von 1912 bis 1913 vergessen zu lassen [...] Von der 75-cm-Kanone habe ich für meine bildnerische Entwicklung mehr gelernt als von allen Museen der Welt“, Léger zitiert nach: Fernand Léger, 1881-1955, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1957, S. 30f. Zur Krise, die der Krieg für den deutschen Expressionismus bedeutete, vgl. Joan Weinstein: The End of Expressionism, Art and the November Revolution in Germany, 1918-19, Chicago, London 1990 sowie Stephan C. Foster: World War I: The Grand Illusion, the Avant-Garde and the Formal Revolution, in: Rainer Rumold und O[tto] K[arl] Werckmeister (Hrsg.): The Ideological Crisis of Expressionism, The Literary and Artistic German War Colony in Belgium 1914-1918, Columbia 1990, S. 281-295. Auch in England läßt sich diese Entwicklung verfolgen, vgl. hierzu: Karin Orchard: „Ein Lachen wie eine Bombe“, Geschichte und Ideen der Vortizisten, in: Dies. (Hrsg.): Vortizismus – Die erste Avantgarde in England 1914-1918, Ausstellungskatalog Sprengel Museum, Hannover 1996 u. a., S. 9-21.

<sup>128</sup>Vgl. hierzu: Otto Karl Werckmeister: Versuche über Paul Klee, Frankfurt/Main 1981, S. 9-97.

während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt.“<sup>129</sup>

Auch im relativ jungen Massenmedium des Kinos wurde im Ersten Weltkrieg zur Visualisierung von Gefechten häufig auf rein geometrische Symbole zurückgegriffen. Nach Piet Mondrian hatte dieses Verfahren sogar eine besonders starke emotionale Wirkung auf den Betrachter, die eine realistische Abbildung weit übertreffen würde. Im Jahr 1919 schrieb er in der Zeitschrift *De Stijl*: „Ein Beispiel, an das ich mich erinnere, war ein Film zu Beginn des Krieges, in dem ein großer Teil der Welt in Form einer Landkarte gezeigt wurde. Auf dieser Landkarte erschienen plötzlich die eindringenden Deutschen als ‚kleine Würfel‘. Genauso erscheint eine Gegenarmee, die Alliierten, auch als ‚kleine Würfel‘. So wurde die weltweite Katastrophe in ihrem ganzen Ausmaß, anstatt in Teilen oder Details, wie sie von einer naturalistischen Schilderung gezeigt worden wäre, tatsächlich ‚ausgedrückt‘.“<sup>130</sup>

In der Folgezeit wurden die Möglichkeiten der abstrakten Malerei immer wieder herangezogen, um militärische Konflikte und ihre Folgen bildlich zum Ausdruck zu bringen. Selbst oder gerade bei der Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Fernseh- und Technokriegen ist die Abstraktion heutigen Künstlern nach wie vor ein probates Darstellungskonzept, was vielleicht mit der Allgegenwart der Realität in digital übertragenen Echtzeitbildern erklärt werden kann, die das medial vermittelte Kriegsgeschehen so virtuell und buchstäblich abstrakt erscheinen lassen.<sup>131</sup>

Anhand zweier Gemälde, die das selbe Geschehnis zum Ausgangspunkt nehmen, läßt sich nachvollziehen, warum für Künstler die Abstraktion ein geeignetes Mittel ist, um historische Ereignisse in Bilder zu fassen. Dafür dienen hier zwei Maler als Beispiele, die sich unabhängig voneinander mit dem Kampf um Stalingrad während des Zweiten Weltkriegs beschäftigt haben: So malte der aus dem Dada-Umfeld stammende Maler und Filmemacher Hans Richter (1888-1976) in den Jahren 1943/44 in zeitlicher Nähe zu dieser „Entscheidungsschlacht“ des Hitlerregimes sein Rollenbild „Stalingrad (Sieg im Osten)“. Asger Jorn (1914-1973), Mitbegründer der Gruppe CoBrA und aktiver Situationist,<sup>132</sup> fertigte zur Zeit des Kalten Krieges sein Gemälde

<sup>129</sup>Paul Klee zitiert nach: Felix Klee (Hrsg.): Tagebücher von Paul Klee 1898-1918, Köln 1957, Nr. 951, S. 318.

<sup>130</sup>Piet Mondrian zitiert nach: Yve-Alain Bois: El Lissitzky: Radikale Reversibilität, in: Hubertus Gaßner, Karlheinz Kopanski und Karin Stengel (Hrsg.): Die Konstruktion der Utopie, Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren, Marburg 1992, S. 37.

<sup>131</sup>Siehe dafür etwa die Arbeiten zum Irakkrieg der kanadischen Künstlerin Wanda Koop, abgebildet in: *Border Crossings, A Magazine of the Arts*, 89, Februar 2004, S. 11f. oder Gerhard Richters Künstlerbuch „War Cut“, vgl. hierzu: Sven Beckstette: Abstrakter FAZ-Impressionismus, Gerhard Richters neues Künstlerbuch „War Cut“, in: *Texte zur Kunst*, 55, September 2004, S. 186-189.

<sup>132</sup>Zum politischen Verständnis Jorns in diesen Bewegungen vgl. Troels Andersen: *Jorn, Cobra und*

„Stalingrad, Niemandsland oder das verrückte Lachen der Tapferkeit“ an, dessen Vollendung den Künstler mehrere Jahre lang bis zu seinem Tod in Anspruch nahm.

Im Jahr 1941 verließ der vor allem für seine experimentellen Filme bekannte Hans Richter Europa und emigrierte über Lissabon in die Vereinigten Staaten. Am Institute of Film Technique des New Yorker City College erhielt er alsbald eine Professur und wurde Direktor der Institution. Richter hatte sich nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 auf seiner Odyssee quer durch Europa hauptsächlich dem Film gewidmet und sich so das Überleben gesichert.<sup>133</sup> Die brutalen Vorgänge in seiner Heimat, die Richter in die Emigration getrieben haben und die er als „gewalttätigen Schock“ (violent shock)<sup>134</sup> empfand, ließen ihn als eine Art von Befreiungsschlag nach einer fünfzehnjährigen Pause wieder die Malerei aufnehmen: Der bekennende Sozialist Richter hatte das manuelle Medium 1923 aufgegeben, weil der Film mit seinem Verständnis eines künstlerisch-politischen Engagements besser in Einklang zu bringen war.<sup>135</sup> In den USA entstand nun u. a. eine Reihe von Rollenbildern, in denen Richter auf die zeitgeschichtlichen kriegerischen Ereignisse im fernen Europa reagierte.<sup>136</sup>

Neben „Invasion“ und „Befreiung von Paris“ erstellte der Künstler mit „Stalingrad (Sieg im Osten)“ (Abb. 7) sein wahrscheinlich wichtigstes und ambitioniertestes Gemälde.<sup>137</sup> Den Anstoß zu dem Bild beschrieb Richter folgendermaßen: „Der Krieg gegen Hitler fand auch in meiner Malerei seinen Ausdruck. Ich sammelte die Zeitungsnachrichten: von dem Feldzug der Nazis nach Rußland (der in Stalingrad am 30. Januar 1943, auf den Tag genau zehn Jahre nach Hitlers Machtergreifung, seinen glorreichen Abschluß fand).“<sup>138</sup> Primäres Informationsmedium über den Stalingradfeldzug zwischen August 1942 und Februar 1943 war für Richter also die amerikanische Presse. Frida Richter berichtete, daß ihr Mann „die Schlacht genau verfolgt hat. In seinem Studio hing eine Karte und er las aufmerksam die

Politik, in: Asger Jorn, Ausstellungskatalog Nationalgalerie, Berlin 1973, S. 33-38.

133So bekam er z. B. Aufträge von dem niederländischen Konzern Philips und arbeitete als Filmproduktionsleiter in Zürich und Basel, vgl. Hans Richter, 1888-1976, Dadaist, Filmpionier, Maler, Theoretiker, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, Berlin 1982 u. a., S. 98.

134Hans Richter: Hans Richter by Hans Richter, London 1971, S. 48.

135Vgl. zur Politisierung Richters: Marion von Hofacker: Richter's Films and the Role of the Radical Artist, 1927-1941, in: Stephan C. Foster (Hrsg.): Hans Richter, Activism, Modernism, and the Avant-Garde, Cambridge, London 1998, S. 122-159.

136Zu Richters Jahren in den Vereinigten Staaten vgl. Estera Milman: Hans Richter in America: Traditional Avant-Garde Values/Shifting Sociopolitical Realities, in: Foster, Hans Richter, S. 160-183.

137Eine weitere Arbeit über die Kämpfe im Pazifik und die Eroberung des Guadalcanal durch die Alliierten im September 1942 blieb – nach Richters eigenen Angaben – unvollendet, vgl. Hans Richter: Hans Richter, Autobiographischer Text des Künstlers, Neuchâtel 1965, S. 62.

138Ebd.

Zeitungen, er war mitten drin. [...] Das Rollenbild war zunächst im Atelier; als dies zu klein wurde, kam es in das größere Wohnzimmer.<sup>139</sup> Vorstudien, die Richter anfangs aus finanziellen Gründen auf Zeitungspapier ausgeführt hatte, brachten ihn schließlich auf die Idee, die gesammelten Presseberichte über den Feldzug direkt in das Gemälde einzuarbeiten und so „die Frontnotizen selbst, die Reden, Beschwörungen, die Proklamationen der Unmenschlichkeit“<sup>140</sup> als Zeugnisse der Vorfälle zu nutzen. In erster Linie dienten ihm hierfür die Artikel aus der *New York Times*, den *Daily News* und anderen New Yorker Zeitungen<sup>141</sup> als Quelle wie Material.

Inhaltlicher Ausgangspunkt war für Richter eine Passage aus der Einleitung von Leo Tolstois „Krieg und Frieden“, nach der es „nie die Generäle, sondern immer die Völker [sind,] die den Krieg entscheiden“<sup>142</sup>. Der Untertitel des Rollenbildes „Sieg im Osten“ spielt hingegen auf den NS-Propagandafilm „Sieg im Westen“<sup>143</sup> an, der 1941 auch in den Vereinigten Staaten gezeigt wurde und den Richter nachweislich kannte.<sup>144</sup> Wird darin der Sieg deutscher Truppen über Frankreich bejubelt, so handelt es sich bei dem Kampf in Stalingrad um den historischen Gegenpol: Die Niederlage an der Wolga wurde für die deutsche Wehrmacht zum Wendepunkt des Krieges. Richter persiflierte also mit seinem Titel nicht nur die Selbstherrlichkeit der deutschen Kriegspropaganda. Zugleich sah er im Untergang von Hitlers 6. Armee zehn Jahre nach der Machtergreifung den symbolischen Fall des „Dritten Reiches“, dem dessen Ideologen eine tausendjährige Dauer prognostiziert hatten.

„Stalingrad (Sieg im Osten)“ dehnt sich horizontal aus. Zwar übernahm Richter hiermit das Format seiner Rollenbilder wie „Präludium“ (Abb. 8), mit denen er um 1920 die Abfolge von gegenstandslosen Formelementen veranschaulicht hatte und die ihn schließlich zum abstrakten Film führen sollten. Bei „Stalingrad“ kommt der enormen Länge von ca. 4,80 m jedoch eine inhaltliche Komponente zu. Sie repräsentiert zum einen die lange und tragische Geschichte des Feldzuges. Zum anderen entwickelt sich das Gemälde dadurch langsam von links nach rechts und erhält epische Dimensionen. Die Grundkomposition basiert auf einer doppelten Dreiteilung. Nicht die ganze Fläche

139Zitiert nach Cynthia Jaffee McCabe: Hans Richters „Stalingrad (Sieg im Osten)“, in: Hans Richter, 1888-1976, S. 114.

140Richter, Hans, Autobiographischer Text, S. 62.

141Vgl. Jaffee McCabe, S. 114.

142Richter, Hans, Autobiographischer Text, S. 62.

143Zu „Sieg im Westen“ vgl. Siegfried Kracauer: Propaganda and the Nazi War Film, New York 1942.

144Der Titel „Stalingrad (Sieg im Osten)“ bzw. „Stalingrad (Victory in the East)“ ist von Hans Richter endgültig 1975 aus Anlaß der Ausstellung „The Golden Door: Artist Immigrants in America 1876-1976“ im Hirshorn Museum and Sculpture Garden der Smithsonian Institution, Washington, festgelegt worden, vgl. Jaffee McCabe, S. 115, Anm. 5.

wird horizontal ausgenutzt, sondern oben und unten bleibt ein unbearbeiteter Rand. Das eigentliche Bildgeschehen findet also nur in der mittleren Zone statt. Auch vertikal folgt das Gemälde einer Dreiteilung. Diese orientiert sich aber nicht am Kompositionsschema des Triptychons, auf das einige Maler seit den 30er Jahren zurückgegriffen haben.<sup>145</sup> Richter dagegen gliederte das Bild streng nach dem chronologischen Ablauf des Feldzuges: Dem Angriff der Nazi-Armee folgt die Gegenoffensive der sowjetischen Truppen, die schließlich in der Befreiung Stalingrads ihren Höhepunkt und glorreichen Abschluß findet.

Am Anfang des Rollenbildes steht die stilisierte Silhouette Europas (Abb. 7a). Damit setzte Richter bildlich einen Zeitungsbericht vom 26. August 1942 um, nach dem Hitler die Karte des Kontinents neu zu ordnen gedenke.<sup>146</sup> Diese Meldung hat der Künstler als trapezförmigen Balken längs über die Konturen des Erdteils geklebt. Die geometrische Figur wiederholt sich verkleinert und in Schwarz auf der Landkarte dort, wo sich die östliche Grenze des Deutschen Reiches befunden und von wo aus der Feldzug seinen Anfang genommen hat. Spitze und kantige Blöcke in monochromen Farben stoßen darauf von links nach rechts, von West nach Ost vor. Manche von ihnen erinnern an die Arme des Hakenkreuzes. Sie sind in Rot, Weiß und Schwarz gehalten und nehmen damit die Nationalfarben Nazi-Deutschlands auf, ergänzt um den „farblosen“ Ton Grau. Begleitet und erklärt wird ihr Vormarsch von den eingefügten

<sup>145</sup>So als prominenteste Beispiele etwa Otto Dix und vor allem Max Beckmann. Zum Triptychon im 20. Jahrhundert vgl. Kapitel 7 dieser Arbeit.

<sup>146</sup>Landkarten kommt in den Propagandafilmen der Nazis, so z. B. auch in „Sieg im Westen“, eine wichtige Funktion zu. Über den Einsatz von Kartenmaterial in diesem Zusammenhang schreibt Kracauer: „Many devices are employed for the sole purpose of eliciting from audiences certain specific emotions. Such effects may be obtained by means of maps. [...] These maps accompany not only the strategic explanations, but appear whenever symbolic presentation is called for [...]. They stress the advertising function of the statements about strategic developments inasmuch as they illustrate, through an array of moving arrows and lines, tests on some new substance. Resembling graphs of physical processes, they show how all known materials are broken up, penetrated, pushed back and eaten away by the new one, thus making evident its absolute superiority in a most striking manner. The demonstration that affects the senses above all is apt to terrorize people who are in the opposite camp – at least so long as the tests have not been invalidated. In addition, the panoramas of which these tests happen to be achieved are not stationary, but appear exactly as areas seen from an air-plane – an impression produced by the camera always panning, rising and diving. This continual motion works upon the motor nerves and thus moors in audiences the conviction of the Nazi’s dynamic force; movement around and above a field implies the complete control of that field“, Kracauer, S. 7.

Auch Richter stellte den Stalingradfeldzug schematisch dar. An Stelle von Pfeilen und Linien benutzte er jedoch monochrome, geometrische und amorphe Formen. Indem er sich also auch technisch auf die NS-Filme bezog, ist die Wahl der Mittel bei „Stalingrad“ auch als eine Auseinandersetzung mit diesem Propagandamedium zu verstehen. Die Landkarte als Mittel der Propaganda ist in der Kartographieforschung allerdings noch weitestgehend Neuland, wie Christina Böttcher dargelegt hat: Propagandakarten – ein Medium kartographischer Irritation?, in: Wolfgang Scharfe (Hrsg.): 9. Kartographiehistorisches Colloquium, Rostock 30. September – 2. Oktober 1998, Vorträge, Berichte, Posterbeiträge, Bonn 2002, S. 105-110.



Zeitungsmeldungen, die über die Siege der 6. Armee berichten. Mit einer dünnen gelben Schlangenlinie als Zeichen der Hoffnung endet der erste Teil des Bildes. Die Pressenachricht unter diesem Symbol vermerkt, daß alle Brücken in Stalingrad zerbombt wurden. Damit beginnt der grausame und langwierige Kampf von General Paulus' Truppen mit der Roten Armee in der Stadt selbst. Auf der Rolle wird dies durch gerundete und spiralförmige Zeichen verdeutlicht, die vereinzelt in die kantigen Blöcke eindringen. Ihre Ausführung in den reinen Primärfarben Blau und Gelb verdeutlicht die optimistische Hoffnung der Bevölkerung in der umkämpften Stadt. Mit der kompromißlosen Forderung Hitlers, Stalingrad müsse um jeden Preis erobert werden, schließt der zweite Teil des Bildes. Doch die Wende folgt auf dem Fuße: Die Meldung von der russischen Gegenoffensive am 19. November 1942 leitet den dritten und letzten Abschnitt ein (Abb. 7b). Zu Beginn stehen sich die kantigen und gerundeten Formen noch gleichberechtigt gegenüber, aber schon bald gewinnen letztere die Oberhand, um schließlich in einen bunten Wirbel organischer Faktionen zu kulminieren. Ein roter, die gesamte Bildzone füllender Balken antwortet auf den ersten Zeitungsausschnitt ganz links und bildet den Schlußpunkt, begleitet von der Nachricht vom 2. Februar 1943, daß Stalingrad befreit sei und – wie man unschwer deuten kann – der Sozialismus also den Sieg davongetragen habe.

Vergleicht man das Rollenbild „Stalingrad“ mit abstrakten Gemälden Richters aus den 20er Jahren, so lassen sich deutliche Unterschiede in der Behandlung der einzelnen Elemente finden.<sup>147</sup> Giesela Hoßmann hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß die Formen nun nicht mehr isoliert nebeneinander stehen, sondern fließend ineinander übergehen, miteinander verklammert sind und sich dynamisch entwickeln und verändern.<sup>148</sup> Außerdem erhalten die abstrakten geometrischen und organischen Formen in den Rollenbildern mit zeitgenössischen Themen eine feste inhaltliche Bedeutung, die Richter folgendermaßen beschrieb:

„I used amorphous forms and multi-colors here to represent the people against the geometric forms of grey, black and white to represent the Nazi war machine. Finally the multi-colors – the people in the defense of Stalingrad – dissolve the grey, black and white war machine and the symphony of free forms swallows up, totally, the

<sup>147</sup>Zur Abstraktion im Frühwerk Richters und seiner Politisierung vgl. Timothy O. Benson: Abstraction, Autonomy, and Contradiction on the Politicization of the Art of Hans Richter, in: Foster, Hans Richter, S. 16-46.

<sup>148</sup>Vgl. Giesela Hoßmann: Hans Richter, 1888-1976, Das bildnerische Werk, Köln 1985 [Phil. Diss.], S. 48. Hierzu außerdem: Viola Kiefner: Analogien in Malerei und Film, in: Hans Richter, Malerei und Film, Ausstellungskatalog Deutsches Filmmuseum, Frankfurt/Main 1989, S. 85.

geometrical ones.“<sup>149</sup>

Damit sind Form und Farbe inhaltlich miteinander verknüpft: Schwarz, Weiß, Rot als deutsche Nationalfarben, die thematisch naheliegen, sowie die Nicht-Farbe Grau stehen für die deutsche Wehrmacht, während hingegen die unvermischten Grundtöne Blau und Gelb die alliierten Nationen – eigentlich wohl eher die Rote Armee – symbolisieren.<sup>150</sup> Darüber hinaus bekommt auch die äußere Gestalt der Bildelemente einen inhaltlichen Stellenwert zugewiesen. Die eckigen, massiven Blöcke, die die Wehrmacht darstellen, nehmen dabei nicht nur Bezug auf das Hakenkreuz, sondern spielen auch auf ein weiteres Propagandamittel der Nazis an, die bei Großveranstaltungen Menschaufmärsche zu blockhaft-geometrischen Kolonnen organisierten und dadurch das Individuum zugunsten der anonymen Masse negierten (Abb. 9).<sup>151</sup> Demgegenüber stehen die runden, natürlich-amorphen Zeichen als Verkörperungen der Freiheit.

Auch andere Künstler haben sich mit dynamischen, gegeneinander operierenden, ungegenständlichen Formen und Farben auseinandergesetzt. In dem Gemälde „Kämpfende Formen“ (Abb. 10), das Franz Marc im April 1914 angefertigt hat, durchdringen sich eine rote, zerfranste, entfernt an einen Adler erinnernde Faktur und ein schwarz-blauer, verdichteter Komplex wechselseitig. Die Entstehungszeit des Bildes unmittelbar vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs hat dazu geführt, es als Allegorie auf die kommenden Gefechte zwischen Deutschland und Frankreich anzusehen. Wahrscheinlicher ist allerdings, daß Marc sich hier eines expressiv-abstrakten Vokabulars bediente, um philosophisch-esoterische Prozesse darzustellen, wie sie in damaligen Münchner Jugendstilzirkeln diskutiert wurden.<sup>152</sup> Eine politisch-

149Richter, Hans, Hans Richter by Hans Richter, S. 119. Diese kontrastreiche Gegenüberstellung ist typisch für Richters spätere Malerei: „To bring organic form – the expression of nature, chaos, the unconscious, the emotional – into the relationship with inorganic forms – the human, the planned, the consciousness, the intellectual“, wie der Künstler 1954 die Grundprinzipien seiner Bilder beschrieben hat, ebd., S. 86.

150Vgl. Hoßmann, S. 49.

151Diese generelle Tendenz der NS-Kunst findet sich am augenfälligsten in der Architektur und vor allem im Film. Als prägnantestes Beispiel sei an dieser Stelle auf Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ verwiesen. Für diesen Propagandafilm über den Reichsparteitag 1934 in Nürnberg wurde die Inszenierung vollständig auf den späteren Dokumentarfilm ausgerichtet, vgl. Toby Clark: Kunst und Propaganda, Das politische Bild im 20. Jahrhundert, Köln 1997, S. 49f. Kracauer beschreibt die Massenszenen auf dem eigens dafür errichteten Gelände folgendermaßen: „The innumerable rows of the various Party formations composed tableaux vivants across the huge festival grounds. Not only did these living ornaments perpetuate the metamorphosis of the moment, they symbolically presented the mass as an instrumental superunit“, Kracauer, S. 43. Zum „Triumph des Willens“ vgl. ausführlich: Christina Oberwinter: „Bewegende Bilder“, Repräsentation und Produktion von Emotionen in Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*, München, Berlin 2007.

152Vgl. hierzu: Peter-Klaus Schuster: Vom Tier zum Tod, Zur Ideologie des Geistigen bei Franz Marc, in: Erich Franz (Hrsg.): Franz Marc, Kräfte der Natur, Werke 1912-1915, Ausstellungskatalog Staatsgalerie moderner Kunst, München 1993/94 u. a., S. 179-182.

zeithistorische Interpretation scheint indes wenig angebracht.

Ein anderes Beispiel ist Richters „Stalingrad“ formal und auch thematisch deutlich näher. Im Jahr 1920 gestaltete El Lissitzky, zu diesem Zeitpunkt im Politischen Direktorat der Westfront tätig, das Plakat „Schlagt die Weißen mit dem roten Keil“ (Abb. 11) als direkte Entgegnung auf den russisch-polnischen Krieg, von dem sein damaliger Aufenthaltsort Witebsk bedroht wurde.<sup>153</sup> Auf einem diagonal in zwei Hälften geteilten, schwarz-weißen Untergrund stößt ein rotes, spitzwinkliges Dreieck in einen weißen Kreis vor. Kleinere Spitzen, geometrische Körper und der Slogan des Titels in serifenloser Typographie sind auf der Fläche verteilt und sorgen für eine zusätzliche Dynamik. In diesem und einem weiteren Agit-Prop-Poster verwandte der Künstler nach Kai-Uwe Hemken „die suprematistische Bildsprache als Trägerin politischer Aussagen. Lissitzky verknüpfte die politischen Forderungen der Revolutionäre mit dem ästhetischen Vokabular der Kunst Malewitschs und gelangte zu einer Art ‚politischem Suprematismus‘.“<sup>154</sup> Lissitzky betitelte das Bild Jahre später bei einer Ausstellung in der Sowjetunion mit „An der polnischen Front“. Mit dem Gebrauch gegeneinander operierender, geometrischer Formen griff er aller Wahrscheinlichkeit nach auf Militärkarten zurück, mit deren schematischen Darstellungsweisen und Ikonographie die sowjetische Bevölkerung nach Jahren von Revolution und Gegenrevolution bestens vertraut war.<sup>155</sup>

Yve-Alain Bois hat jedoch darauf hingewiesen, daß der Bürgerkrieg zum Entstehungszeitpunkt des Plakates bereits gewonnen war.<sup>156</sup> Deshalb plädiert er dafür, das Werk über das zugrundeliegende Ereignis hinausgehend zu interpretieren, womit sein politischer Gehalt erst recht offengelegt würde: „Es ist nichts Falsches daran, einen bestimmten politischen Kontext zu fixieren, vorausgesetzt, daß dieser nicht als der einzige Schlüssel zur Eröffnung der Bedeutungen eines äußerst abstrakten Bildes offeriert wird. Dies ist sicherlich eine der vielschichtigen Bedingungen des Werks. Aber man könnte doch annehmen, daß, da Rot und Weiß allgemein als Zeichen für Revolution und Restauration stehen, die Art dieser Abstraktheit selbst gründlich untersucht werden sollte.“<sup>157</sup> Mit Jean-François Lyotard erkennt er in Lissitzkys Poster

153Peter Nisbet: El Lissitzkys typographische Arbeiten, Ein Werkverzeichnis, in: El Lissitzky, 1890-1941, Retrospektive, Ausstellungskatalog Sprengel Museum, Hannover 1988, u. a., S. 284.

154Kai-Uwe Hemken: El Lissitzky, Revolution und Avantgarde, Köln 1990, S. 15f.

155Vgl. hierzu: Alan C. Birnholz: El Lissitzky, New Haven 1973 [Phil. Diss.], S. 114f., auch Anm. 38.

156Bois, S. 35.

157Ebd.

eine „radikale Kritik an der sozialen Ordnung“<sup>158</sup> und dahinter ein utopisches Konzept. Denn das Bild bedeute, den Keil in alle weißen Zonen der Erfahrung und der Ideologie zu treiben, seine Forderung sei also universell auf alle gesellschaftspolitischen, moralischen wie ästhetischen Ebenen übertragbar, oder, in den Worten Lyotards: „Das geschlossene, allumfassende Rund der weißen Anlage muß überall geöffnet und von der roten Schärfe durchbrochen werden.“<sup>159</sup>

Richter lernte Lissitzky und sein Werk 1922 in Berlin kennen. Zusammen gründeten sie ein Jahr später die internationale konstruktivistische Zeitschrift *G – Material zur elementaren Gestaltung*.<sup>160</sup> Mit Lissitzky und den niederländischen Konstruktivisten um Theo van Doesburg teilte Richter außerdem die Vorstellung, daß sich mit Hilfe der Abstraktion eine allgemeinverständliche Sprache entwickeln ließe, mittels derer die Kunst ihre soziale Aufgabe zurückgewinnen könne. Bereits Ende der 10er Jahre führte Richter Experimente in dieser Richtung durch. Gemeinsam mit dem schwedischen Künstler Viking Eggeling<sup>161</sup> verfaßte er schließlich das achtseitige Pamphlet „Universelle Sprache“, das die beiden an verschiedene einflußreiche Personen verschickten.<sup>162</sup> Ein Exemplar dieser Schrift ist nicht erhalten, so daß wir bezüglich seines Inhalts auf Richters spätere Beschreibung angewiesen sind:

„In 1920, we published a small pamphlet called *Universelle Sprache* (universal language). This pamphlet elaborated our thesis that the abstract form offers the possibility of a language above and beyond all national language frontiers. The basis for such a language would lie in the identical form perception in all human beings and would offer the promise of a universal art as it had never existed before.“<sup>163</sup>

Auch wenn bei Richter die geometrische Abstraktion wie bei Lissitzky eine Politisierung erfährt und beide von Landkarten ausgehen, unterscheidet sich sein

---

158Ebd.

159Jean-François Lyotard: *Espace plastique et espace politique*, in: Ders.: *Dérivé à partir de Marx et de Freud*, Paris 1973, S. 303, hier zitiert nach: Bois, S. 36.

160Zur Beziehung Richters zum Konstruktivismus vgl. Bernd Finkeldey: Hans Richter and the Constructivist International, in: Foster, Hans Richter, S. 92-121. Zur Zeitschrift *G* vgl. Justin Hoffmann: *G – Die erste moderne Kunstzeitschrift in Deutschland*, in: Marion von Hofacker (Hrsg.): *G. Material zur elementaren Gestaltung – Herausgeber: Hans Richter*, München 1986, S. 144-147.

161Zur Zusammenarbeit von Richter und Eggeling vgl. Standish D. Lawder: *Der abstrakte Film: Richter und Eggeling*, in: Hans Richter, 1888-1976, S. 27-35.

162Zum Konzept der „Universellen Sprache“ vgl. Eva Wolf: *Von der universellen zur poetischen Sprache*, in: Hans Richter, *Malerei und Film*, S. 16-23.

163Hans Richter: *My Experience with Movement in Painting and in Film*, in: Gyorgy Kepes (Hrsg.): *The Nature and Art of Motion*, London 1965, S. 144. Richters Studien zum Pamphlet „Universelle Sprache“ sind faksimiliert wiedergegeben bei: Hans Richter: *Demonstration of the „Universal Language“*, in: Foster, Hans Richter, S. 186-239. Zur „Universellen Sprache“ vgl. außerdem: Richter, Hans, *Hans Richter by Hans Richter*, S. 112f.

Rollenbild in einem wesentlichen Punkt von dessen Plakat. Denn bei Richter kommen neben Form und Farbe als dritter Bedeutungsträger Zeitungsausschnitte hinzu. Sie veranschaulichen als Originalberichte nicht nur das Thema und dokumentieren den Feldzug, sondern binden im Verbund mit dem Titel das Werk an die konkreten Ereignisse, während, wie Bois' Auslegung zeigt, Lissitzkys Entwurf inhaltlich wesentlich offener angelegt ist.

In „Stalingrad“ verwandte Richter erstmalig Nachrichten als Bildmaterial seiner Malerei, wenngleich die Technik der Collage mit Textelementen zu diesem Zeitpunkt freilich eine lange Tradition in der Kunst des 20. Jahrhunderts besitzt.<sup>164</sup> Schon die Kubisten, Futuristen und Dadaisten integrierten in ihren Arbeiten häufig Pressematerialien, wobei sie die Textfragmente jedoch primär als rein formalbildnerische Elemente nutzten. Angesichts der Kriegsbegeisterung der Futuristen verwundert es nicht, daß eines der frühesten Beispiele dafür, wie mittels Zeitungsartikeln die Realität des Schlachtgeschehens zugespitzt werden kann, aus ihren Reihen stammt. So stellte Umberto Boccioni 1915 eine Gruppe von mit Lanzen bewaffneten Reitern dar, die eine Stellung oder einen Schützengraben stürmisch überrennen (Abb. 12). In der rechten oberen Ecke des Kartons und damit im Hintergrund des Bildes fügte er eine Meldung aus der Presse ein, von der allerdings fast nur noch die Überschrift entziffert werden kann. Den Rest hat der Künstler weitestgehend übermalt. Um so mehr wird sie jedoch dadurch betont. Sie informiert darüber, daß die französische Armee am 4. Januar 1915 einen wichtigen strategischen Punkt der deutschen Truppen eingenommen hat. Durch die noch sichtbaren Wörter unterhalb der Kopfzeile läßt sich das Gefecht sieben Kilometer von der Front entfernt dem Tal der Oise zuordnen. Außerdem werden die genaue Zeit und die Witterungsverhältnisse angegeben.<sup>165</sup>

Boccioni spezifizierte also durch die Zeitungsmeldung das dargestellte Ereignis. Richter stellte durch die Berichte zwar ebenso den Kontext zum Kampf in Stalingrad her; dabei lenkte er jedoch den Blick nicht etwa auf bestimmte Ausschnitte der Texte, sondern orientierte sich zumeist an den vollständigen Artikeln, deren Wortlaut jeweils

<sup>164</sup>Zur Collage vgl. Kapitel 5 dieser Arbeit.

<sup>165</sup>Vgl. Clara Orban: *The Culture of Fragments, Words and Images in Futurism and Surrealism*, Amsterdam, Atlanta 1997, S. 75ff. sowie außerdem Ester Coen: *Umberto Boccioni*, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1988/89, S. 190. Zum Reiter-Motiv im Futurismus vgl. Flavio Fergonzi: *The Mattioli Collection: Masterpieces of the Italian Avant-Garde*, Mailand 2003, S. 217-229. Zu Boccioni allgemein vgl. Uwe M. Schneede: *Umberto Boccioni*, Stuttgart 1994.

meist komplett zu entziffern ist. Damit wird deutlich, wie wichtig der Quellenwert der Nachrichten im ganzen für Richter ist. Allerdings bezeugen die Mitteilungen nicht allein das Geschehen auf dem Schlachtfeld. Sie werden zu regelrechten Stellvertretern für die Ereignisse selbst, oder – in den Worten Richters – zu „Proklamationen der Unmenschlichkeit“. Wie bei Boccioni kommt den Zeitungsüberschriften, die Richter weitgehend unangetastet läßt, dabei eine besondere Rolle zu. Durch ihre größeren Lettern werden sie zu Leitmotiven durch den Gang der Handlung, die das Bild in einzelne Passagen gliedern.<sup>166</sup>

Obwohl also den Nachrichtenstücken aus der Presse eine wichtige inhaltliche Funktion in dem Gemälde zukommt, stehen sie in engem Wechselspiel mit den monochromen Farbfeldern: Zum einen geben die Zeitungsberichte die Form der abstrakten Elemente vor (so etwa am Anfang des Bildes, wenn von Hitlers Absicht der Neuordnung Europas die Rede ist und Richter dies bildlich mit dem Umriß des Kontinents umsetzte). Zum anderen werden aber auch die Artikel nicht völlig unverändert in das Bild eingefügt, weil Richter sie – wenn auch nur teilweise – beschnitt und übermalte. Wichtiger ist jedoch, daß er sie nicht in dem Format einfügte, wie es die Spalten vorgegeben haben. Stattdessen gab er ihnen ebenfalls eine geometrisch-eckige oder organisch-runde Erscheinung. Deshalb sind die Zeitungsnotizen nicht nur von rein dokumentarischem Wert. Sie werden vielmehr zum festen Bestandteil der formalen Struktur. Richter behandelte sie wie die Farbflächen, so daß die Einzelaussagen der Berichte vollständig dem Formprinzip untergeordnet werden. Dadurch gelang es dem Künstler nicht nur, „mit Hilfe von Zeitdokumenten die abstrakte Malerei zu aktualisieren“<sup>167</sup>, wie Herta Wescher meint, sondern auch mit eben den Mitteln abstrakter Malerei einen geschichtlichen Prozeß mit all seinen Kräften und Wechselwirkungen schematisch zu visualisieren.

Eineinhalb Jahrzehnte später beschäftigte der Kampf um Stalingrad erneut einen Künstler, dessen Malerei auf den Grundsätzen der Abstraktion fußt. Während der Emigrant Hans Richter den Krieg zeitgleich aus der Ferne verfolgt hat, war für den

---

<sup>166</sup>Während Richter in „Befreiung von Paris“, einem weiteren Rollenbild mit zeithistorischem Thema aus dem Jahr 1944, neben Zeitungsartikeln auch Photos aus der Presse benutzte, finden sich auf „Stalingrad (Sieg im Osten)“ nur in zweien der verwendeten Zeitungsartikel bildhafte Dokumente in Form von Kartenausschnitten, welche die Truppenbewegungen schematisch darstellen. Das Fehlen von Reportagephotos vom Kriegsschauplatz auf dem Gemälde hat aber wohl keine formalen, sondern außerkünstlerische Gründe. Zwar wurden während des Feldzuges von beiden Kriegsparteien unzählige Aufnahmen gemacht, aber diese erreichten die amerikanische Presse zunächst nicht. Die Photos von der Front wurden erst in den 70er Jahren zugänglich, vgl. Jaffee McCabe, S. 115, Anm. 1.  
<sup>167</sup>Herta Wescher: Die Collage, Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels, Köln 1968, S. 296.

Dänen Asger Jorn der Auslöser, sich in den 50er Jahren mit diesem lange vergangenen Feldzug zu befassen, zunächst ein privater: Sein italienischer Freund und späterer Haushälter Umberto Gambetta hatte an der Schlacht teilgenommen und berichtete dem Maler von seinen Erfahrungen aus dem Felde.<sup>168</sup> Die Arbeit an dem Gemälde „Stalingrad, Niemandland oder das verrückte Lachen der Tapferkeit“ (Abb. 13) nahm Jorn sechzehn Jahre lang in Anspruch und hatte unzählige Veränderungen des Bildes zur Folge.<sup>169</sup> Neben den Korrekturen auf der Leinwand wandelte sich dabei auch der Titel mehrmals: Bei der ersten Ausstellung in Turin bezeichnete Jorn das Gemälde noch als „La Ritirata di Russia“ (Rückzug aus Rußland); erstmals 1962 bei einer Präsentation in Seattle stellte er eine direkte Verbindung zum Krieg um Stalingrad her<sup>170</sup> („Stalingrad, the Non-existent or the Crazy Laugh of Courage“), um den Titel dann in „Stalingrad, Utopie inachevée d'une ville qui n'existe plus ou Le fou rire de courage“ zu erweitern. Die endgültige englische und französische Bezeichnung („Stalingrad, No Man's Land or The Mad Laughter of Courage“ bzw. „Stalingrad, Le non-lieu, ou Le fou rire de courage“) gab der Maler dem Bild wohl 1963.<sup>171</sup>

Mit seinen Maßen von 3 x 5 m ist „Stalingrad“ Jorns monumentalstes Gemälde. Auch formal behauptet es im Spätwerk des Malers eine Sonderstellung. Hauptfarbe und Protagonist des Bildes ist die Farbe Weiß, die mal mehr, mal weniger deckend über die gesamte Leinwand verteilt ist. Erst bei längerer Betrachtung offenbart sich der Farbreichtum des Bildes, denn unterbrochen, übermalt oder durchscheinend finden sich die Töne Schwarz, Grau, Gelb und Rot, aber auch Blau. Dabei läßt sich beobachten, daß

---

168Troels Andersen: Asger Jorn, Eine Biographie, Köln 2001, S. 316f. Gambetta bezeichnete das Bild einmal als „sein Portrait“, ebd., S. 410.

169Jorn hat die Daten, an denen er an dem Bild arbeitete, unten rechts auf der Leinwand aufgeführt. Seine Chronologie läßt er 1957 beginnen, obwohl er eine erste Version des Gemäldes bereits 1956 in der Turiner Galerie Notizie unter dem Titel „La Ritirata di Russia“ ausstellte, die er kurz darauf jedoch mit weißer Farbe übermalte und „Le fou rire“ nannte, vgl. Troels Andersen: Asger Jorn – Eine Biographie, in: Asger Jorn, Retrospektive, Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle, Frankfurt/Main 1994/95, S. 14. Da er diese Fassung jedoch zwischen 1957 und 1960 vollständig überarbeitete, läßt sich erklären, warum der Maler mit seiner Datierung erst 1957 ansetzte. Das zweite Datum, 1967, welches sich auf dem Bild findet, steht in Beziehung zu einer Ausstellung im *Salon de Mai*, Paris, dieses Jahres. Zu diesem Anlaß nahm der Künstler noch Veränderungen an „Stalingrad“ vor, während es bereits im Musée d'Art Moderne hing und das Haus für Besucher gesperrt werden mußte, vgl. Guy Atkins: Asger Jorn, The Crucial Years, 1954-1964, A Study of Asger Jorn's Artistic Development from 1954 to 1964 and a Catalogue of his Oil Paintings from that Period, London 1977, S. 55. Da der Maisalon ebenfalls komplett auf Kuba gezeigt wurde, wanderte das Bild danach auf die Karibikinsel und wurde dort zum Motiv einer Briefmarke, vgl. Andersen, Asger Jorn, Eine Biographie, 2001, S. 434. Die letzten Veränderungen fügte der Künstler kurz vor seinem Tode 1972 hinzu, vgl. Atkins, S. 55.

170Im Katalog zu der Ausstellung „Art since 1950“ ist das Bild auch zum ersten Mal abgebildet, vgl. Asger Jorn, Eine Biographie, 2001, S. 408, dort auch weitere Angaben zur Genese des Werks.

171Jedenfalls findet sich die endgültige englische Version erstmals in Guy Atkins Monographie über den Maler, die 1964 in der Londoner „Art in Progress“-Reihe erschienen ist.

schwarze und rote Pinselstriche, wohl auch hier ein Verweis auf die Hoheitsfarben des „Dritten Reichs“, fast überall nebeneinander gesetzt sind.<sup>172</sup> Ein unregelmäßiger, grüner Streifen besetzt den oberen Rand.

Das Bild besitzt kein kompositorisches Zentrum. Verwobene Strukturen, die sich in feinen Linien und großen gestischen Schwüngen in mehreren Farbschichten überlagern, überziehen die Oberfläche vollständig. Dadurch entsteht ein unruhig flirrendes Gewebe ohne Richtung und Begrenzung, das gleichzeitig wie eingefroren stillsteht. Dennoch scheinen sich – einem Palimpsest gleich – unter dieser Oberfläche Spuren von Figuren, Bauwerken und gebrochenen Hakenkreuzabbreviaturen zu befinden, deren schemenhafte Umrisse man an einigen Stellen zu erkennen glaubt.<sup>173</sup>

In der Tat liegen dem Bild Konturen gegenständlicher Motive zugrunde. Neben den Erinnerungen von Umberto Gambetta stellte eine weitere Quelle für Jorn eine Reportage zum 30. Jahrestag des Gefechts dar.<sup>174</sup> Vor allem die ausgebrannten Häuser in der Stadt mit ihren leeren, schwarzen Fensterhöhlen in dem Film beeindruckten den Künstler und hinterließen den Wunsch, das Bild seinem Titel anzunähern. Gegen Ende des Arbeitsprozesses kurz vor seinem Tod fügte der Maler deshalb in der Mitte des Werks zeichenhafte Häuserumrisse ein, die er allerdings mit einem Lappen und Terpentin leicht verwischte.<sup>175</sup> Auch die angedeutete Ruine in der Ecke oben rechts sowie das gleichförmige Muster aus schwarzen Punkten unten links entstand in dieser Phase. Direktere Hinweise auf den Ort Stalingrad oder einen Krieg gibt es auf dem Bild jedoch nicht. Ein Selbstzeugnis, das Guy Atkins aus zwei Gesprächen mit dem Künstler paraphrasierend zusammengestellt hat, liefert Aufschluß über die Beweggründe des Malers.<sup>176</sup> Darin betonte Jorn die Auseinandersetzung mit dem Spanischen Bürgerkrieg

172Vgl. Asger Jorn, Eine Biographie, 2001, S. 410.

173Troels Andersen beschreibt dieses Phänomen folgendermaßen: „The personal material which had originally motivated the picture was resolved into a more general experience of destruction, demolition. The result was a picture that operates with what one might call ‚the borderline of the motif‘. The figures have been forced so far in the background that they can hardly be traced, yet they suggest themselves the whole time“, Troels Andersen: *Jorn's Figures and Motifs*, in: Asger Jorn, 1914-1973, A Catalogue of Works in the Silkeborg Kunstmuseum, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Silkeborg, Silkeborg 1974, o. S.

174Andersen, *Jorn's Figures and Motifs*, o. S. und Asger Jorn, Eine Biographie, 2001, S. 487.

175Ebd.

176„*Stalingrad*, Jorn said, has its origins in the Spanish Civil War of 1937. I detested the gang of intellectuals who associated themselves with the war: Hemingway, Dos Passos, Malraux, Ilya Ehrenburg. Picasso's *Guernica* presented a challenge to me, because Picasso's manner of portraying the event is completely alien to me. *Guernica* is painted from the standpoint of the involved and indignant specator. It is the direct symbolical portrayal of an incident. I, on the other hand, wanted to depict not the outer but inner reality of an act of war. In the mid-'fifties I was haunted by the stories told to me about the battle of Stalingrad. Umberto Gambetta, my Italian friend who later became my housekeeper in Albisola, had fought at Stalingrad. He gave me first hand accounts of the catastrophic debacle in which hundreds upon hundreds of men died of cold alone. In such a battle the human



und in diesem Zusammenhang besonders mit Pablo Picassos Wandbild „Guernica“, in dem der spanische Maler 1937 die Bombardierung der gleichnamigen baskischen Stadt verarbeitet hat. Im Unterschied zu Picasso jedoch, der in seinem Bild die äußere Begebenheit eines Luftangriffes symbolistisch zu erfassen trachtete,<sup>177</sup> ging es Jorn in erster Linie um den Versuch, die innere Wirklichkeit einer Kriegshandlung darzustellen.<sup>178</sup> Aus den Notizen, die sich Atkins zu dieser Unterhaltung gemacht hat, erfahren wir mehr über die Motivation von Jorn: „Berto [gemeint ist Umberto Gambetta, S. B.] erzählte, wie Hunderte und Aberhunderte vor Kälte starben. In einer solchen Schlacht dominiert der menschliche Aspekt, daß auf jeder Seite so viele sterben und man nicht länger Partei ergreifen kann. Das Heroische in all dem Heldenmut wird überwältigend absurd. Hier setzt das Bild an. Es wurde ein Fiasko, weil man ein solches Bild nicht ausführen kann, ohne sich selbst zu zerstören. Das Bild mußte aufgegeben werden, weil es dabei war, ihn selbst zu vernichten. Es war wie ein Echo der Selbstzerstörung Wols', Pollocks und de Staëls. [...] Schicht auf Schicht hält das Bild seine wechselnden Haltungen und Paletten fest, wie ein Tagebuch.“<sup>179</sup>

Wie Jorn gegenüber Atkins außerdem bemerkte, spiegelt sich in „Stalingrad“ gleichfalls die Erfahrung des Kalten Krieges wider: Hatte der Künstler 1950 mit dem Gemälde „Raubtierpakt“ (Abb. 14) den Bund der NATO-Mächte durch sich verschlingende Bestien allegorisieren können, so führte ihn die Realität eines Nuklearkrieges, dessen Folgen jenseits der menschlichen Vorstellungskraft lägen, zur Frage, wie sich diese totale Vernichtung bildlich ausdrücken ließe. Die Darstellung des Kampfes um Stalingrad stellte Jorn vor ähnliche Probleme, handelte es sich doch dabei

---

tragedy outweighs every other consideration. It is impossible to be partisan, even though the battle decided the future of the Western world. It was a turning point in our destiny. Why and how does such a turning point come about? I always wanted to make a painting that would *be* an action rather than portraying an action. Here again the contrast with *Guernica*. The difference between the destruction at Guernica and Stalingrad is one of dimension. Guernica still exists whereas Stalingrad was completely wiped off the map. It became a ‚non-lieu‘, a ‚non-place‘. The magnitude of such an act of destruction transcends the human scale. Until 1950 I believed in the reality of the Cold War confrontation. I painted *The pact of the predators* in 1950 to symbolize the pact of the NATO powers. After 1950 the consequences of nuclear war surpassed the human imagination and could no longer be expressed in pictorial terms. The same is true of the Battle of Stalingrad. The name ‚Stalingrad‘ is, in a way, immaterial. It stands for an anonymous battlefield with snow. Yet the idea of painting a picture like this can also be seen within the nineteenth-century tradition of painting historical scenes: Napoleon's retreat before Moscow. But my picture is an *inner* record of a historical event“, Asger Jorn zitiert nach: Atkins, S. 47 und 49.

177Vgl. hierzu S. 147-152 dieser Arbeit.

178Die Notizen von Atkins zitierend, betont Andersen: „Zu den Voraussetzungen für das Bild gehört Picassos ‚Guernica‘. Wo ‚Guernica‘ ein Abbild des Krieges ist, wollte Jorn ‚ein Bild machen, das Handlung war‘, Handlung ausdrücken, statt eine Szene zu schildern. Picasso ist der betroffene Zuschauer, wie in einem Theater“, Andersen, Asger Jorn, Eine Biographie, 2001, S. 410.

179Atkins zitiert nach :Asger Jorn, Eine Biographie, 2001, S. 410.

ebenfalls um einen brutalen Feldzug, der seiner Meinung nach alle Einbildungskraft übersteige: Die Stadt wurde durch die Kriegshandlungen buchstäblich dem Erdboden gleichgemacht und ist nahezu vollständig von der Karte ausradiert worden. So ist Stalingrad laut Jorn zu einem Un-Ort geworden, einem nicht existierenden und nur noch immateriell faßbaren Niemandsland. Übrig ist nur die Chiffre eines anonymen Schlachtfeldes aus weißem Schnee geblieben.

Bildnerisch losgelöst von jedem unmittelbaren Bezug zum geschichtlichen Hergang geht es dem Maler bei „Stalingrad“ also, wie Jutta Held richtig bemerkt hat, „nicht um eine politische Konfrontation zweier gegnerischer Parteien und nicht um die Isolierung eines historischen Ereignisses, sondern um eine Gewaltstruktur unterhalb des politischen Konflikts [...]. Er versucht mit seiner Malerei eine Tiefenstruktur der Geschichte zu erreichen, in der die wahren menschlichen Tragödien ihren Ort haben“<sup>180</sup>. Auf diese Weise wird das Gemälde zu dem, was der Maler selbst als inneren Bericht eines historischen Prozesses bezeichnet hat.

Vergleicht man die Bildkonzepte von Richter und Jorn miteinander, so läßt sich zum einen zeigen, welche Bedeutung der Kampf um Stalingrad in zwei unterschiedlichen Jahrzehnten gehabt hat: Hans Richter, von den Nazis aus Europa vertrieben, hat den Feldzug aus der Distanz genau verfolgt. Für ihn bedeutete sein Fortgang der Anfang vom Ende der Nazi-Herrschaft, denn er nahm schließlich einen hoffnungsvollen Ausgang. Deshalb folgt auch die Handlung auf seinem Rollenbild, trotz anfänglicher Überlegenheit der NS-Armee, einer linearen Entwicklung auf einen festgelegten Punkt hin, der den glorreichen Abschluß am Ende der Gefechte bildet. Richter orientierte sich eng am eigentlichen Kampfgeschehen, wie die eingefügten Zeitungsausschnitte belegen. Er sah in der Niederlage von Hitlers 6. Armee das Fanal der Nazi-Diktatur, deren Überwindung in Freude und optimistischem Neuanfang gipfelt. So wird der „Sieg im Osten“ zum Triumph der Humanität und zum Freudenfest der Nationen.

Asger Jorn hingegen – geprägt von der Erfahrung des Kalten Krieges und der nuklearen Bedrohung nach Hiroshima – zieht ein pessimistisches Resümee. Sein Bild verdeutlicht einen leblosen Stillstand: Auf ihm ist keine Bewegung oder Entwicklung zu erkennen, so daß es am ehesten einer statischen, öden Schneelandschaft gleicht. Zwar verbindet der Titel die Leinwand mit dem realen Ereignis und schafft einen inhaltlichen Bezug. Jorn geht allerdings hierüber deutlich hinaus und verleiht seinem Gemälde

---

<sup>180</sup>Held, *Avantgarde und Politik in Frankreich*, S. 245.

allgemeine Gültigkeit. Denn der Untertitel „The Mad Laughter of Courage“ kann als grundsätzliche Abrechnung mit dem wahnwitzigen Heldentum des Krieges verstanden werden.<sup>181</sup> Deshalb läßt sich „Stalingrad“ nicht nur als Schlußpunkt der Geschichte nach der atomaren Katastrophe verstehen, sondern ebenfalls als Sinnbild der totalen Zerstörung und Vernichtung, als ein Requiem in Weiß. Entsprechend ist es nur folgerichtig, wenn ein Bild mit diesem dezidiert anti-heroischen Anspruch von solch enormen Ausmaß, daß Jorn die oberen Bereiche nur mit einer Leiter erreichen konnte, vom Künstler nicht vollendet werden konnte – ein Aspekt, der dem Maler durchaus bewußt war. Denn Jorn hat bis kurz vor seinem Tod an dem Werk gearbeitet und zeigte sich dem Ergebnis gegenüber äußerst skeptisch und voller Zweifel: „Habe ich es ruiniert?“, fragte er sich bis zum Ende.<sup>182</sup>

Diese unterschiedlichen Auffassungen eines historischen Ereignisses schlagen sich auch auf formaler Ebene nieder: Richters Rollenbild ist geprägt von klaren Formen in monochromen Farben, die eine feste Bedeutung besitzen und die sich voneinander abgrenzen lassen. Mittels dieser Elemente aus Richters universeller Sprache illustriert er die Entwicklung und Dynamik des geschichtlichen Ereignisses durch die verschiedenen Stationen des Feldzuges. Somit wird das Gemälde und mit ihm der historische Prozeß im doppelten Sinne eindeutig „lesbar“: zum einen, wenn der Betrachter mit ein wenig Abstand dem Verlauf des Bildes von links nach rechts folgt, zum anderen, wenn er nah vor die Leinwand tritt und die einzelnen Zeitungsartikel zur Kenntnis nimmt. Der Gang der Geschichte unterliegt damit für Richter einem zielgerichteten Verlauf, bei dem das Gute das Böse bekämpft und letztlich besiegt. Deshalb ist der dargestellte Vorgang nicht nur klar nachzuvollziehen und zu erklären, sondern er läßt sich auch mit den Mitteln der geometrischen Abstraktion, die in den 20er Jahren als utopisches Konzept modernistischer Bewegungen wie des Konstruktivismus von El Lissitzky oder van Doesburg entwickelt wurde, bildlich umsetzen und darstellen.

Bei Jorns „Stalingrad“ hingegen ist die Figuration radikal soweit reduziert, daß es keine festen, erkennbaren Formen oder Motive mehr gibt und allein der Titel den Bezug zum Krieg in Stalingrad herstellt. Die Oberfläche des Bildes ist ein verwobenes Geflecht ohne Richtung und Zentrum. Dementsprechend läßt es sich auch nicht in der Absicht unterteilen, einzelne Glieder oder gegnerische Parteien<sup>183</sup> zu isolieren und ihnen damit einem festen Bedeutungsgehalt zuzuordnen. In erster Linie erzielt das Bildfeld

<sup>181</sup>Vgl. Atkins, S. 49.

<sup>182</sup>Vgl. Andersen, Asger Jorn, Eine Biographie, 2001, S. 487.

<sup>183</sup>Hierauf hat Jutta Held verwiesen, Held: Avantgarde und Politik in Frankreich, S. 247.

seine Wirkung aus dem *all over* der zerfaserten Farbkrusten, die einer gefrorenen Struktur gleichen.

Obwohl also beide Künstler die Mittel der abstrakten Malerei als Ausgangspunkt genommen haben, um ein geschichtliches Ereignis darzustellen, verwenden sie die sich ihnen bietenden Möglichkeiten auf unterschiedliche Weise: Während bei Hans Richter die monochromen, geometrischen und amorphen Formen wie bei einem Schaubild als symbolische Zeichen fungieren, die auf Allgemeinverständlichkeit zielen, ist es bei Asger Jorn die freie, an keinen festen Inhalt geknüpfte Überlagerung der Farbschichten, welche die erstarrte Unruhe im Angesicht der Bedrohung eines nuklearen Krieges auszudrücken vermag.

## 5. Die gemalte Collage: George Grosz und Robert Rauschenberg

Eine der wichtigsten künstlerischen Techniken, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte, ist die Collage. Über die *papiers collés* von Pablo Picasso und Georges Braque 1912 in die Kunstgeschichte eingeführt, findet sie sich seitdem in allen Gattungen und Richtungen, so daß sie als eines der genuinen künstlerischen Mittel des Zeitalters gelten kann.<sup>184</sup> Die Collage, also die Kunstform und -technik, bei der dem „Dictionary of Art“ zufolge bereits existierende Materialien und Objekte benutzt und als feste Bestandteile in eine zweidimensionale Oberfläche eingefügt werden,<sup>185</sup> gab zunächst den Kubisten und Futuristen<sup>186</sup> des frühen 20. Jahrhunderts die Möglichkeit, die veränderte Realitätswahrnehmung einer Massengesellschaft zu visualisieren, die durch Technisierung und Beschleunigung zunehmend als disparat empfunden wurde. Den Künstlern der Folgezeit eröffnete sie auf formaler Ebene die Möglichkeit, sich beständig neue künstlerische Materialien zu erschließen, Fragmente der Wirklichkeit in die Kunst zu integrieren und somit eigenständige Konzepte in Ausdruck und Bildanlage zu entwickeln. Die Erfahrungen der Bildorganisation, die die Künstler dabei mit der Collage auf Papier oder Leinwand gesammelt hatten, übertrugen sie auch auf andere Medien und Gattungen, so daß sich die spezifischen Eigenschaften der Collage von reinen Klebearbeiten schnell lösten und ihre Kompositionsmuster ebenfalls Einzug in Malerei und Plastik hielten.<sup>187</sup>

Auf inhaltlicher Seite fand die Collage bald bei der Repräsentation von zeitgeschichtlichen Ereignissen oder gesellschaftlichen Verhältnissen Anwendung.<sup>188</sup>

184Zur Abgrenzung des kubistischen *papier collé* von der Collage vgl. Werner Spies: Max Ernst – Collagen, Inventar und Widerspruch, Köln 1974, S. 15-18. Einführend zur Collage vgl. Mark Buchmann und Erika Billeter (Hrsg.): Collagen, Die Geschichte der Collage, Die Technik der Collage in der angewandten Kunst, 2 Bände, Ausstellungskatalog Kunstgewerbemuseum, Zürich 1968; Helen Hutton: The Technique of Collage, London, New York 1968; Wescher; Florian Rodari: Le collage, papiers collés, papiers déchirés, papier découpés, Genf 1988; Katharine Hoffmann: Collage, London 1989; Diane Waldman: Collage, Assemblage, and the Found Object, London 1992 sowie Brandon Taylor: Collage, The Making of Modern Art, London 2004 und jüngst: Petrus Schaesberg: Das aufgehobene Bild, Collage als Modus der Malerei von Pablo Picasso bis Richard Prince, München 2007; Laura Guidetti (Hrsg.): Collage/Collages from Cubism to New Dada, Ausstellungskatalog GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin 2007/08.

185„Art form and technique, incorporating the use of pre-existing materials or objects attached as part of a two-dimensional surface“, Lewis Kachur: Collage, in: Jane Turner (Hrsg.): The Dictionary of Art, Band 7, New York 1996, S. 557.

186Vgl. zur Entwicklung der Collage in der Frühzeit des 20. Jahrhunderts: Christine Gloria Poggi: In Defiance of Painting, Cubism, Futurism and the Invention of Collage, New Haven, London 1992.

187Zum Verhältnis von Malerei und Collage vgl. Maria Mimmita Lamberti: Painting and Collage, a Love Match, in: Guidetti, S. 242-263.

188So griff John Heartfield mit seinen von beißendem Spott durchzogenen Klebearbeiten in den 20er Jahren die Weimarer Gesellschaft an (zu Heartfield vgl. einführend: Roland März (Hrsg.): John Heartfield, Der Schnitt entlang der Zeit, Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen, Dresden

Zwei Künstler unterschiedlicher Generationen sollen hier als Beispiel für den Prozeß dienen, wie die Erkenntnisse aus dem Umgang mit der Collage in der Malerei genutzt werden können und auf welche Weise sich historische Stoffe damit abbilden lassen. Mit George Grosz und Robert Rauschenberg sind dabei zwei wichtige Vertreter verschiedener Kunstströmungen des 20. Jahrhundert ausgewählt, für die die Collage jeweils eine grundlegende gestalterische Basis bildete.

Im Werk des aus dem Berliner Dada-Zirkel stammenden Malers und Zeichners George Grosz (1893-1959) trat die Collage ab 1917 in Erscheinung. Gemeinsam mit dem „Monteurdada“ John Heartfield, mit dem er auch in den folgenden Jahren zusammenarbeiten sollte, erstellte er in diesem Jahr das Prospekt für seine „Kleine Grosz Mappe“ von Lithographien, bei denen die Künstler gefundene Bildelemente mit einer freien typographischen Anordnung verbanden.<sup>189</sup> Von diesem Punkt an gehörte die Collage zum festen Vokabular von Grosz und findet sich in vielen seiner Arbeiten wieder, so z. B. in dem Gemälde „Ein Opfer der Gesellschaft“ (1919) (Abb. 15), dem Aquarell „Daum marries her pedantic autmaton ‚George‘ in May 1920. John Heartfield is very glad of it.“ (1920) oder dem 1922 im Malik-Verlag erschienenen Portfolio mit dem sprechenden Titel „Mit Pinsel und Schere“.

Nachdem Grosz sich in den 20er Jahren zunächst primär der Zeichnung gewidmet hatte, griff er 1925 die Malerei wieder auf, die er zuvor für einige Zeit hatte ruhen lassen. Zunächst portraitierte er den Schriftsteller Max Herrmann-Neisse, aber sein eigentliches Ansinnen verkündete der Künstler bei einem Treffen des Neuen Klubs bei dem Galeristen Karl Nierendorf am 22. März 1926.<sup>190</sup> Dort erklärte Grosz, daß er nun vor allem „moderne Historienbilder“ im Sinne von „Hogarths politischen Bildern“<sup>191</sup> anfertigen wolle. Resultat dieses Vorsatzes sind „Stützen der Gesellschaft“

---

1981) und Hannah Höch entlarvte in ihren Collagen die Geschlechterrollen der Zeit, vgl. dazu: Maud Lavin: *Cut with the Kitchen Knife, The Weimar Photomontages of Hannah Höch*, New Haven, London 1993. In dieser Tradition steht auch das Werk der US-amerikanischen Fotokünstlerin Martha Rosler, die in ihrer frühen Serie „Bringing the War Home“ (1967-72) brutale Szenen des Vietnamkrieges in die Innenräume amerikanischer Wohnungen verlegt, vgl. zu Rosler: Inka Schube (Hrsg.): *Martha Rosler, Passionate Signals*, Ausstellungskatalog Sprengel Museum, Hannover 2005 u. a. sowie Sabine Breitwieser (Hrsg.): *Martha Rosler, Positionen der Lebenswelt*, Ausstellungskatalog Generali Foundation, Wien 1999 u. a.

189Lothar Fischer: *George Grosz*, Reinbek 1993, S. 44.

190Dieser sogenannte Neue Klub war als Gesellschaft für Politik, Wissenschaft und Kunst gegründet worden und sollte Intellektuelle verschiedenster Disziplinen (Ärzte, Rechtsanwälte, Politiker, technische Experten, Künstler etc.) zusammenbringen. Zu den fünf Direktoren zählten neben Maximilian Harden, Wilhelm Herzog, Max Pechstein, Erwin Piscator und als Rechtsberatung Dr. Alfred Apfel auch George Grosz, vgl. dazu Mary Kay Flavell: *George Grosz, A Biography*, New Haven 1988, S. 58.

191Wolfgang Pfeiffer-Belli (Hrsg.): *Harry Graf Kessler, Tagebücher 1918-1937*, Frankfurt/Main 1982, S. 492.

(Abb. 16) und „Sonnenfinsternis“ (Abb. 18), zwei großformatige Ölgemälde mit gesellschaftskritischem Inhalt, die Grosz noch im selben Jahr vollendete.

Wie wichtig ihm sein politisch-aufklärerisches Anliegen allgemein und diese beiden Bilder im besonderen waren, verdeutlicht ein Brief an Otto Schmalhausen von 1927. Darin berichtete Grosz, daß er mit Einverständnis seines Galeristen Alfred Flechtheim eine Doppelstrategie entwickelt habe: Einerseits wolle er kleinformatische „verkäufliche‘ Landschaften“ malen und dabei „das anstößige Sujet“ ausschalten; parallel dazu beabsichtige er andererseits, „große Lieblingsbilder [...] à la ‚Sonnenfinsternis‘ oder ‚Stützen der Gesellschaft‘“ anzufertigen. Dieses markttechnische Kalkül rechtfertigte er mit dem Vorgehen Courbets, der „den Genfer See für Zahlungsfähige diverse Male“<sup>192</sup> produziert habe. Der Tatsache, daß Grosz den Preis von „Stützen der Gesellschaft“ in seinem Hauptbuch auf 8.000 RM bemaß, können wir die Wertschätzung des Künstlers speziell von diesem Gemälde entnehmen.<sup>193</sup>

Das Bild „Stützen der Gesellschaft“ (Abb. 16) zeigt in typisierter Form Charaktere des öffentlichen und politischen Lebens der Weimarer Oberschicht, die Grosz durch Attribute kennzeichnet und deren Physiognomien typisiert sind. Der Titel des Gemäldes selbst versteht sich als ironische Anspielung auf das gleichnamige satirische Theaterstück von Henrik Ibsen, in dem der norwegische Dramatiker die gesellschaftlichen Zustände in seiner Heimat persifliert hat.

Zu sehen ist auf Grosz' Bild in dem von vorne nach hinten gestaffelten, hochformatigen Bildraum zunächst ein Jurist mit einem Bierkrug an einer Theke. Der Schmiß, der Degen und die Schärpe weisen ihn als Mitglied einer schlagenden Studentenverbindung aus. Als Soldat im Ersten Weltkrieg hat er seine untere Zahnreihe und ein Ohr verloren. Seine hieraus resultierende Taubheit paart sich mit Blindheit, worauf der stumpfe Monokel verweist. Die geöffnete Schädeldecke macht deutlich, daß die Gedanken in seinem ansonsten hohlen Kopf einzig und allein um seine Kriegszeit bei den Ostlandreitern und um Gesetzesparagrafen kreisen. Am Krawattenknoten steckt als Hinweis auf seine rechts-konservative Gesinnung das Hakenkreuz.

Hinter dem Juristen befindet sich ein Journalist, der die Züge des damaligen Pressemoguls Alfred Hugenberg trägt. In einer Hand hält er einen gespitzten Bleistift, in

<sup>192</sup>Brief vom 27. Mai 1927 an Otto Schmalhausen, in: Herbert Knust (Hrsg.): George Grosz, Briefe 1913-1959, Reinbek 1979, S. 101.

<sup>193</sup>Vgl. Beth Irwin Lewis: George Grosz, Art and Politics in the Weimar Republic, Madison, London, 1971, S. 214. Diese Wertschätzung fand „Stützen der Gesellschaft“ jedoch nicht bei den Sammlern seines Galeristen, denn es ging unverkauft an Grosz zurück.

der anderen einen grün-roten Palmwedel. Unter den Arm hat er Zeitungen geklemmt (*Berliner Lokal-Anzeiger*, *8 Uhr Abendblatt* und eine weitere deutsch-nationale Zeitung). Als Ausweis seiner geistigen Beschränktheit trägt er einen Nachttopf auf dem Kopf. Neben ihm steht ein beliebter sozialdemokratischer Parlamentarier, der die Parole „Sozialismus ist Arbeit“ vertritt und die alte Reichsfahne in den Händen hält. Auch in seinen Kopf können wir blicken und erfahren so, daß bei seinen Gedanken sprichwörtlich „die Kacke am Dampfen“ ist. Auf diese Dreiergruppe aus Anwalt, Journalist und Sozialdemokrat folgt im Bild ein dicklicher Priester, der mit geschlossenen Augen predigt, während durch seinen Rücken verdeckt das Militär mordend und brandschatzend durch das Land zieht.<sup>194</sup>

Grosz vereinigte in „Stützen der Gesellschaft“ Vertreter aus Justiz, Presse, Parlament, Kirche und Armee, die er mit den Mitteln der politischen Karikatur plakativ überzeichnete.<sup>195</sup> Das Personal ist äußerlich durch seinen stumpfsinnigen und grimmig-aggressiven Ausdruck in Mimik und Gestik verbunden sowie ideologisch durch seine konservativ-reaktionäre Haltung. Diese Charaktere, die durch ihre höhere soziale Position eigentlich den Weimarer Staat tragen sollten, sind – so können wir Grosz verstehen – mit ihren rückwärtsgewandten Vorstellungen alles andere als Stützen der jungen und von Unruhen gebeutelten Demokratie.

Die Instabilität der tatsächlichen gesellschaftlichen Verhältnisse zeigt sich vor allem im Bildaufbau des Gemäldes. Das stark hochrechteckige Format der Leinwand läßt nur zu, die Figuren des Bildes aufeinander zu türmen. Durch die widerstreitenden perspektivischen Ausrichtungen ergibt sich jedoch kein festes Gefüge, sondern der Bildraum selbst gerät ins Wanken. Diesen Eindruck hat Grosz noch gesteigert, indem er die verschiedenen Bildebenen unvermittelt aufeinanderprallen ließ. Neben dem Aufbau des Gemäldes erinnert auch der Gebrauch der Attribute an die Kenntnisse, die sich Grosz anhand der Collage angeeignet hat. Die beigegefügt Gegenstände – wie etwa die Zeitungen des Medienunternehmers oder die Sozialismus-ist-Arbeit-Plakette des Sozialdemokraten – scheinen gleichfalls regelrecht an die Personen geheftet zu sein.

<sup>194</sup>Die Figuren aus „Stützen der Gesellschaft“ basieren auf der Zeichnung „Wir treten zum Beten vor Gott den Gerechten“ (Abb. 17) aus dem Grosz-Buch „Das Gesicht der herrschenden Klasse“ von 1921, vgl. Uwe M. Schneede (Hrsg.): George Grosz, Leben und Werk, Stuttgart 1975, S. 104.

<sup>195</sup>In den 20er Jahren entwickelte sich Grosz zum berühmt-berüchtigten Karikaturisten der Weimarer Republik, der für verschiedene kommunistische Zeitschriften wie *Der Knüppel* tätig war. Im Malik-Verlag veröffentlichte er außerdem Sammelbände mit karikativen Zeichnungen wie „Das Gesicht der herrschenden Klasse“ oder „Abrechnung folgt!“. Nach dem Erscheinen von „Ecce homo“ (1923), in dem Grosz die Mißstände der Inflation thematisierte, wurde der Künstler sogar wegen Verletzung der öffentlichen Moral angezeigt und vor Gericht geladen, vgl. Fischer, Lothar, George Grosz, S. 78 f.



Auch bei „Sonnenfinsternis“ (Abb. 18) handelt es sich um ein gesellschaftskritisches Werk. Vom Format und Anspruch her ist das Bild eine der größten Arbeiten von Grosz, das der Maler zunächst 1925 in einem Aquarell vorbereitete (Abb. 18a). In einem Essay hat Marcel Ray das Gemälde 1927 eingehend interpretiert und beschrieben:

„In einer neueren Komposition, Sonnenfinsternis, sitzt der Marschall Hindenburg in großer Uniform, den kahlen Schädel mit Lorbeer umkränzt, dem Ministerrat vor. Nachdem die Magie von Grosz die Mauern durchsichtig machte, bemerkt man hinter dem Marschall Kasernen, Fabriken, ein deutsches Dorf und ein Flugzeug, das am Himmel entschwindet. Eine Person im Gehrock und mit Seidenhut, die Herrn Stresemann ähnelt, hält unter ihrem linken Arm einen ganzen Ausschub an Lokomotiven, Gewehren, Bajonetten, Spielzeugkanonen fest und schützt mit der anderen Hand ihre Augen, die eine durch eine schwarze Scheibe verfinsterte Sonne anstarrt, auf der querüber durchschimmernd man den doppelbackigen Buchstaben \$, das bekannte Symbol für den Dollar, ausmacht. Es handelt sich offenbar um das Schwinden der amerikanischen Kredite und das ganze Gemälde ist nur seine politische Anekdote. Ein Pappesel, die Augen hinter Scheuklappen mit dem kaiserlichen Wappen erblindet und aus einer Krippe Zeitungen fressend, stellt das deutsche Volk dar; er ist auf Brettchen gestellt, das in einen undeutlichen Abgrund kippen wird, wo Skelette grinsen und wo hinter einem Gefängnisgitter Augen funkeln. Was dieser knappenhaften und halluzinierenden Allegorie eine Art epischen Zug gibt, sind die um einen Tisch versammelten Minister, die elegante Kleider und plausible Gesten haben, aber keine Köpfe. Aus Sparsamkeit sind diese unwichtigen Teile der deutschen Mechanik gestrichen worden.“<sup>196</sup>

Wie schon in „Stützen der Gesellschaft“ stellte Grosz auch in „Sonnenfinsternis“ allegorisch-karikativ die Situation der Weimarer Gesellschaft und Politik dar. Der Dollar verdunkelt die Sonne, so daß Deutschland im Schatten versinkt. Feldmarschall Hindenburg befiehlt zwar seine hohlen und kopflosen Minister, ist seinerseits jedoch selbst bloß eine Marionette der Schwerindustrie, die ihm aus dem Hintergrund Anweisungen einflößt und ihn unverhohlen zum Kriegsspiel auffordert. Kirche (Kreuz) und Militär (Säbel) dienen dem Reichspräsidenten dabei als willfährige Werkzeuge und verweisen zugleich auf seine Erfolge im Ersten Weltkrieg: Der Säbel ist blutverschmiert, das Kreuz in den Farben des Deutschen Kaiserreichs bemalt. Die Vertreter der Politik sind damit letztlich willenlose Geschöpfe des lenkenden Kapitals, das seine Absichten egoistisch vorantreibt. Dem deutschen Volk als gehorsamer und genügsamer Esel versperrt die Zeit des Kaiserreichs den Blick auf die Gegenwart. Das Maultier wird durch die Meinungen aus der Presse buchstäblich abgespeist, auf die

---

<sup>196</sup>Dirk Heißerer (Hrsg.): Marcel Ray, George Grosz, Berlin 1991, S. 39f.

seine Sicht mittels Scheuklappen beschränkt wird. An der dünnen Planke, auf der es steht und die über die Tischkante hinausragt, ist ein Seil befestigt, das in den darunterliegenden Abgrund reicht. Von dort schaut ein Skelett mit hohlen Augen nach oben, während ein Gefangener hinter Gittern hilflos und starr vor Schreck auf die sich ihm bietende Szenerie lugt.<sup>197</sup>

Neben der inhaltlichen Gemeinsamkeit weisen „Stützen der Gesellschaft“ und „Sonnenfinsternis“ auch formal einen ähnlichen Aufbau auf, da Grosz auch in letzterem heterogene Bildelemente auf einer Fläche vereinigt hat,<sup>198</sup> um so die prekäre politische Lage zu versinnbildlichen. Zudem fügte der Künstler erneut die politischen Hintergründe und ihre gesellschaftlichen Auswirkungen zusammen und analysierte und reflektierte so die gegenwärtige Situation des Staates.

Wir können also festhalten, daß die gemalte Collage für Grosz ein Mittel ist, um gesellschaftliche Verhältnisse einseitig aufzuzeigen und damit die tieferen Ursachen aktueller Probleme vorzuführen. Der Bildform liegt also eine metaphorische Funktion zugrunde. Im Unterschied zu seinen älteren Arbeiten wie etwa dem verschollenen Vorläufer „Deutschland, ein Wintermärchen“ (1918, Abb. 20) hat Grosz bei „Stützen der Gesellschaft“ und „Sonnenfinsternis“ nicht etwa Abbildungen der Attribute auf die Oberfläche geklebt, sondern die Bilder sind jetzt komplett mit den Mitteln der Malerei ausgeführt. Indem Grosz unvereinbare Blickwinkel ineinander verkeilt, verdeutlicht er sowohl die Unbeständigkeit als auch die Abhängigkeitsverhältnisse innerhalb des Sozialwesens. Obwohl der Künstler mittels der Collage keinen zentralperspektivischen

197Vgl. Roland März: Die Gemälde der Berliner Jahre 1915 bis 1931, in: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): George Grosz: Berlin – New York, Ausstellungskatalog Neue Nationalgalerie, Berlin 1994/95 u. a., S. 347 und Hans Hess: George Grosz, London 1974, S. 134.

198Ob Grosz dafür direkt von Heinrich Vogeler und dessen „Komplexbildern“ (Abb. 19) angeregt wurde, wie dies immer wieder vermutet wird, ist unklar. Auch Vogeler war bei dem ersten Treffen des Neuen Klubs am 22. März 1926 anwesend. Harry Graf Kessler berichtet, daß Vogeler bei diesem Anlaß von seinen Erfahrungen in der Sowjetunion erzählt habe. Dort hatte er sich von November 1925 bis März 1926 aufgehalten und war bei dem Treffen gerade aus Moskau zurückgekehrt. Besonders erwähnte Vogeler dabei „eine Reihe junger, sehr eigenartiger Maler“, deren Kunst er als „eine Art von synthetischem Realismus“ beschrieb, vgl. Pfeiffer-Belli, S. 490. Auch wenn Grosz an diesem Abend wohl später sein Ansinnen einer modernen Historienmalerei äußerte, muß das Erscheinungsbild von Grosz' Arbeiten nicht auf Vogeler zurückzuführen sein. Vielmehr findet sich der collageartige Bildaufbau von „Sonnenfinsternis“ und „Stützen der Gesellschaft“ bereits in seinen frühen Werken, so in „Widmung an Oskar Panizza“ aus den Jahren 1917/18 und auch in dem vom Thema her ähnlichen „Deutschland, ein Wintermärchen“ (Abb. 20) von 1917-19. Zu diesem Bild vgl. Rainer Rumold: George Grosz: Deutschland, ein Wintermärchen (1917-1919), in: Gabriele Saure und Giesla Schirmer (Hrsg.): Kunst gegen Krieg und Faschismus, 37 Werkmonographien, Weimar 1999, S. 39-43.

Vogeler selbst hat bis zu diesem Zeitpunkt die „Komplexbilder“ nur einmal, nämlich 1925, öffentlich im Karl-Liebknecht-Haus ausgestellt, vgl. zu Vogeler und seinen „Komplexbildern“: Heinrich Vogeler, Kunstwerke, Gebrauchsgegenstände, Dokumente, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1983 u. a., S. 175-194; Christine Hoffmeister: Heinrich Vogeler, Die Komplexbilder, Worpsswede 1980; Rena Noltenius: Heinrich Vogeler, 1872-1942, Die Gemälde – Ein Werkkatalog, Weimar 2000, S. 64-78.

Raum erzeugt, hält er im ganzen betrachtet dennoch am illusionistischen Bildgefüge fest. Denn trotz der heterogenen Blickwinkel und Richtungen besitzen die Gemälde eine tiefenräumliche Struktur.

Weiterhin setzte Grosz die Collage ein, um zeitlich wie örtlich voneinander Entferntes zu einer Argumentationskette zu verknüpfen. Auf diese Weise brachte er Ursache und Wirkung zusammen und vereinfachte komplexe politische Sachverhalte. Den Bildern liegt eine Symbolsprache zugrunde, die über die beigegebenen Gegenstände entschlüsselt werden kann. „Stützen der Gesellschaft“ und „Sonnenfinsternis“ folgen damit Grosz' Ansichten über Zweck und Motivation der künstlerischen Produktion, die er 1925 in der mit Wieland Herzfelde veröffentlichten Streitschrift „Die Kunst ist in Gefahr“ dargelegt hat. Darin beschrieb Grosz die Entwicklung und gesellschaftliche Stellung der Kunst und folgerte angesichts der derzeitigen Lage, daß der moderne Künstler nur zwischen zwei Möglichkeiten wählen könne und in beiden Fällen die sogenannte reine Kunst aufgeben müsse:

„Der heutige Künstler, wenn er nicht ein Leerläufer, ein antiquierter Blindgänger sein will, kann nur zwischen Technik und Klassenkampfpropaganda wählen. In beiden Fällen muß er ‚die reine Kunst‘ aufgeben. Entweder, indem er als Architekt, Ingenieur oder Reklamezeichner sich einreihet in das – leider noch sehr feudalistisch organisierte – Heer, das die industriellen Kräfte entfaltet und die Welt ausbeutet, oder indem er als Schilderer und Kritiker das Gesicht unserer Zeit spiegelnd, als Propagandist und Verteidiger der revolutionären Idee und ihrer Anhänger sich einordnet in das Heer der Unterdrückten, die für ihren gerechten Anteil an den Werten der Welt, für eine sinnvolle, soziale Organisation des Lebens kämpfen.“<sup>199</sup>

Wofür sich Grosz selbst entschieden hat, führen „Stützen der Gesellschaft“ und „Sonnenfinsternis“ augenfällig vor. Seine Bilder sollen die Unterprivilegierten die tatsächlichen Verantwortlichen für ihre mißliche Lage erkennen lassen. Diesen aufklärerischen Anspruch hat der Maler auch an anderer Stelle deutlich für sich und sein Schaffen reklamiert: „Den Unterdrückten die wahren Gesichter ihrer Herren zu zeigen, – ist der Sinn meiner Arbeit.“<sup>200</sup>

Das Collage-Prinzip stellt auch für den US-amerikanischen Maler und Plastiker Robert Rauschenberg (1925-2008) seit Beginn seiner künstlerischen Karriere die

---

<sup>199</sup>George Grosz und Wieland Herzfelde: Die Kunst ist in Gefahr, Ein Orientierungsversuch, in: Dies.: Die Kunst ist in Gefahr, Drei Aufsätze, Berlin 1925, S. 32.

<sup>200</sup>Statt einer Biographie, in: Grosz/Herzfelde, S. 43. Zur Politisierung von Grosz in den frühen 20er Jahren vgl. Riccardo Bavaj: Zwischen Dadaismus und Kommunismus – Kunst und Ideologie bei George Grosz zur Weimarer Zeit, in: Zuckermann, Geschichte und bildende Kunst, S. 122-148.

gestalterische Grundlage dar.<sup>201</sup> Rauschenberg, der ebenso wie Jasper Johns als Gründerfigur der Pop Art gilt, klebte schon bei seinen frühen „Black Paintings“ (1951-53) Schichten von Zeitungen auf Leinwände, nur um diese dann wieder mit schwarzer Farbe pastos zu übermalen. War der Collage-Untergrund bei diesen Bildern zunächst nur als bloße Struktur sichtbar, begann er in einigen „Red Paintings“ (1953-54, Abb. 21), bestimmte Bereiche unbemalt zu lassen und das Material damit offenzulegen. Hierauf aufbauend, entwickelte er ab 1954 dann die sogenannten „Combines“, bei denen Rauschenberg jetzt auch dreidimensionale, gefundene (Alltags)Gegenstände mit frei gemalten Passagen auf einer Bildfläche vereinte.<sup>202</sup> Diese Werkgruppe, zu der zentrale Arbeiten für die Wand und den Raum wie „Bed“ (1955, Abb. 22), „Odalisque“ (1955-58), „Monogram“ (1955-58) oder „Canyon“ (1959) gehören, resultierten laut Rauschenberg aus dem Versuch, die Zweidimensionalität des Bildes aufzubrechen und dadurch die unsichtbare Grenze zwischen Kunst und Leben zu nivellieren.

Parallel zu dieser, sich bis ins Jahr 1964 fortsetzenden Werkgruppe stellte Rauschenberg Experimente an, um Photos aus Printmedien nahtlos in die Oberfläche seiner Bilder zu integrieren. Dies gelang ihm 1958 schließlich mit der Transfertechnik, einem Verfahren, mit dem sich gedrucktes Zeitschriftenmaterial unmittelbar auf einem neuen Träger fixieren läßt.<sup>203</sup> Photographien, Comiczeichnungen und Reproduktionen von Kunstwerken fanden damit Eingang in Rauschenbergs Werk (Abb. 23). In dem nach dieser selbstentwickelten Methode benannten Zeichnungskonvolut kombinierte der Künstler gegenständliche Motive mit Zahlen, Buchstaben und Diagrammen sowie frei ausgeführten, abstrakten Partien in Graphit, Gouache, Aquarell und Wachskreide.<sup>204</sup> Den Höhepunkt dieser Phase bildete die Illustration zu Dantes „Göttlicher Komödie“, an der Rauschenberg von 1958 bis 1960 arbeitete.<sup>205</sup>

Den Umgang mit fremden Abbildungen vertiefte Rauschenberg mit den Siebdruckgemälden. Der Künstler bediente sich dieses Druckverfahrens von Oktober

<sup>201</sup>Zur Collage in der US-amerikanischen Kunst der 50er Jahre vgl. allgemein: Maria Grazia Messina: Collage in the 1950s. A Purely (or almost) American History, in: Guidetti, S. 300-321.

<sup>202</sup>Vgl. zu den „Combines“ einführend: Robert Rauschenberg, Combines, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 2005/06 u. a. sowie Joachim Jäger: Das zivilisierte Bild, Robert Rauschenberg und seine Combine-Paintings der Jahre 1960 bis 1962, Klagenfurt, Wien 1999.

<sup>203</sup>Bei der Transferzeichnung wird das entsprechende Vorbild mit Lösungsmitteln eingerieben und mit der Vorderseite nach unten auf ein Blatt gelegt. Anschließend wird mit einer leeren Kugelschreibermine über die Bildrückseite gerieben, so daß das Bild spiegelverkehrt und schraffiert auf die neue Fläche übertragen wird.

<sup>204</sup>Ab 1962 wandte Rauschenberg die Transfertechnik auch in der Lithographie an, wobei allerdings die Druckfarbe der Presseseite auf das darunterliegende Blatt gepreßt wird.

<sup>205</sup>Vgl. dazu: Götz Adriani: Robert Rauschenberg, Zeichnungen, Gouachen, Collagen, 1949 bis 1979, München, Zürich 1979, S. 21-94.

1962 bis zum Frühjahr 1964. In der Zeitspanne von nicht einmal zwei Jahren fertigte er insgesamt 79 Bilder an. Als er im Sommer 1964 – nicht ganz unumstritten – mit einigen dieser Arbeiten den Großen Preis für Malerei auf der 32. Biennale in Venedig gewann,<sup>206</sup> bat er telefonisch einen Freund in New York, seine über 150 Siebvorlagen aus ihren Rahmen zu schneiden und zu verbrennen, damit er nicht der Gefahr der Selbstwiederholung erlänge.<sup>207</sup>

Zwar hatte Rauschenberg bereits bei den Transferzeichnungen gefundene Photos aus der Presse benutzt. Der Siebdruck erweiterte jedoch sein bildnerisches Vokabular in weit stärkerem Maße: Im Unterschied zu den früheren Durchreibearbeiten konnte Rauschenberg die ausgewählten Bilder nun seitenrichtig wiedergeben. Nicht nur die Größe der Vorlage ließ sich nach Belieben variieren,<sup>208</sup> sondern auch die Farbigkeit der Abbildungen sowie ihre Tonstufen. Darüber hinaus konnten Intensität und Kontrastverhältnisse malerisch-individuell angepaßt werden. Außerdem ließen sich die Photos nun direkt auf die Leinwand drucken und die Motive beliebig oft reproduzieren.

Neben dem technischen Nutzen besaß der Siebdruck für Rauschenberg noch einen weiteren inhaltlichen Vorteil, der mit der Verbreitung der Massenmedien zusammenhing. Als er mit den „Silkscreen Paintings“ begann, beschrieb er seine Alltagserfahrung, die zu einer Veränderung seines künstlerischen Ansatzes beitrug: „Ich wurde durch Fernsehgeräte und Zeitschriften mit den Exzessen der Welt bombardiert. Ich dachte, ein ernsthaftes Werk sollte alle diese Elemente in sich aufnehmen, die eine Realität waren und sind.“<sup>209</sup> Der Siebdruck gab ihm die Möglichkeit, „immer noch

---

206Nach James Abbott McNeil Whistler und Mark Tobey war Rauschenberg der dritte US-Amerikaner, der mit diesem Preis ausgezeichnet wurde. Zur kritischen Situation auf der Biennale in Venedig und zur Auszeichnung Rauschenbergs vgl. Calvin Tomkins: *Off the Wall, Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, New York 1980, S. 1-11.

207Ebd., S. 235. In der Lithographie „Autobiography“ aus dem Jahre 1968 gibt Rauschenberg rückblickend an, daß er mit dem Siebdruck begann, um der Vertrautheit mit Gegenständen und der Collage zu entfliehen („Began silkscreen paintings to escape familiarity of objects & collage“, Robert Rauschenberg: *Autobiography*, in: Andrew Forge: *Rauschenberg*, New York 1969, S. 227). Diese ablehnende Haltung vor allem gegen seine „Combines“ läßt sich mit den ab 1960 aufkommenden „Neuen Realisten“ erklären, die in ihren Assemblagen ebenfalls Alltagsgegenstände in Bildflächen integrierten und damit rasch internationale Erfolge feierten. Rauschenberg, der in diese Richtung bereits seit acht Jahren gearbeitet hatte, suchte nach neuen künstlerischen Wegen. Zwar sprach der Künstler hier auch davon, daß er sich von der Collage abwenden wolle, doch meinte er damit zuallererst seine Transferzeichnungen, deren Möglichkeiten er im Laufe der Zeit ausgereizt hatte.

208Das Loft, das Rauschenberg als Atelier nutzte, bot ihm viel Platz auch für großformatige Siebdruckgemälde, wie das mit etwa 10 m Länge größte Werk der Serie „Barge“ (1963).

209„I was bombarded with TV sets and magazines by the excess of the world. I thought an honest work should incorporate all these elements, which were and are a reality“, Rauschenberg zitiert nach: Mary Lynn Kotz: *Rauschenberg, Art and Life*, New York 1990, S. 99; deutsche Übersetzung zitiert nach Rosalind Krauss: *Permanente Bestandsaufnahme*, in: Walter Hopps und Susan Davidson (Hrsg.): *Robert Rauschenberg Retrospektive*, Ausstellungskatalog Museum Ludwig, Köln 1998 u. a., S. 220.

Zugang zu weltweit umlaufender Information zu haben<sup>210</sup>. Dadurch konnte Rauschenberg auf aktuelle Vorfälle reagieren, denen er in der medialen Berichterstattung begegnete. Die Photos, die er in Siebe übertrug, stammten entsprechend größtenteils aus den Printmedien, in erster Linie aus den wichtigsten amerikanischen Zeitungen und populären Magazinen.<sup>211</sup> Doch gerade für dieses Bildmaterial eignete sich der Siebdruck aufgrund seiner optischen Eigenschaften besonders, denn die Technik unterstreicht den photographischen Charakter der Vorlagen und betont so ihre Herkunft aus dem Bereich der maschinellen Druckerzeugnisse.<sup>212</sup>

Wollte Rauschenberg mit den „Silkscreen Paintings“ also die „Exzesse der Welt“ in seine Bilder integrieren, so lassen sich anhand der benutzten Photos verschiedene Themenkomplexe innerhalb der Werkgruppe festmachen.<sup>213</sup> Vor allem die Arbeiten, in denen sich der Künstler mit der Vergangenheit und Gegenwart seines Heimatlandes sowie der Person John F. Kennedys auseinandergesetzt hat, stehen dabei deutlich hervor. Zur ersten Gruppe gehört neben Gemälden wie „Barge“, „Die Hard“, „Estate“, und „Archive“ (alle 1963) auch das farbige Siebdruckbild „Kite“ aus dem selben Jahr.

„Kite“ („Drachen“, Abb. 24) läßt sich horizontal in zwei Hälften gliedern. In der oberen Zone findet sich mittig am Bildrand das Photo eines Weißkopfseeadlers, dessen Gefieder unnatürlicherweise aus Rot- und Weißtönen besteht. Unterhalb des Greifvogels schließt sich bündig eine hochrechteckige Bahn an, die durch Pinselstriche aus Blau, Grau und Weiß strukturiert wird. Der Vogel wird flankiert von schwarzen, gestisch-abstrakten Partien, an deren Enden die Farbe in dünnen Bahnen auf die untere Zone

210Robert Rauschenberg zitiert nach: Krauss, Permanente Bestandsaufnahme, S. 212.

211Rauschenberg benutzte als Quellen die bekannten Zeitungen *The New York Times*, *Herald Tribune* und Magazine wie *Life*, *Newsweek*, *National Geographic*, *Sports Illustrated* und *Time*, vgl. Roni Feinstein: Robert Rauschenberg: The Silkscreen Paintings 1962-64, Ausstellungskatalog Whitney Museum of American Art, New York 1990, S. 75. Darüber hinaus verwandte er aber auch selbst aufgenommene Photographien, wie etwa das Polaroid eines Glases mit Wasser. Vorbereitend wählte Rauschenberg eine entsprechende Vorlage aus. Diese gab er anschließend zusammen mit Angaben für die Übertragung des Bildes (Zielgröße, Anzahl der verwandten Farben etc.) an eine professionelle Firma, die die Siebe dann für ihn produzierte.

212Die Auseinandersetzung mit dem massenmedial verbreiteten Fernsehbild läßt sich ebenfalls schon an den „Transferzeichnungen“ festmachen, die John Cage folgendermaßen beschrieben hat: „It seems like many television sets working simultaneously all turned differently. How to respond to this message“, John Cage: On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work, in: Ders.: *Silence, Lectures and Writings*, Middletown 1961, S. 105. Zur Beziehung der „Silkscreen Paintings“ zum Medium Fernsehen vgl. Branden W. Joseph: *Random Order, Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, Cambridge, London 2003, S. 177-207. Zum Verhältnis von Kunst und Fernsehen in den 60ern allgemein vgl. *The New Frontier, Art and Television 1960-65*, Ausstellungskatalog Austin Museum of Art, Austin 2000.

213In ihrer grundlegenden Monographie zu diesen Arbeiten Rauschenbergs macht Roni Feinstein sechs unterschiedliche Themenbereiche fest. Neben der Figur des „Jedermann“, den Feinstein als „symbol of the human struggle to cope with an ever-changing, ever-expanding world“ liest, befaßt sich Rauschenberg in dieser Serie weiterhin mit der „Raumfahrt“, „Alten Meistern und biblischen Themen“ sowie „Erotik“, vgl. Feinstein, S. 77-90.

herunterläuft bzw. spritzt. Diese dunklen Partien heben die rote Farbigkeit des Adlers hervor und verstärken seine bedrohliche Wirkung. Die obere linke Ecke wird von einem schwarzen Rechteck ausgefüllt, dessen Mitte von einem schmalen Streifen in Abstufungen von Schwarz über Rot nach Gelb unterbrochen wird.

Auf Kopfhöhe des Adlers finden sich rechts blaue Farbfelder, die in einem Streifen nach unten herablaufen und schließlich in ein zweites Photo, einen Blick auf einen Urlaubsstrand in Postkartenmanier, am rechten mittleren Bildrand übergehen. Die blaue Farbe des abstrakten, oberen Teils entwickelt sich dabei zum Horizont der Strandansicht und verknüpft beide Hälften miteinander. Leicht unterhalb der Bildmitte ist ein Militärhubschrauber mit der Aufschrift „ARMY“ zu sehen, der auf einem Strand vor einer Palmenreihe landet. Der Helikopter steht in unmittelbarer Beziehung sowohl zu dem Seeadler, mit dem er sich zu einer vertikalen Linie anordnet, als auch mit der Strandaufnahme zu seiner Linken, mit der er landschaftlich verbunden ist. Der Hubschrauber selbst scheint über einer Fahnenparade von Pfadfindern zu schweben. Rauschenberg hat dieses Photo in Schwarz-Weiß reproduziert (und nicht mehrfarbig wie etwa in „Archive“ von 1963, Abb. 25) und mittig an den unteren Bildrand gesetzt. Durch seine reduzierte Tonalität wirkt das Bild wie ein historisches Dokument und erweckt den Eindruck einer überzeitlichen Aufnahme. Eine schmale rote, leicht ansteigende Linie unterstützt die Marschrichtung des Trupps nach links hinten. In der linken unteren Ecke nimmt ein Viereck die Fläche von links oben wieder auf.

Das Charakteristikum von „Kite“ ebenso wie der Reihe der „Silkscreen Paintings“ insgesamt beruht auf dem Wechselspiel von gefundenen Bildvorlagen, gegenstandslosen Farbpartien und unbearbeiteten Freiflächen. Die Zusammenstellung dieser Elemente eröffnet dem Betrachter ein unendliches Feld von Assoziationsmöglichkeiten. Bei dem konkreten Beispiel von „Kite“ bildet die breite Basis der Komposition der patriotische Umzug der Boy Scouts in zeitlosem Schwarzweiß, über die sich der Kampfhubschrauber erhebt. Beide Bilder sowie das freigemalte, rechteckige Zwischenstück bilden einen optischen Pfeiler, über dem sich der Weißkopfschwarzadler als titelgebender Drache und als Wappentier der Vereinigten Staaten in aggressivem Blutrot, wie von einem farbigen Luftschub getragen, erhebt und nun drohend über dem Arrangement schwebt. So verstanden, ließe sich „Kite“ als Sinnbild der amerikanischen Politik auffassen, die traditionell von militantem Patriotismus und militärischer Technik angetrieben würde.

Neben einer solchen allgemeineren Lesart ist jedoch auch eine spezifischere

Interpretation denkbar, die eng mit dem Kontext der photographischen Fundstücke verbunden ist. Rauschenberg hat das Photo des Helikopters dem Magazin *Life* entnommen. Das Bild war dort 1963 in einem Artikel erschienen, in dem unter der Überschrift „We wade deeper into jungle war“ über die zunehmende Eskalation des Vietnamkrieges berichtet wurde. Vor diesem Hintergrund bekommt „Kite“ eine genauere zeithistorische Bezugsebene. Die Kombination eines Marsches von Pfadfindern mit einem Weißkopfseeadler, einem Militärhubschrauber sowie einer friedlichen Strandszene ließe sich als Kritik am unrechtmäßigen Eingreifen der USA in die Angelegenheiten anderer Länder am Beispiel des Kriegs in Südostasien deuten.<sup>214</sup> Besondere Bedeutung kommt in diesem Spannungsfeld den rein-abstrakten Farbpassagen zu, die für Jost Schäfer einen Verweis auf die Person des Künstlers darstellen: „Auch die fast aggressiv gegen die Leinwand geführten schwarzen Pinselstriche mit ihren nach unten schlierenden Farbfetzen fügen sich als emotionale Ausdrucksträger nahtlos in das Stimmungsgefüge ein. Die zumeist frei aufgetragenen Farbspuren fungieren darüber hinaus als kompositionelle Verbundstücke der Siebdrucke untereinander und fernhin als Vergegenwärtigung des Künstlers Rauschenberg ins Bild hinein, womit wiederum zugleich die Zeugenschaft der Bildaussage durch seine Anwesenheit bekundet wird.“<sup>215</sup>

Aufgrund der begrenzten Anzahl von Photos und ihrer Gliederung scheint die inhaltliche Ausrichtung von „Kite“ relativ eindeutig zu sein. Da Rauschenberg durch den Siebdruck ein Bildvokabular an die Hand bekam, das er beliebig kombinieren konnte, finden sich die hier herangezogenen Abbildungen auch auf weiteren Siebdruckgemälden wieder. Einige Photovorlagen durchziehen dabei leitmotivisch die ganze Serie. Im ganzen betrachtet, fällt weiterhin auf, daß immer verschiedene Photographien in einem Gemälde vereint werden.<sup>216</sup> Ähnlich wie schon bei den „Transferzeichnungen“ setzt Rauschenberg die gefundenen Bilder mit abstrakten und unbehandelten Partien in Beziehung. Dadurch ergibt sich eine unhierarchische Bildstruktur, bei der gegenstandsbezogene Photos, frei gemalte Bereiche und nicht

214Vgl. Interpretationen in diese Richtung u. a. bei: Sidra Stich: *Made in U.S.A., An Americanization in Modern Art, The '50s & '60s*, Ausstellungskatalog University Art Museum, Berkeley u. a. 1987, S. 203 sowie Feinstein, S. 82.

215Jost Schäfer: *Historisches bei Robert Rauschenberg*, in: *Alte und Moderne Kunst*, 201/202, 1985, S. 37f.

216Die Beschäftigung Rauschenbergs mit Siebdruck ging auf Andy Warhol zurück, der sich bereits zwei Monate vor ihm mit dieser graphischen Technik auseinandergesetzt hatte. Im Gegensatz zu Warhol stellte Rauschenberg aber nicht einen Bildgegenstand heraus und wiederholte ihn mehrmals reihend, sondern verwandte in seinen Gemälden immer eine Vielzahl verschiedener Motive.



bearbeitete Leerflächen zu gleichwertigen Elementen werden, die sich mal nebeneinander befinden oder kontrastiv gegenüberstehen, sich mal aber auch überlagern und durchdringen können.

Der Siebdruck veränderte nicht nur Rauschenbergs Kompositionsgefüge, sondern auch seinen Schaffensprozeß. Erstmals fertigte er mehrere Bilder gleichzeitig an, wobei sein Pensum von Zufall, plötzlichen Eingebungen und Schnelligkeit geleitet wurde.<sup>217</sup> Entsprechend spontan und intuitiv kompilierte der Künstler auch die Photovorlagen. Als etwa der für den *New Yorker* schreibende Journalist Calvin Tomkins den Künstler in seinem Atelier bei der Arbeit an den ersten farbigen Siebdruckgemälden besuchte, zeigte Rauschenberg ihm auch das Sieb mit dem Bild des Weißkopfseeadlers und kommentierte es mit den Worten: „How’s that for authority?“<sup>218</sup>

Das Adler-Motiv erscheint auf einer ganzen Reihe von Siebdruckbildern, immer in anderen Kontexten und in wechselnden Farbgebungen ausgeführt.<sup>219</sup> Abhängig von seinem jeweiligen Umfeld läßt sich eine inhaltliche Variabilität des Bildes feststellen, denn die Zusammenführung mehrerer Photos führt zu einer Interaktion zwischen den einzelnen Gegenständen, die in unterschiedlichen Umgebungen verschiedene Bedeutungen und Funktionen annehmen können. In dem richtungsweisenden Text „Note on Painting“ (1963) hob Rauschenberg diese Eigengesetzlichkeit des Bildmaterials als wichtige Grundlage seines Werks hervor: „My fascination with images [...] is based on the complex interlocking of disparate visual facts, [...] that have no respect for grammar.“<sup>220</sup> Die von Rauschenberg hier beschriebene Mißachtung der Bildvorlagen von festen Regeln und Inhalten, wie sie für eine Grammatik unabdingbar sind, hat zur Folge, daß die Siebdruckgemälde mehrdeutig konzipiert und ausgerichtet

217Durch den Siebdruck arbeitete Rauschenberg manchmal an bis zu acht Bildern gleichzeitig: „I never used to work on more than one thing at a time, but with silkscreen you have to open so much paint that it doesn’t make much sense to do that ... I like working on several this way, because you’re not so likely to get hung up, or to work schemingly. You keep moving. And then you come back to one, and it hasn’t moved automatically while you were away, suggesting something new, you just go on to the next. Which isn’t saying that you don’t sometimes get hung up on them all“, Rauschenberg zitiert nach: Feinstein, S. 42. Vgl. dazu auch den Atelierbesuch von Calvin Tomkins bei Rauschenberg, Tomkins S. 211-219 sowie die Photos, die Rauschenberg bei der Arbeit an verschiedenen Siebdruckbildern zeigen, z. B. in: Robert Rauschenberg, Werke 1950-1980, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1980, S. 23f.

218Rauschenberg zitiert nach: Tomkins, S. 217.

219So z. B. auf „Manuscript“ (1963), „Overdraw“ (1963), „Windward“ (1963), „Bicycle“ (1963), „Tracer“ (1963), „Buffalo II“ (1964), „Axle“ (1964), „Skyway“ (1964, Abb. 29), „Tree Frog“ (1964), „Untitled“ (1964).

220Robert Rauschenberg: Note on Painting, in: John Russel und Suzi Gablik: Pop Art Redefined, London 1969, S. 101. In diesem kurzen Text, der in der aufgeführten Publikation faksimiliert abgedruckt ist, hat Rauschenberg wie in einer Collage Bezeichnungen von Gegenständen oder allgemeinen Phrasen eingesetzt, um damit seine Arbeitsmethode darzustellen. Die Auslassungen beziehen sich auf diese Einfügungen.

sind. Entsprechend ist die prinzipielle Offenheit und Flexibilität der Motive für Rauschenberg ein entscheidendes Auswahlkriterium dafür, ob er ein Sieb aufbewahrt und mehrmals verwendet oder nur einmal gebraucht und vernichtet. Nach der Erfahrung des Künstlers lassen sich manche Bilder bis zur völligen Abstraktion zerlegen, während andere sich dagegen sperren und überhaupt nicht verändert werden können. Vor allem die Anpassungsfähigkeit der einzelnen Vorlagen interessierte den Künstler bei der Produktion der Siebdruckbilder, denn erst ihre Mimikry eröffnet ihm die größtmögliche kompositorische Freiheit und kombinatorische Vielfalt. In der Regel benutzte Rauschenberg deshalb auch weitestgehend unspezifisches Material ohne feste Konnotation wie etwa die Ansicht des Urlaubsstrandes in „Kite“.<sup>221</sup> Die gefundenen und zumeist anonymen Photovorlagen verleihen den Gemälden außerdem einen wenig individuellen Charakter, den Rauschenberg durch die Collagetechnik noch zu steigern versuchte, denn – so Rauschenberg – „die Collage ist eine Möglichkeit, ein weiteres Stück von Information zu bekommen, die unpersönlich ist. Ich habe immer versucht, unpersönlich zu arbeiten“<sup>222</sup>.

Doch nicht nur das gefundene Bildmaterial kann als „unpersönlich“ bezeichnet werden, der Siebdruck als serielles Verfahren steht zunächst ebenfalls jeglicher Ausdrucksbestrebung entgegen. Allerdings entwickelte Rauschenberg im Umgang mit dieser für ihn neuen Drucktechnik eine eigene Vorgehensweise, die dem konventionellen Arbeitsprozeß diametral entgegenstand.<sup>223</sup> Der Künstler ging rasch dazu über, die Bilder nicht einfach unverändert zu reproduzieren, sondern sie malerisch-individuell zu verändern: Die Abbildungen sind häufig verrutscht und ungenau wiedergegeben; manche sind sogar bis zur Unkenntlichkeit verfremdet. Bei einigen Photos hat Rauschenberg außerdem Partien des Siebes abgedeckt, so daß die Einheitlichkeit des Bildes gebrochen wird. Zudem hat Rauschenberg die Vorlagen von ihrer Tonalität her fast nie in ihrer ursprünglichen Erscheinung auf die Leinwand übertragen. Meistens hat er ihre Vierfarbigkeit auf einen oder zwei Werte reduziert.<sup>224</sup>

<sup>221</sup>Darüber hinaus bezieht Rauschenberg durch das unspezifische Material den Betrachter und seine Wahrnehmung direkt mit ein. In einem Interview erklärte der Künstler dazu: „Ich mag lieber Bilder, die weniger sind, damit Platz bleibt für die Vorstellungskraft aller“, zitiert nach: Robert Rauschenberg in einem Gespräch mit Barbara Rose, Köln 1989, S. 85.

<sup>222</sup>„Collage is a way of getting an additional piece of information that’s impersonal. I’ve always tried to work impersonally“, Rauschenberg zitiert nach: Robert Hughes: *The Shock of the New, Art and the Century of Change*, London 1980, S. 345.

<sup>223</sup>Vgl. dazu: Feinstein, S. 47f.

<sup>224</sup>Dabei ist charakteristisch, daß der Künstler, wie immer, wenn er mit einem neuen Verfahren begann, sich zunächst auf die Farben Schwarz und Weiß beschränkt hat. Für die „Silkscreen Paintings“ läßt sich dies etwa bis August 1963 beobachten. Die Farbigkeit der Siebdruckbilder allgemein hat der amerikanische Kritiker Max Kozloff zutreffend charakterisiert als „eliciting a chromatic transparency

Durch diese handwerklichen Modifikationen gelang es dem Künstler, aus einem seriellen Verfahren und fremdem Bildmaterial aus der Presse eine eigenständige malerische Handschrift zu entwickeln.

Die Manipulationen haben jedoch auch Folgen für den Bedeutungsgehalt der Motive. Sie sorgen für eine Potenzierung ihrer Ambiguität, an deren Ende selbst bekannte Photos durch Verfremdung, Kombination und Konfrontation mit anderen Bildern oder gestischen Farbpartien ihre gewohnte Bedeutung verlieren. Obwohl Rauschenberg wie bei „Kite“ meist unbestimmte Vorlagen bevorzugt hat, findet sich auf acht Werken der Gruppe mit dem Portrait John F. Kennedys ein beinahe ikonenhaftes Abbild.<sup>225</sup>

Alle Siebdruckgemälde mit der Figur Kennedys entstanden 1964, also nach dem Attentat auf den Präsidenten am 22. November 1963. Rauschenberg erfuhr von dem Tode des Staatsmannes in Louisiana, wo er sich als Beleuchter von Merce Cunninghams Tanzgruppe aufhielt. Dieses auch den Künstler schockierende Ereignis bildete aber nicht den unmittelbaren Anlaß für die Siebdruckbilder; der Vorfall bewirkte zunächst das genaue Gegenteil. Da Rauschenberg das Sieb mit dem Konterfei Kennedys bereits vor dessen Tod in Auftrag gegeben hatte, befand er sich nun an einem kritischen Punkt: Weil das Bild inzwischen mit Trauer und anderen Emotionen aufgeladen war, wußte Rauschenberg zunächst nicht, ob und wie er es einsetzen konnte. Es kam ihm aber unehrlich vor, es nicht zu verwenden, weil in seinen Augen die visuelle Bedeutung der Photographie an sich letztlich nicht prinzipiell mit dem Entsetzen des Mordanschlags verbunden war:

„Ich sah in dem Bild mehr die Tatsache als die Persönlichkeit. Kennedy und seine Präsidentschaft hatten begonnen, eine Tatsache zu werden. Was ein Präsident eigentlich sein sollte, wurde von ihm wieder verkörpert – er war etwas Besonderes, nicht einer, der Dir egal ist. Das Schockierende seines Todes lag darin, daß er so glaubhaft war, daß er nicht außerhalb jener Stärke und Überraschung lag, mit denen er während seiner

---

midway in effect between Titian and color television“, Max Kozloff: *Renderings, Critical Essays on a Century of Modern Art*, New York 1968, S. 216.

<sup>225</sup>Auch in früheren Arbeiten hat Rauschenberg bereits die Figur des 35. Präsidenten der USA eingefügt, so z. B. bei der Transferzeichnung auf Leinwand „Calendar“ (1962) und der Lithographie „Urban“ aus dem selben Jahr. Auch in seinen Illustrationen zu Dantes „Inferno“, die der Siebdruckserie vorangingen, erscheint der Politiker auf dem Blatt zum 12. Gesang, vgl. Feinstein, S. 82. Eine direkte Verbindung zu dem Politiker besteht in der Transferzeichnung „Election“ (1960, Abb. 26), in der Rauschenberg auf den Wahlkampf zwischen Nixon und Kennedy rekurrierte. Der Künstler überreichte der Familie Kennedy im April 1961 das Blatt. Im Begleitbrief zu dem Geschenk erklärte er das Motivgeflecht aus einem Weißkopfseeadler, dem Kopf einer griechischen Statue und einem Portrait George Washingtons zusammen mit den Kennedys damit, daß das Thema der Arbeit Kunst und Politik sei, vgl. hierzu: Joseph, S. 175ff.

Amtszeit so vieles anpackte.“<sup>226</sup>

Auf den acht „Silkscreen Paintings“, auf denen Kennedy zu sehen ist, verarbeitete Rauschenberg immer das gleiche Photo. Dem Künstler diente ein Brustbild von einer Fernsehpresskonferenz des Politikers als Grundlage. Es zeigt den jugendlich wirkenden Kennedy redend, während er seinen Worten mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand Nachdruck verleiht. Dieser unmittelbar auf den Betrachter weisende Gestus zusammen mit dem konzentrierten, eindringlichen Blick des Mannes vermitteln den Eindruck von Selbstbewußtsein, Entschlossenheit und Durchsetzungsvermögen: Wort und Tat sind in dieser charismatischen Person vereint, die sich klar und direkt an ihr Publikum wendet.

Bei „Retroactive I“ („Rückwirkend I“, Abb. 27) hat Rauschenberg das Photo Kennedys überlebensgroß in blauer Farbe mit grüner Krawatte so plaziert, daß es mittig vom unteren Rand in das Zentrum der Bildfläche ragt. Ein Balken läuft senkrecht durch die Figur des Präsidenten, da Rauschenberg direkt auf die bereits gespannte Leinwand gedruckt und der Keilrahmen somit einen Abdruck hinterlassen hat. Da sich „Retroactive I“ in drei senkrechte Bahnen aufteilen läßt, steht die Figur Kennedys dominierend in der Mitte und wird von zwei weiteren Zonen flankiert. Besonders auffallend an diesem Werk ist, daß es nahezu vollständig aus Bildern zusammengesetzt ist. Allerdings hat Rauschenberg die Siebe teilweise so stark verfremdet, daß manche nur schwer entziffert werden können. Das neben Kennedy am klarsten zu bestimmende Photo befindet sich links auf Kopfhöhe des Präsidenten. Es zeigt einen in Aufsicht wiedergegebenen Astronauten, der an einem Ballon hinabgleitet. Darunter befindet sich der umgedrehte Ausschnitt einer Orangenkiste und erneut die zeigende Hand Kennedys. Auch wenn sie diesmal von der Person des Politikers isoliert ist, wird sie durch die Verdoppelung und ihre leicht erhöhte Position besonders betont. Diese Bahn schließt mit einem kaum lesbaren, schwarzen Druck ab, der sich erst im Vergleich mit dem Bild „Tracer“ (1963, Abb. 28) als ein Käfig mit Vögeln entpuppt.

Auf die untere Bildhälfte rechts von Kennedy hat Rauschenberg in Rot eine Chronophotographie appliziert, die die verschiedenen Stadien eines weiblichen Aktes in Bewegung zeigt. Auch dieses Photo wiederholt sich auf anderen Siebdruckbildern, so z.

---

<sup>226</sup>Rauschenberg zitiert nach: Tomkins, S. 214; deutsche Übersetzung bei: Armin Zweite: „Kunst soll kein Konzept haben“, Anmerkungen zu Rauschenbergs Werk in den 50er und 60er Jahren, in: Ders. (Hrsg.): Robert Rauschenberg, Ausstellungskatalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1994, S. 43.

B. auf „Express“ (1963). „Retroactive I“ zeigt hingegen nur einen Ausschnitt des Motivs, so daß nur eine Figur vollständig und die anderen teilweise auszumachen sind. Zusätzlich ist über das Bild eine rot gestrichelte Linie und der Ausschnitt einer halbkreisförmigen Anzeigentafel in Gelb gedruckt worden.

Über den Aktdarstellungen folgt das grüne Bild eines gefüllten Wasserglases, sowie nach einer freien, mit hellen Farben ausgefüllten Fläche ein Schwarzweißdruck von Bauarbeitern in der oberen rechten Ecke. Als Verbindung der rechten mit der linken Bildhälfte fungieren zwischen dem Raumfahrer und den Bauarbeitern mehrere orange Tellerstapel. Bauarbeiter und Geschirr wiederum werden teilweise von einer gemalten Scheibe in Schwarz, Ocker und Weiß verdeckt, die direkt über dem Kopf Kennedys hängt.

Zentrales Motiv von „Retroactive I“ ist neben John F. Kennedy die Figur des Astronauten.<sup>227</sup> Außer auf dem Siebdruckbild „Press“ (1964) kombinierte Rauschenberg die Person des Politikers auf den anderen Gemälden immer wieder mit dem Raumfahrer (Abb. 29).<sup>228</sup> Damit verknüpfte er in „Retroactive I“ mit dem Wettlauf ins All und der Präsidentschaft Kennedys wichtige Themen seiner Epoche, die in den Medien intensiv behandelt wurden. Die Weltraumfahrt war Ausdruck der Technikbegeisterung des Zeitalters, mit der die Erwartung einer besseren Zukunft verbunden war. Auch Kennedy galt als Hoffnungsträger, der sich im Laufe seiner Amtszeit sehr für Weltraummissionen eingesetzt hat.<sup>229</sup> Eine wichtige Rolle in „Retroactive I“ spielt darüber hinaus die doppelte Hand des Präsidenten. Trotz des Titels können wir annehmen, daß die Anordnungen Kennedys also nicht nur rückwirkend gelten, sondern auch über seinen Tod hinaus Bestand haben und vielleicht den Weg in eine neue, hoffnungsvollere Zukunft weisen sollen.

In „Retroactive I“ verbindet Rauschenberg offensichtlich die Themen Technik und Politik, (Medien)Popularität und Macht. Obwohl diese Hauptmotive deutlich zu erkennen sind und zwischen ihnen Berührungspunkte bestehen, lassen sich über rein assoziative Verweise hinaus keine engeren Zusammenhänge mit den restlichen Bildmotiven feststellen. Die einzelnen Elemente des Gemäldes bleiben vielmehr

<sup>227</sup>Das Photo des Astronauten stammt aus einem Artikel über eine Gruppe neuer Raumfahrer, der 1963 in *Life* veröffentlicht wurde, vgl. Feinstein, S. 98, Anm. 24.

<sup>228</sup>Das Thema Weltraumfahrt findet sich auch auf mehreren anderen Siebdruckbildern wie etwa „Round Trip“ und „Die Hard“ (beide 1963), vgl. dazu Feinstein, S. 79f. Armin Zweite hat darauf hingewiesen, daß sich abgesehen von „Press“ auf allen Gemälden mit dem Bildnis Kennedys auch der Astronaut findet. Außerdem sind beide Abbildungen meistens vertikal wiedergegeben, vgl. Zweite, Kunst soll kein Konzept haben, S. 44.

<sup>229</sup>Vgl. dazu James N. Giglio: *The Presidency of John F. Kennedy*, Kansas 1991, S. 149-154.

unverbunden nebeneinander stehen oder überlagern sich. Eine schlüssige Interpretation, wie sie für „Kite“ jedenfalls ansatzweise ausgemacht werden konnte, ergibt sich hier nicht zwingend.

Fassen wir zusammen: Rauschenberg verwandte in den „Silkscreen Paintings“ gefundene Bilder also primär wegen ihres inhärenten symbolischen Potentials. In Zusammenstellung und Auswahl der Abbildungen läßt sich dabei jedoch selten eine hierarchische Betonung ausmachen. Mit Ausnahme des Kennedy-Bildnisses handelt es sich bei den vorkommenden Abbildungen um anonymes und unspezifisches Material, das Rauschenberg gleichwertig einsetzte. Bei der Zusammenstellung auf der Bildfläche ging Rauschenberg assoziativ und spontan vor: Er stellte unterschiedliche Photos in einem Gemälde zusammen und erzeugte so einen mehrstimmigen Dialog zwischen den Bildern, bei dem die Vorlagen ihre originäre Bedeutung verlieren können. Je nach Kontext evozieren sie verschiedene Vorstellungen beim Betrachter.<sup>230</sup>

Diesen Eindruck steigerte Rauschenberg, indem er die Bilder nicht in ihrer vorgefundenen Gestalt übernommen hat, sondern etwa ihre Größe und Farbigkeit veränderte. Daß er sie dabei zuweilen bis zur Unkenntlichkeit entstellte, zeigt, wie sehr Rauschenberg an der Wandlungsfähigkeit der Abbildungen bis hin zu ihrer vollständigen Abstraktion interessiert war. Dieser Effekt wird noch dadurch verstärkt, daß die Bilder zudem mit frei gemalten, flächigen Passagen zusammengefügt wurden. Des weiteren ließ der Künstler zwischen den Bereichen häufig Leerstellen oder Intervalle, die das Einzelgewicht der Farbpartien unterstreichen. Die gleichwertige Verwendung von gedruckten Photos und gemalten Flächen hat schließlich zur Folge, daß die gefundenen Aufnahmen ihrer perspektivischen Wirkung beraubt werden: Die Photos erscheinen häufig ohne dreidimensionale Tiefenwirkung und damit genauso flächig wie die abstrakten Komponenten. Im ganzen besitzen die Siebdruckgemälde also keinerlei perspektivische Räumlichkeit.

Rauschenberg verarbeitete in den „Silkscreen Paintings“ vor allem Bilder aus den Massenmedien. Demgemäß behandelte er in dieser Werkgruppe zuerst auch die Phänomene und Wirkungsweisen von medial vermittelten Ereignissen. Die „Silkscreen Paintings“ spiegeln daher in ihrer Disparität jene Bildwelt der Medien wider, mit der sich Rauschenberg in seinem Atelier konfrontiert sah. Durch das Material nehmen sie aber gleichfalls auf die Vorgänge der Zeit Bezug, ohne daß sie sich dabei jedoch auf bestimmte Ereignisse reduzieren ließen. In einem Interview von 1965 betonte

---

<sup>230</sup>Tomkins, S. 217.

Rauschenberg nachdrücklich, daß seine Arbeit zwar als Zeugnis der eigenen Beteiligung am Weltgeschehen aufgefaßt werden könne, aber nicht im Sinne einer persönlichen Protesthaltung: „And whereas my work was never a protest of what was going on, it was only the expression of my own involvement, it always had the possibility of being some other way.“<sup>231</sup>

Vergleichen wir die Ansätze von George Grosz und Robert Rauschenberg miteinander, so lassen sich deutliche Unterschiede bei der Verwendung der gemalten Collage feststellen. Grosz ließ in seinen Gemälden mehrere Bildebenen aufeinanderprallen, so daß sich ein schwankender Bildraum ergibt. Außerdem fügte er wie in „Sonnenfinsternis“ zeitlich und räumlich voneinander Entferntes auf einer Bildfläche zusammen und vereinigte so dialektisch Ursache und Wirkung. Damit verwandte Grosz die Collage in erster Linie, um gesellschaftliche Mißstände karikativ aufzuzeigen. Das Verfahren verbildlicht allegorisch die instabilen politischen Verhältnisse. Diesem didaktischen Anspruch folgend, hielt Grosz an klar lesbaren, narrativen Strukturen und einem illusionistischen Raumgefüge fest, obwohl er verschiedene Perspektiven auf einem Gemälde verband. Die Benutzung der Collage in den Gemälden von George Grosz ist also zuallererst inhaltlich motiviert und korrespondiert mit seinen aufklärerischen Absichten.

Rauschenberg hingegen arbeitete mit einem Bildrepertoire aus gefundenen Photovorlagen, die er mit abstrakten Passagen auf einer Fläche spontan kombinierte. Dabei ist dem Bildmaterial seine Herkunft aus den Medien deutlich anzusehen. In der Zusammenstellung der Elemente ging Rauschenberg frei und intuitiv vor. Er arbeitete nicht nur an mehreren Gemälden gleichzeitig, sondern kombinierte die Siebe in erster Linie nach formalen Gesichtspunkten. Weil er dabei unbestimmtes Material bevorzugte, verlieren die verwendeten Bildvorlagen ihre ursprüngliche Bedeutung. In den „Silkscreen Paintings“ lassen sich in den seltensten Fällen konkret formulierbare Themen erkennen. Durch die malerischen Manipulationen der Photovorlagen entsteht eine Bildstruktur, die weder Tiefenräumlichkeit noch narrative Komponenten enthält. Deshalb lassen sich Rauschenbergs Siebdruckgemälde als ambige Konstruktionen ohne vorgefaßten erzählerischen Gehalt beschreiben. Diese prinzipielle inhaltliche Offenheit der „Silkscreen Paintings“, bei der divergierende Elemente wie gestisch-abstrakte Partien und dekontextualisierte Pressephotos absolut gleichrangig behandelt werden,

---

<sup>231</sup>Robert Rauschenberg zitiert nach: Interview with Robert Rauschenberg, Conducted by Dorothy Seckler in New York, December 21, 1965, in: <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/rausch65.htm>.

führt auf der formalen Ebene zu in sich abgeschlossenen Bildflächen, in denen sich die anonyme Bilderflut der Massenmedien widerspiegelt. Auf diese Weise sind Rauschenbergs „Silkscreen Paintings“ Abbilder des disparaten Zustands einer medial vermittelten Realität. Eine engagierte Stellungnahme wie im Falle von Grosz ist Rauschenberg dagegen fremd, auch wenn sich in seinen Arbeiten ein deutlicher Zeitbezug ausmachen läßt, wie etwa Kathryn Boyer herausstellt: „Thus, Rauschenberg’s art manifests the democratization of American society through both process and content in a manner that infuses the works with meaning beyond a reading of individual messages.“<sup>232</sup>

Das Prinzip der Collage kann also in der Malerei auf unterschiedliche Arten genutzt werden, um damit zeithistorische Ereignisse und Verhältnisse darzustellen. Zum einen kann es wie bei Grosz ein Mittel sein, um gesellschaftliche Zustände auf vereinfachte Weise bildlich zu erklären, indem voneinander abhängige oder gegenläufige Komplexe in einem Gemälde vereint werden. Auf der anderen Seite dient die Collage wie bei Rauschenberg als Darstellungsmodus, um völlig unzusammenhängende Elemente miteinander zu kombinieren und so die vielfältige und widersprüchliche Situation einer Zeit im Informationsüberfluß vor Augen zu führen.

---

<sup>232</sup>Kathryn Boyer: Robert Rauschenberg and the American Postwar Political and Social Scene, in: *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, 76, 1-2, 207, S. 104.



## 6. Politische Allegorien: Max Ernst und Oskar Kokoschka

Auch wenn die Allegorie einen zentralen Platz in der bildenden Kunst und damit gleichsam in der Kunstgeschichte einnimmt, läßt sich wohl kaum ein Grundbegriff so derart schwer fassen wie dieser. Dieser Befund ist zum einen dem Umstand geschuldet, daß der Ausdruck im Wandel der Zeit höchst uneinheitlich gebraucht wurde. Zum anderen können selbst in ein- und derselben Epoche unterschiedliche Verwendungsweisen ausfindig gemacht werden. Literaturwissenschaftlich ist die Allegorie eine Trope, die mit der Metapher und dem Symbol in Beziehung steht. Das Wort wird aus dem Griechischen abgeleitet und bedeutet dort so viel wie „das Anderssagen“. Von einer Allegorie läßt sich grob gesagt dann sprechen, wenn ein Text bzw. Kunstwerk zwei parallele Bedeutungsebenen enthält, welche von gleicher Wertigkeit für sein Verständnis sind. Neben einem wörtlichen, initialen Inhalt besitzt eine solcherart aufgefaßte Sinnkonstruktion einen weiteren, bewußt interpretierten, d. h. allegorischen Gehalt.<sup>233</sup>

Ursprünglich aus der antiken Rhetorik stammend und damit zunächst primär der Literatur und später der christlichen Exegese zugehörig, wurde der Begriff erst seit dem 17. Jahrhundert auf die Bildkünste übertragen. Bellori etwa wandte ihn in seinen Schriften auf das Werk von Annibale Carracci an.<sup>234</sup> Das Zeitalter des Barock kann sogleich als Höhepunkt der Allegorie gelten. In den Ausstattungsprogrammen von Palästen und Kirchen fand sie reiche Verwendung. Doch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehrte sich die Kritik an sinnbildlichen Darstellungsformen. In den Ästhetiktheorien galt die Allegorie jetzt zusehends als künstlerisch minderwertige Form. Dagegen wurde das Symbol bevorzugt, in dem sich gleichermaßen Vorstellungen einer allgemeinen, überindividuellen Kunst manifestierten. Im 19. Jahrhundert wurden beide Begriffe in breiten Diskussionen immer wieder voneinander abgegrenzt. Bekannt geworden ist Georg Wilhelm Friedrich Hegels Ablehnung der Allegorie in seinen Vorlesungen zur Ästhetik: „Man sagt es daher mit Recht der Allegorie nach, daß sie frostig und kahl und bei der Verstandesabstraktion ihrer Bedeutungen auch in Rücksicht auf Erfindung mehr eine Sache des Verstandes als der konkreten Anschauung und

---

<sup>233</sup>Für die Verwendung dieser Begriffe in der Literaturwissenschaft und Linguistik vgl. einführend: Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, 5. durchgesehene Aufl., Göttingen 2004, zur Definition der Allegorie dort, S. 33.

<sup>234</sup>Auf dem Gebiet der Kunst sprachen die Theoretiker bis dahin von Symbol bzw. Sinnbild, vgl. hierzu: Carsten-Peter Warncke: *Symbol, Emblem, Allegorie*, Köln 2005, S. 13.

Gemühtiefe der Phantasie sei.<sup>235</sup>

Mit dem Ende des 19. Jahrhunderts verschwand auch das wissenschaftliche und ästhetiktheoretische Interesse an der Allegorie. Erst seit den 60er Jahren kam es, angeregt durch die Rezeption der Schriften Walter Benjamins,<sup>236</sup> zunächst in den Literaturwissenschaften zu ihrer Wiederentdeckung.<sup>237</sup> Ebenfalls auf Benjamin aufbauend folgte in der Kunsttheorie kurze Zeit später die Etablierung der Allegorie als Wesensmerkmal zeitgenössischer künstlerischer Strategien.<sup>238</sup> Die vielschichtig geführte Diskussion über Gestalt und Zweck der Allegorie, ihre Abgrenzung vor allem zum Symbol und die damit einhergehende veränderte Auffassung beider Begriffe seit der Goethe-Zeit sowie schließlich ihre Rehabilitierung in postmodernen Denkmodellen kann und soll hier freilich nur angedeutet werden.

Ähnlich problematisch und zu großen Teilen unerforscht erweist sich das Verhältnis von Allegorie und Geschichtsmalerei. Von Giotto und damit den Anfängen frühneuzeitlicher europäischer Malerei bis ins 18. Jahrhundert war die Allegorie ein geläufiges Mittel zur Darstellung geschichtlicher Stoffe aus Vergangenheit und Gegenwart. Peter Paul Rubens beispielsweise ließ in seinem Geschichtszyklus für Maria de Medici gleichermaßen historische Personen, Götter und Personifikationen in direkte Handlungsbezüge treten und verlieh so flüchtigen Ereignissen historische Bedeutung.<sup>239</sup>

235Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*, Band 1, Berlin 1955, S. 387, hier zitiert nach: Bengt Algot Sörensen: *Allegorie und Symbol, Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1972, S. 253f.

236Zur Allegorie bei Benjamin vgl. Bettine Menke: *Sprachfiguren, Name – Allegorie – Bild nach Benjamin*, Weimar 2001.

237Hier sei nur auf folgende (vorwiegend germanistische und mediävistische) Werke und Positionen verwiesen: Arthur Henkel und Albrecht Schöne (Hrsg.): *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967; Hans Robert Jauss: *Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung*, in: *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, 6, 1, 1968, S. 146-244; Hans Fromm, Wolfgang Harms und Uwe Ruberg (Hrsg.): *Verbum et Signum*, 2 Bände, München 1975; Friedrich Ohly: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977; Walter Haug (Hrsg.): *Formen und Funktionen der Allegorie, Symposium Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart 1979 sowie die Diskussion zusammenfassend: Dietrich Schmidtke: *Formen und Funktionen der Allegorie*, in: *Daphnis, Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, 15, 1, 1986, S. 135-147.

238Beispielhaft sei hier vor allem verwiesen auf: Benjamin H. D. Buchloh: *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in: *Artforum International*, 21, 1, September 1982, S. 43-56 und Craig Owens: *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, in: Brian Wallis (Hrsg.): *Art After Modernism: Rethinking Representation*, 5. Aufl., New York 1991, S. 203-235; zu den Theorien der Allegorie in der zeitgenössischen Kunstbetrachtung vgl. neuerdings: Susanne Knaller: *Zeitgenössische Allegorien, Literatur, Kunst, Theorie*, München 2003, dort auch weitere Angaben zur Konjunktur des Begriffs seit den 80er Jahren, S. 172-184.

239Martin Warnke beschreibt diesen Vorgang: „Schon lange war es deshalb an den Höfen üblich geworden, eine künstlerische Sprache zu Hilfe zu nehmen. Antike Götterwesen, Genien, Allegorien und Symbole mußten einspringen, wo die direkte Rede ein Affront gewesen wäre und wo es darum ging, wirkliche Verhältnisse zu interpretieren und den eigenen Zielen dienstbar zu machen. [...] In den Geschichtsbildern des Medici-Zyklus übernehmen jene fiktiven Wesen, die sich überall in das Geschehen einmischen, eine sehr eigentümliche Rolle. Es läßt sich beobachten, daß die mythologischen Füllfiguren ein ‚wirklicheres‘ und ‚natürlicheres‘ Verhalten an den Tag legen als die

Als jedoch im 19. Jahrhundert die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Geschichte begann, wurde die zuvor selbstverständliche Verzahnung von Ideal und Wirklichkeit im Historienbild zunehmend beanstandet. Allerdings bedeutete die Kritik an der Allegorie nicht ihre vollständige Eliminierung in der künstlerischen Praxis; die Beziehung zu ihrer Funktion im Bild blieb vielmehr ambivalent. In der grundlegenden Studie zum Verhältnis von Allegorie und öffentlicher Historienmalerei in dieser Epoche erklärt Monika Wagner: „Die Verbindung unterschiedlicher Realitätssphären wurde aber für die bildende Kunst in einer Zeit zum Problem, als mit der Historisierung nahezu aller Wissensbereiche eine auf Quellen und ‚Fakten‘ bezogene Geschichte zur Wahrheitsinstanz avancierte. Wilhelm Kaulbachs berühmt gewordenes Motto ‚Geschichte müssen wir malen, Geschichte ist die Religion unserer Zeit – Geschichte allein ist zeitgemäß‘, bezeichnet treffend das dialektische Verhältnis zwischen dem neuerlichen Profanisierungsprozeß und der Sakralisierung einer ästhetisch vermittelten Geschichte. Im Verlauf dieser Entwicklung wurde einerseits die Allegorie als verweisende Bildsprache in Frage gestellt. Andererseits war gerade im Bereich der Monumentalmalerei mit seiner Tendenz zur Erziehung und Belehrung eine über die faktische Schilderung von Ereignissen hinausgehende Bedeutungszuweisung gewünscht.“<sup>240</sup>

Die Allegorie wurde also in der Monumentalmalerei gebraucht, weil erst mit ihrer Hilfe ein sinnstiftendes Bezugssystem geschaffen werden konnte. Durch dieses Dilemma ergab sich im 19. Jahrhundert die beinahe paradoxe Situation, daß die akademische Historienmalerei nicht ohne die Allegorie auszukommen schien, obgleich ihre Verwendung genauso häufig als nicht zeitgemäß abgelehnt wie zugleich pragmatisch verteidigt wurde.<sup>241</sup>

Mit einer veränderten Kunstauffassung, die sich gegen Ende des Jahrhunderts mit dem Impressionismus herausbildete, war mit der akademischen Gattungstheorie und der religiös-profanen Ikonographie auch die Allegorie obsolet geworden. Sie führte

---

historischen Personen selbst. Während diese sich so bewegen, wie es ihrem Rang entsprach und wie es die Etikette erforderte, bewegen sich die Putti, Götter und Göttinnen oft recht unbefangen, sie greifen zu, treiben an und leben aus, was im geschichtlichen Rahmen durch mannigfaltige Rücksicht gebunden und eingeschlossen ist“, Martin Warnke: *Rubens, Leben und Werk*, Köln 2006, S. 125f.

240 Monika Wagner: *Allegorie und Geschichte, Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen 1989, S. 2. Die Studie „Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert, Zum Problem von Schein und Sein“ von Heinz-Toni Wappenschmidt (München 1984) dürfen wir für unseren Komplex dagegen vernachlässigen.

241 Vgl. zur Diskussion um die Allegorie im Historienbild: Wagner, Monika, *Allegorie und Geschichte*, S. 7-19.

zwar in Form von Personifikationen ein reges Eigenleben in Propaganda, Karikatur und Reklame. In die Kunst des 20. Jahrhunderts konnte sie indes nur gebrochen Einzug halten. Ihre verbindende Kraft hatte sie zu diesem Zeitpunkt endgültig eingebüßt.

Trotzdem wurde die Allegorie von Künstlern nach wie vor herangezogen, auch und gerade häufig dann, wenn sie ein historisches Thema behandeln wollten. Hans Belting hat in diesem Zusammenhang die Besonderheiten einer allegorischen Darstellung anhand des „Tragbaren Kriegerdenkmals“ (Abb. 30) von Edward Kienholz hervorgehoben, das der Künstler 1968 auf dem Höhepunkt des Vietnamkrieges angefertigt hat: „Solche ‚Allegorien‘ sind die moderne Alternative des Historienbilds, dessen moralischen Anspruch sie übernehmen. Sie halten ein ‚Argument‘ bereit, das der Betrachter aus dem entlarvenden Kontext der gezeigten Dinge und genannten Begriffe selber entschlüsseln soll. In der Differenz zwischen der faktischen und der ideologischen Bedeutung der Bildgegenstände wird der ‚wahre Sinn‘ dessen sichtbar, von dem der Künstler reden will. [...] Wenn das traditionelle Historienbild einen ‚beispielhaften‘ Vorgang aus der Historie nacherzählte, so konfrontiert die moderne ‚Allegorie‘ den Betrachter mit einer negativen Realität, die ihm eine moralische Stellungnahme abnötigt, weil er sie als Realität seiner eigenen Welt erkennt.“<sup>242</sup>

Bezeichnenderweise griffen auch Max Ernst (1891-1976) und Oskar Kokoschka (1886-1980) in dem Moment auf die Allegorie zurück, als sie von einer „negativen Realität“ bedroht wurden und sich mit dem Faschismus und Nationalsozialismus in Europa konfrontiert sahen. Ernst, der schon lange in Frankreich seine Wahlheimat gefunden hatte, fühlte sich durch den Spanischen Bürgerkrieg veranlaßt, mit der allegorischen Bildfolge „Der Hausengel“ Stellung gegen die sich deutlich abzeichnende Bedrohung durch den Faschismus zu beziehen. In seinem Londoner Exil versuchte Kokoschka mit einer Reihe von Allegorien wie „What we are fighting for“, gegen den Aberwitz des Zweiten Weltkriegs zu argumentieren und sein britisches Gastland zu humanitärem Denken und Handeln zu bewegen.

Auch wenn sowohl Kokoschka als auch Ernst immer wieder das Sehen zum Ausgangspunkt ihres Schaffens erklärt haben,<sup>243</sup> lassen sich in ihrem Werk sonst freilich keine Gemeinsamkeiten feststellen: Während Kokoschka die äußere Wirklichkeit durch innere Visionen einzufangen versuchte, war Ernst eher an optischen Verschiebungen

<sup>242</sup>Hans Belting: Larry Rivers und die Historie in der modernen Kunst, in: Mai, Historienmalerei in Europa, S. 419.

<sup>243</sup>„Wer Augen hat zu sehen, der sehe; wer nicht, der gehe“, schrieb Ernst 1931 apodiktisch; zum Sehen bei Kokoschka vgl. S. 100 dieses Kapitels.

und einer assoziativen Realitätsauffassung voller Phantasmen interessiert. Biographisch teilten sie jedoch ein ähnliches Schicksal. Als bekannte Vertreter der Avantgarde waren sie in den Jahren der nationalsozialistischen Diktatur gezwungen, außerhalb ihrer Heimat zu leben; Werke von beiden wurden in Hitlers Schandausstellung „Entartete Kunst“ in München vorgeführt.<sup>244</sup> In einem Brief an Kokoschka schrieb Ernst hierzu: „Die Nazis tun mir einen großen Gefallen, wenn sie meine Bilder begehren: denn nicht für alle Reichtümer der Welt möchte ich im Schlafzimmer von Goebbels hängen.“<sup>245</sup> Verbunden sind beide Künstler daher in ihrem Engagement gegen Hitler. Sie wurden nicht nur Mitglied im Freien Deutschen Künstlerbund, sondern übernahmen leitende Posten in dieser wichtigsten Vereinigung exilierter Künstler.<sup>246</sup>

Max Ernst, geboren 1891 in Brühl und 1976 in Paris gestorben, prägte mit seinen Zeichnungen, Gemälden und Skulpturen sowohl den Dadaismus als auch den daraus hervorgehenden Surrealismus entscheidend mit. Auf formaler Ebene gaben seine Experimente mit neuen bildnerischen Verfahren und Techniken sowie sein serielles Arbeiten,<sup>247</sup> bei dem er ein festes Repertoire von Bildschemata immer wieder variierte, darüber hinaus dem Abstrakten Expressionismus wichtige Impulse; aber auch heute noch ist sein Einfluß auf zeitgenössische Positionen spürbar.<sup>248</sup> Trotz seiner technischen Vielfalt ist es jedoch vor allem das Mittel der Collage, das die Basis von Max Ernsts Schaffen bildet, weshalb wir mit Werner Spies zu Recht behaupten können: „Es gibt keinen Oberbegriff, mit dem wir das vielschichtige Werk Max Ernsts besser fassen

---

244 Von Kokoschka wurden in der Ausstellung neun Bilder gezeigt, von Ernst zwei. Zu Kokoschka und dieser Ausstellung vgl. Gloria Sultano: OK und die Ausstellung „Entartete Kunst“, in: Dies. und Patrick Werkner: Oskar Kokoschka: Kunst und Politik, 1937-1950, Wien, Köln, Weimar 2003, S. 73-118. Zur Entwicklung des Begriffspaares „Entartete Kunst“ und seiner Bedeutung für die nationalsozialistische Kunstpolitik vgl. Dina Kashapova: Kunst, Diskurs und Nationalsozialismus, Semantische und pragmatische Studien, Tübingen 2006 und speziell zur Kunstpolitik: Uwe Fleckner (Hrsg.): Angriff auf die Avantgarde, Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007. Zur Ausstellung „Entartete Kunst“ selbst: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“, Die „Kunststadt“ München 1937, 2. Aufl., München 1988; Stephanie Barron (Hrsg.): „Entartete Kunst“, Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1991 u. a. sowie Christoph Zuschlag: „Entartete Kunst“, Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995, S. 169-293. Über die Kunstproduktion des Jahres 1937, in dem die Moderne der nationalsozialistische Todesstoß treffen sollte, vgl. Thomas Kellein (Hrsg.): 1937, Perfektion und Zerstörung, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 2007/08.

245 Brief von Max Ernst an Oskar Kokoschka, zitiert nach: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie Moderner Kunst in München, Ausstellungskatalog Bayerische Staatsgemäldesammlung, München 1987/88, S. 106.

246 Richard Calvocoressi: Kokoschka, Recklinghausen 1992, S. 20. Im Sommer 1941 wurden Kokoschka zu einem der drei Präsidenten des FDKB und Ernst in den Vorstand gewählt.

247 Vgl. Held: Avantgarde und Politik in Frankreich, S. 146.

248 Vgl. Pepe Karmel: Terrors of the Encyclopedia, Max Ernst and Contemporary Art, in: Werner Spies und Sabine Rewald (Hrsg.): Max Ernst, A Retrospective, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 2005 u. a., S. 81-105.

können als den der Collage.<sup>249</sup>

Daß die Werke wie „Die Leimbereitung aus Knochen“ (1921, Abb. 31) mitunter aus unterschiedlichen Vorlagen zusammengesetzt sind, ist ihnen meist allerdings nur schwer anzusehen, da Ernst im Unterschied etwa zu den Berliner Dada-Künstlern George Grosz, Hannah Höch und John Heartfield die Übergänge auf seinen Collagen minutiös verschliffen hat. Deshalb eröffnet sich dem Betrachter eine glaubwürdige, jedoch vollkommen disparate Wirklichkeit, eine plausibel-imaginierte Realität, „eine Welt des Beinahe-möglichen“<sup>250</sup> (Spies), die von unbekanntem Wesen in rätselhaften Landschaften bewohnt wird. Zwar sind die Bilder von Max Ernst nie völlig abstrakt und können immer an eine gegenständliche Deutung gebunden werden. Trotzdem läßt sich ihr Sinngehalt keineswegs bis ins letzte erschließen oder gar vernunftmäßig „erklären“. Kennzeichnend ist vielmehr ihre unerklärliche Irrationalität, ein Phänomen, in dem Max Ernst generell das Charakteristikum seiner Zeit gesehen hat. In dem zielsetzenden Text „Jenseits der Malerei“ (1937) schrieb er hierzu: „Das gebieterische Eindringen des Irrationalen in alle Gebiete der Kunst, der Dichtung, der Wissenschaft, der Mode, des Privatlebens und des öffentlichen Lebens der Völker.“

Auch wenn die Bildwerke von Max Ernst damit losgelöst von ihrem zeitlichen und örtlichen Kontext entstanden zu sein scheinen, zeigt bereits dieses Zitat, wie fest sie in der Gegenwart verankert sind. Anspielungen auf historische Themen und Ereignisse finden sich in verschlüsselter Form überall im Œuvre des Künstlers. Der US-amerikanische Maler Robert Motherwell betonte 1948 in seiner Einführung zu den Schriften Max Ernsts sogar: „His [Ernst's S. B.] subject matter is contemporary history, for him man is essentially a historical creature; Ernst has to employ images, objects, all the paraphernalia of the external world; he warns, criticizes, jeers, prophesies, lays bare suppressed phantasies. His vision is that ‚nothing is in order‘, that the order out there has nothing to do with a truly human order, that we are victims of history. His art depends on the sense of a vicious past.“<sup>251</sup> Die wohl deutlichsten Beispiele für Max Ernsts Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte sind dabei die „Hausengel“, eine Serie von drei allegorischen Gemälden, mit denen Ernst 1937 auf den Faschismus und den Bürgerkrieg in Spanien Bezug nahm.

In seiner Jugend kam Max Ernst über den Bonner Expressionisten August

<sup>249</sup>Spies, Max Ernst, Collagen, S. 18.

<sup>250</sup>Werner Spies: „Aggressivität und Erhebung“, in: Ders. (Hrsg.): Max Ernst, Retrospektive 1979, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1979 u. a., S. 16.

<sup>251</sup>Robert Motherwell: Prefatory Note, in: Ders. (Hrsg.): Max Ernst: Beyond Painting, And Other Writings by the Artist and his Friends, New York 1948, S. V.

Macke zur Malerei. Die Anfänge seiner künstlerischen Entwicklung wurden jedoch jäh vom aufziehenden Ersten Weltkrieg unterbrochen, in dem er die meiste Zeit als Kanonier diente. Anlässlich einer Ausstellung in der Sturm-Galerie Herwarth Waldens im Januar 1916 reiste Ernst nach Berlin. Dort lernte er George Grosz und Wieland Herzfelde kennen, die ihn mit dem aus der Schweiz kommenden provozierenden Nihilismus von Dada vertraut machten. Die Faszination von Dada war so groß, daß Ernst gegen Ende des Kriegs bei seiner Rückkehr ins Rheinland sofort eine Kölner Sektion der Bewegung ins Leben rief. Zusammen mit Johannes Theodor Baargeld (d. i. Alfred Grünwald) veranstaltete Ernst im Rheinland skandalträchtige Aktionen und Ausstellungen, auf die auch die Avantgardezirkel in Zürich und Paris aufmerksam wurden.<sup>252</sup>

Künstlerisch schlugen sich in seinen Werken dieser Zeit sowohl die *Pittura metafisica* Giorgio de Chiricos, dessen perspektivisch alogische Gemälde schattenverhangener Plätze häufig von Puppen anstatt von Menschen bevölkert sind, als auch die Maschinenästhetik Francis Picabias nieder. Darüber hinaus war es auf der technischen Seite jedoch vor allem ab 1919 die Begegnung mit der Collage, die für Ernsts Entwicklung folgenreich wurde. Eine Halluzination beim Anblick eines Kataloges mit verschiedensten naturwissenschaftlichen Lehrmodellen, wurde für Ernst zum Auslöser, auf der Basis bestehenden Materials neue, absurde und artifizielle Bildrealitäten zu erzeugen, deren Sinngehalt durch Textbeigaben mehr ver- als erschlossen wird: „Die Titel dieser Collagen verhelfen keineswegs zur Entschlüsselung ihrer Inhalte. Mit sprachlichen Mitteln vollziehen sie die Sinnverkehrung parallel zum Bild. Häufig zweisprachig gehalten, sind sie als gedichtartige Formulierung Bestandteil der Collage, nicht – wie bei Paul Klee – poetische Variationen zum Bildthema. Wie die Gedichte von Max Ernst spielen sie mit Wörtern, Namen, Begriffen, Inhalten, Assoziationen“<sup>253</sup>, faßt Uwe M. Schneede das Verhältnis von Text und Bild der Ernst'schen Collagen zusammen.

Nach den Anfängen um 1920 kehrte Ernst nach einer Pause erst gegen Ende des Jahrzehnts zu dieser Technik zurück. Nun entstanden ganze Collage-Romane wie „La femme 100 têtes“ (Spies/Metken 1417-1563) oder „Une semaine de bonté“ (Spies/Metken 1904-2085). Werner Spies, der am eindringlichsten Max Ernsts Auseinandersetzung mit diesem Verfahren untersucht hat, erklärt die Merkmale seiner

---

<sup>252</sup>Zur Biographie des Künstlers vgl. Werner Spies (Hrsg.): Max Ernst, Leben und Werk, Köln 2005.

<sup>253</sup>Uwe M. Schneede: Max Ernst, Stuttgart 1972, S. 32.

Collage-Welten im Verhältnis zu ihrem Ausgangsmaterial: „Es handelt sich dabei fast ausschließlich um Darstellungen, die dem nichtkünstlerischen Bereich entstammen. Es sind Holzstiche, Reproduktionen, die er aus Büchern und wissenschaftlichen Publikationen des neunzehnten Jahrhunderts entnimmt. Diese waren damals aus der Mode gekommen. In den Büchern und in der Werbesprache der Zeit wurden andere Techniken, vor allem die Photographie herangezogen. Er greift auf ein Material zurück, das altmodisch und damit fremdartig ist.“<sup>254</sup>

Das Prinzip Collage übertrug Ernst bereits 1921 auf seine Gemälde, indem er den Fundus des gesammelten Materials ebenso für die Malerei als Vorlagen nutzte. Die monströse Gestalt in „Celebes“ (1921, Abb. 32) basiert etwa auf einem ethnologischen Photo von einem aus Lehm errichteten Getreidespeicher aus dem Sudan. Doch gilt für die Leinwandbilder das gleiche, was Werner Spies bezüglich der Kenntnis von Vorlagen der Ernst'schen Bildwelt grundsätzlich festgestellt hat: „Nur insofern einem Hinweis auf die herangezogenen Kontexte hermeneutischer Wert zukommt, ist eine Kenntnis [der Ausgangsbilder, S. B.] von Interesse. Positivistische Fleißarbeit, die nach und nach ‚Quellen‘ zu der oder jener Collage, zu diesem oder jenem Bild Max Ernst publiziert, dürfte dagegen belanglos erscheinen, da in der Disproportion zwischen dem eigenen zufälligen Fund und der systematischen Suche Max Ernsts eben das faszinierende Problem der ‚personnalité du choix‘, der Persönlichkeit, die die Auswahl trifft, verloren geht. Derartige Einzelpublikationen degradieren ein kompliziertes *Prinzip* – Mechanismus aus Hinnahme und Zurückweisung – zum *Exempel*.“<sup>255</sup>

Über den Schweizer Künstler Hans Arp, mit dem er bereits vor dem Krieg Freundschaft geschlossen hatte, kam Ernst 1921 in Kontakt mit der französischen Dada-Gruppe um André Breton. Als intensiver erwies sich indes die tiefe Verbundenheit mit Paul Éluard. Letzterer half Ernst 1922 schließlich dabei, nach Paris überzusiedeln. Sofort geriet er in den Bann der sich formierenden Surrealisten. Sein Gruppenportrait „Das Rendez-vous der Freunde“ (Spies/Metken 505) von 1922 können wir bereits als bildnerisches Gründungsmanifest interpretieren, in dem sich die zentralen theoretischen Grundlagen der Bewegung wie der psychische Automatismus ablesen lassen.<sup>256</sup>

Der Surrealismus war von Anfang an primär eine literarische Vereinigung mit dem Schriftsteller André Breton als (un)umstrittenem Chef-Theoretiker. Die Malerei

<sup>254</sup>Spies, Aggressivität und Erhebung, S. 13

<sup>255</sup>Spies, Max Ernst, Collagen, S. 6.

<sup>256</sup>Vgl. hierzu: Thomas W. Gaehtgens: Das „Märchen vom Schöpfertum des Künstlers“, Anmerkungen zu den Selbstbildnissen Max Ernsts und zu Loplop, in: Spies, Max Ernst, Retrospektive 1979, S. 58ff.



stand zunächst entsprechend niedrig im Kurs. Für die Spontaneität der *écriture automatique*, mit der die Surrealisten ihre Vorstöße ins Unbewußte vornahmen, ließ sich nur schwer ein Äquivalent in der bildenden Kunst finden. Bei der Veröffentlichung des ersten surrealistischen Manifests von Breton 1924 nahm daher auch die Anleitung zum automatischen Schreiben einen zentralen Platz ein;<sup>257</sup> das einfache, veristische Abmalen von Traumbildern wurde dagegen als nicht dem Surrealismus entsprechend abgelehnt. Zwar fehlte Max Ernsts Name im Reigen der Gruppenmitglieder am Ende von Bretons erster Proklamation; an der ersten Ausstellung der Surrealisten 1925 in der Galerie Pierre, Paris, nahm er jedoch teil. Besonders wichtig für die Gruppe wurde Ernst vor allem deshalb, weil er eine der *écriture automatique* vergleichbare bildnerische Technik entwickelt hat, nämlich die Frottage. An die Entdeckung der Collage 1919 erinnernd, beschrieb Ernst die Begegnung mit der Frottage analog als „unerträgliche visuelle Heimsuchung“. Prinzipiell beruht der Effekt dieses Verfahren auf dem Ähnlichkeitssehen, von dem schon Leonardo in seinen Schriften berichtet. Die eigentlich abstrakte Struktur der Maserung eines Holzfußbodens rieb Ernst mit einem Bleistift auf ein Blatt Papier durch. Das Ergebnis löste in ihm eine plötzliche Intensivierung seiner visionären und halluzinativen Fähigkeiten aus: „Derart gewonnene Zeichnungen, dank einer Folge von Suggestionen und Transmutationen, die spontan vonstatten gehen (wie hypnagogische Visionen), verloren bei ihrem Entstehen den Charakter des verwendeten Materials, zum Beispiel des Holzes, und nahmen das Aussehen unglaublich genauer Zeichen an, die wahrscheinlich den ursprünglichen Anlaß der Zwangsidee offenbarten oder doch ein Scheinbild des Anlasses produzierten“, beschrieb er die Wirkungsweise der Frottagen, von denen 34 Blätter 1926 als „Histoire naturelle“ (Abb. 39) verlegt wurden.<sup>258</sup>

Bei seiner Ankunft in Paris 1922 stand Ernst zunächst mittellos da, so daß er sich mit Gelegenheitsarbeiten über Wasser halten mußte. Mitte der 20er Jahre eröffnete ihm schließlich ein Vertrag mit dem Sammler Jacques Viot die Möglichkeit, ein Atelier zu mieten und sich fortan ganz der Kunst widmen zu können. Ausstellungen in Pariser Galerien folgten. Zwar hatte in Düsseldorf schon frühzeitig Johanna Ey<sup>259</sup> Bilder von Ernst angeboten, doch finanziell zahlte sich ihr Engagement für den Künstler damals nicht aus. Die Situation in Deutschland besserte sich auch nicht, als Alfred Flechtheim

<sup>257</sup>Vgl. Breton, S. 29f.

<sup>258</sup>Zur Frottage vgl. Werner Spies: Max Ernst, Frottagen, 2. veränderte und erweiterte Aufl., Stuttgart 1986.

<sup>259</sup>Zu Johanna Ey vgl. Johanna Ey und ihr Künstlerkreis, Ausstellungskatalog Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1984.

1929 Ernst ausstellte. Die meisten Bilder gingen unverkauft nach Frankreich zurück. Doch dem Katalogvorwort des Kunsthändlers zu diesem Anlaß können wir entnehmen, welche Anerkennung Ernst in seiner Wahlheimat inzwischen genoß: „Jetzt hängen des Kölners Bilder in den berühmtesten Pariser Privatsammlungen ... bei allen jenen berühmten Sammlern von Picasso und den anderen großen Kubisten“, liest Flechtheim seinem zögerlichen Klientel in dem Herkunftsland des Künstlers die Leviten.

Wie schon bei der Collage übertrug Ernst seine Erfahrungen mit der Frottage unmittelbar auf die Malerei. Mit der Grattage entwickelte er eine weitere indirekte Arbeitstechnik, bei der die Oberfläche der Gegenstände durch Abrieb auf die Leinwand übertragen wird. Diese Verfahren wurden um Abklatschmethoden und Ritzungen sowie ab 1937 noch um die Décalcomanie ergänzt, bei der Farbe plattgedrückt wird und so schlierenhafte, vegetativ-sedimentäre Muster bildet. In den nun entstehenden Serien vermischte Ernst die Palette der erschlossenen technischen Möglichkeiten miteinander. Inhaltlich umfassen die Bilder unterschiedliche Themenkreise. So erschuf der Künstler seltsame Landschaften voller abweisender Grätenwälder, versteinertes Städte und wuchernder Dschungel; Vogeldenkmäler schweben schwerelos in der Luft (Abb. 40); ungebändigte Horden fremdartiger Wesen durchwandern die Bilder (Abb. 41); Flugzeuge werden in phantastischen Fallenkonstruktionen gefangen. Dazwischen tummelt sich immer wieder Loplop, ein Vogelwesen als Alter Ego von Ernst, das die Welt des Künstlers präsentiert.<sup>260</sup>

André Breton und seine Gefolgsleute sahen den Surrealismus von Anfang an als umstürzlerisches Projekt, wenngleich sie den Begriff Revolution zunächst nicht so sehr politisch verstanden, sondern ihn als Ausweis eines allgemeinen Zustands des Zorns gebrauchten. Der Krieg in Marokko 1925 läutete jedoch eine Wende im Selbstverständnis der Bewegung und ihres Denkens ein. Durch ihre Verteidigung des Befreiungskampfes der Rifkabylen kamen sie in Kontakt mit den Kommunisten.<sup>261</sup> Die Beziehungen zu deren Partei, der Aragon, Breton, Éluard, Péret und Unik schließlich im Jahr darauf beitraten, erwies sich aber von Beginn an als höchst problematisch und – jedenfalls für einige – von nur kurzer Dauer: 1933 wurden Breton und Éluard wieder ausgeschlossen. Besonders deutlich zeigt sich der ideologische Wandel im Zweiten Manifest des Surrealismus, das 1930 erschien. Hierin nahm die Auseinandersetzung mit kommunistischen Theoriegebäuden breiten Raum ein, ja, Breton ordnete seine

<sup>260</sup>Zur Figur des Loplop vgl. Eduard Trier: Loplop, das persönliche Phantom von Max Ernst, in: Jürgen Pech (Hrsg.): Eduard Trier, Schriften zu Max Ernst, Köln 1993, S. 45-65.

<sup>261</sup>Vgl. Maurice Nadeau: Geschichte des Surrealismus, Reinbek 1992, S. 96-105.

Vorstellungen ausdrücklich dem Marxismus unter: „Der Surrealismus betrachtet sich infolge der von mir [Breton, S. B.] aufgezeigten Verwandtschaft dem Ziel des marxistischen Denkens unauflöslich verbunden, und zwar diesem Ziel allein.“<sup>262</sup> Zwar stehe nach wie vor die Befreiung des menschlichen Geistes an erster Stelle, doch lasse sich diese nur auf dem Wege einer proletarischen Revolution bewältigen. Dieser ideologischen Annäherung an den Kommunismus zum Trotz wurde sehr rasch deutlich, daß sich die surrealistischen Experimente nur schwer mit den Vorstellungen von Realpolitik vereinbaren ließen. Interne Streitigkeiten über die Richtung des Surrealismus, bei denen einzelne Mitglieder regelmäßig öffentlich schikaniert wurden, sowie andauernde Spannungen mit den Funktionären der PCF erschütterten die Gemeinschaft immer wieder.

Max Ernst, der zwar nicht der kommunistischen Partei beigetreten war, nahm als Mitglied der Surrealisten dennoch an den politischen Diskussionen innerhalb der Gruppe teil. Er unterzeichnete die Erklärung gegen den Marokkokrieg, weswegen die Polizei ihn auf eine schwarze Liste setzte und er kurzfristig Paris verlassen mußte. Unter falscher Identität floh er für drei Wochen nach Pornic in die Bretagne. Dort, in einem kleinen Hotel, entdeckte er schließlich die Frottage.<sup>263</sup> Auch zu internen Fragen nach der weltanschaulichen Ausrichtung der Gruppe nahm er 1929 Stellung.<sup>264</sup> Die politischen Umwälzungen der 30er Jahre im In- und Ausland verschlechterten zwar die Beziehung der Surrealisten zur PCF. Dafür nahm die Politisierung innerhalb der Gruppe weiter zu. Sie verbreitete Flugblätter gegen die Kolonialausstellung und stellte sich 1934 auf die Seite der Revolutionäre. Auch die internationalen Krisen verfolgte sie aufmerksam. Mit dem Abstand von drei Jahrzehnten beurteilte Max Ernst 1967 in einem Fernsehinterview diese Zeit:

„Dazu kam noch, daß sich die Weltlage keineswegs verbesserte, im Gegenteil, sie wurde jeden Tag bedrohlicher. Das erste bedrohliche Ereignis war die Übernahme der Macht in Deutschland durch den weltbekannten Exmaler Adolf Hitler. Das zweite bedrohliche Ereignis war der Ausbruch des Bürgerkriegs in Spanien. Beide Ereignisse hatten nicht nur auf die materielle Lage der Künstler, sondern auch auf ihre wichtigen Probleme einen bestimmten Einfluß.“

Mit einem Militärputsch gegen die Zweite Republik brach am 17. Juli 1936 der

---

<sup>262</sup>Breton zitiert nach: Breton, S. 73, vgl. außerdem: S. 56, 61, 75 und Anm. 66, 68.

<sup>263</sup>Lothar Fischer: Max Ernst in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, 9. Aufl., Reinbek 2000, S. 70.

<sup>264</sup>Vgl. Nadeau, S. 137ff.

Spanische Bürgerkrieg aus,<sup>265</sup> der schließlich zur grausamsten Auseinandersetzung in der Geschichte der iberischen Halbinsel eskalierte. Als nach dem Wahlsieg der Linken im Februar 1936 die Agraroligarchie durch angekündigte Landreformen auch wirtschaftlich entmachteter zu werden drohte, suchte sie im Pakt mit der Armee ihre vorherige Stellung gewaltsam wiederherzustellen. Ausgelöst durch die Ermordung des konservativen Oppositionsführers José Calvo Sotelo am 14. Juli kam es zum Aufstand ranghoher Militärs, denen es in wenigen Monaten gelang, große Teile des Landes unter ihre Kontrolle zu bringen. Seit Oktober 1936 wurde die Militärjunta in den besetzten Gebieten von General Francisco Franco Bahamonde angeführt. Durch strenge Disziplin und hierarchische Organisation sowie vor allem dank des Beistandes von Hitler und Mussolini gelang es Franco, die Republikaner, die nur halbherzige Hilfe aus der UdSSR bekamen und untereinander tief gespalten waren, innerhalb von nur zweieinhalb Jahren zur Kapitulation zu zwingen. Franco etablierte ein diktatorisches Regierungssystem, das er bis zu seinem Tod am 20. November 1975 führte.

Der Spanische Bürgerkrieg stand von Beginn an im Fokus der Weltöffentlichkeit. In den Augen der politischen Linken als Vertreter der Arbeiterschaft stellte er zuvorderst einen Klassenkrieg gegen die Mächte des Faschismus dar. Doch selbst weniger ideologisch gesinnte Deuter erblickten in ihm Anzeichen für die sich abzeichnenden militärischen Konfrontationen in Mitteleuropa. Entsprechend löste er eine Welle internationaler Solidarität mit der Sache des Antifaschismus aus. Um die Unterstützung aus dem Ausland zu kanalisieren, organisierten die französischen Kommunisten ab Herbst 1936 die Rekrutierung von Freiwilligen. Daraus entwickelten sich die Internationalen Brigaden, die umfangreichste und bekannteste Einheit ausländischer „Spanienkämpfer“.

Auch die Surrealisten engagierten sich gegen den Krieg.<sup>266</sup> In der Flugschrift „Neutralität? Unsinn, Verbrechen und Verrat!“ wandten sie sich im August 1936 gegen die Nichteinmischungspolitik von Premierminister Léon Blum. Darin forderten sie die französische Volksfrontregierung auf, endlich ihren spanischen Genossen „nicht mehr nur mit Reden und Entschlüssen, sondern mit Freiwilligen und Material“<sup>267</sup> zu

---

265 Zum Spanischen Bürgerkrieg vgl. einführend: Walther L. Bernecker: Krieg in Spanien, 2. vollständig überarbeitete und erweiterte Aufl., Darmstadt 2005.

266 Zum Verhältnis der Surrealisten zum Krieg vgl. Robin Adèle Greeley: Surrealism and the Spanish Civil War, New Haven, London 2006.

267 Pariser Surrealistengruppe: Neutralität? Unsinn, Verbrechen und Verrat!, zitiert nach: Peter Spielmann (Hrsg.): Für Spanien, Internationale Kunst und Kultur zum Spanischen Bürgerkrieg, Ausstellungskatalog Museum Bochum, Bochum 1986, o. S.

helfen. Darüber hinaus versuchten die Surrealisten auch selbst, den Worten nun Taten folgen zu lassen. Einige Mitglieder, allen voran André Breton und Paul Éluard, aber auch Max Ernst, der ja über Kriegserfahrungen als Kanonier verfügte, wollten sich den Internationalen Brigaden anschließen. Doch André Malraux, dem im Namen der Republikaner die Anwerbung der Truppe oblag, lehnte die Anträge aller drei ab.<sup>268</sup> In dem bereits angeführten Interview führte Ernst seine damaligen Beweggründe an:

„Als der spanische Bürgerkrieg begann, war ich zufällig in der Schweiz. Als ich von dem Ausbruch des Krieges erfuhr, gab es mir einen sehr großen Schock. Ich wußte nun, jetzt geht es los. Das war ganz zweifellos die Drohung eines künftigen Weltkrieges.

Was sollte ich nun machen? Für uns Künstler stellte sich die Frage: Sollen wir uns engagieren oder sollen wir uns nicht engagieren? Ich habe damals den Entschluß gefaßt, als ehemaliger Artillerieoffizier der republikanischen Regierung zu Hilfe zu kommen, und ich habe mich als Instrukteur, also als Lehrer im Artillerie-Schießen, angeboten und war bereit, nach Spanien zu gehen. Damals war der französische Schriftsteller André Malraux von der republikanischen Regierung beauftragt, Freiwillige und Hilfsbereite in Frankreich zu finden. Da ich anscheinend bei ihm keinen sehr großen Kredit genoß, scheiterte mein Angebot an seiner Ablehnung.“

In einem Brief an Breton beklagte sich Ernst über diese Mißachtung und überlegte weiter, wie sie es dennoch schaffen könnten, auf inoffiziellen Wegen nach Spanien zu gelangen. Malraux gelte es zu umgehen, da dieser augenscheinlich keine Intellektuellen oder Personen wolle, die in Spanien seiner Befürchtung nach bloß surrealistische Bilder malen würden.<sup>269</sup> Aus den Reihen der Surrealisten gelangte am Ende nur Benjamin Péret auf die iberische Halbinsel, der in Briefen an Breton die mißliche Lage der zersplitterten republikanischen Streitkräfte beklagte.<sup>270</sup> Mit ihrem Wunsch, dem republikanischen Spanien beizustehen, waren Max Ernst und seine surrealistischen Freunde nicht allein. In den Internationalen Brigaden sammelten sich auffällig viele Künstler<sup>271</sup> im Kampf gegen den Faschismus: „Sie dürften in der Kriegsgeschichte die Truppe gewesen sein, in denen sich die meisten Intellektuellen, vor allem Schriftsteller, zusammenfanden“<sup>272</sup>, charakterisiert Walter L. Bernecker diese Freiwilligenarmee.

<sup>268</sup>Malraux bezeichnete Ernsts Angebot sogar als „plaisanterie“, als einen Scherz, vgl. John Russell: Max Ernst, Leben und Werk, Köln 1966, S. 113.

<sup>269</sup>Vgl. Brief von Max Ernst an André Breton, 12. August 1936, auszugsweise abgedruckt in: Ludger Derenthal: Max Ernst and Politics, in: Spies/Rewald, S. 27.

<sup>270</sup>Pérets Briefe aus Spanien finden sich teilweise abgedruckt in: Spielmann, Peter.

<sup>271</sup>Entsprechend viele Spuren hat der Spanische Bürgerkrieg in der Kunst hinterlassen. Neben dem bereits aufgeführten Katalog von Peter Spielmann vgl. in diesem Zusammenhang weiterhin: Jutta Held (Hrsg.): Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste, Hamburg, Berlin 1989; Kathleen M. Vernon (Hrsg.): The Spanish Civil War and the Visual Arts, Ithaka 1990.

<sup>272</sup>Bernecker, S. 112.

Zwar konnte Ernst also nicht aktiv für Republikaner kämpfen. Doch Malraux' Abwinken hatte nach seinen Angaben zur Folge, daß der ferne Bürgerkrieg nun Eingang in seine Bildwelt fand. In dem Interview heißt es dazu weiter:

„Ich habe dann weiter keine aktiven Handlungen unternehmen können, aber ich habe alles, was irgendwie möglich war, getan, um den Republikanern behilflich zu sein. [...]

Da sich die Ereignisse überstürzten, blieb mit nicht viel Zeit, und ich hatte keine Lust zum Malen. Ein Bild, das ich nach der Niederlage der Republikaner in Spanien gemalt habe, ist der Hausengel. Das ist natürlich ein ironischer Titel für eine Art Trampeltier, das alles, was ihm in den Weg kommt, zerstört und vernichtet. Das war mein damaliger Eindruck von dem, was in der Welt wohl vor sich gehen würde, und ich habe damit recht gehabt.“<sup>273</sup>

Trotz des ausdrücklichen Verweises auf den Spanischen Bürgerkrieg erweist sich Ernsts Rückblick auf die historischen Tatsachen als ungenau. Denn 1937, zum Entstehungszeitpunkt der „Hausengel“-Bilder, war noch keineswegs sicher, daß die linken Kräfte den Krieg tatsächlich verlieren würden, auch wenn ihre Chancen schon denkbar schlecht standen. Dennoch löste sich die republikanische Regierung offiziell mit der Eroberung Barcelonas am 26. Januar 1939 endgültig auf, die Republik kapitulierte also erst gut zwei Jahre, *nachdem* Ernst die Gemälde bereits vollendet hatte.

Außer in dem längeren Quellentext hat Ernst sich noch an einer anderen Stelle zu den „Hausengeln“ geäußert. Gegenüber Robert Lebel erklärte er 1969, also wiederum retrospektiv:

„Il est regrettable pour mes divers commentateurs que le sismographe à prédire les tremblements de terre futurs n'ait pas été disponible dans le commerce. La carte géographique prémonitoire ‚Europe après la pluie‘ s'est imposée à moi comme une nécessité dès que la Sarre a décidé son rattachement à l'Allemagne hitlérienne. Le pressentiment d'un nouveau déluge submergeant l'Europe y rejoignait une réminiscence mythique. Une prémonition similaire s'exprime dans le tableau intitulé ironiquement ‚L'Ange du Foyer‘. Il s'agit évidemment d'un ange exterminateur.“<sup>274</sup>

Ernst stellt hier die Reihe in Beziehung zu „Europa nach dem Regen“ (Abb. 33), wobei er wiederum die Chronologie notorisch durcheinanderbringt: Der Anschluß des Saarlandes erfolgte im März 1935, die erste Fassung von „Europa nach dem Regen“ stammt allerdings aus dem Jahr 1933, die Datierung der „Hausengel“ fällt ins Jahr 1937. Auffälliger ist jedoch, daß Ernst zwar die Anspielung auf den Spanischen Bürgerkrieg

<sup>273</sup>Max Ernst zitiert nach: Hannes Reinhardt (Hrsg.): Das Selbstportrait, Große Künstler und Denker unserer Zeit erzählen von ihrem Leben, Hamburg 1967, S. 66.

<sup>274</sup>Max Ernst parle avec Robert Lebel, in: L'Oeil, 176-77, August/September 1969, S. 33.

unterläßt, er das Bild aber als generelle Reaktion auf den Faschismus im Europa der 30er Jahre wertet. Außerdem greift Ernst den ironischen Gegensatz zwischen dem „friedfertig“ konnotativen Begriff des „Hausengels“ und der ruppigen Erscheinung des „Trampeltiers“ wieder auf. Allerdings verschärft er die Interpretation der zentralen Figur. Aus dem vormals etwas tölpelhaften „Trampeltier“ ist nun ein Würgeengel geworden, ein dezidiert todbringendes Geschöpf der Rache, das ursprünglich wohl einen Mitternachtsdämon darstellte und sich an verschiedenen Stellen im Alten Testament nachweisen läßt.<sup>275</sup>

Doch vielleicht behandeln die Bilder nicht nur Krieg und Faschismus, sondern gleichfalls die direkte biographische Situation, die überhaupt erst zu deren Genese geführt hat? Ernst nahm mit der großen Fassung 1938 an der Ausstellung „Exposition internationale du Surréalisme“ bei Wildenstein teil. Dort firmierte das Bild allerdings noch unter dem Titel „Le Triomphe du surréalisme“; als der Künstler das Werk dann ein Jahr später bei René Drouin an der Place Vendôme zeigte, erschien es unter der jetzigen Bezeichnung<sup>276</sup>, genauso wie bei seiner Amsterdamer Präsentation im April 1939. Der hymnische Ton vom „Triumph des Surrealismus“ ließe sich vor diesem Hintergrund jedenfalls als spöttischer Kommentar auf die alles andere als erfolgreichen Bemühungen der Surrealisten verstehen, aktiv auf Seiten des republikanischen Spaniens zu kämpfen.<sup>277</sup> Derart verstanden, thematisierte Ernst in dem „Hausengel“ sogleich auch das Scheitern der Kunst im Angesicht der politischen Realität der Zeit.

Zur Serie der „Hausengel“ gehören insgesamt drei Gemälde in verschiedenen Formaten, die alle 1937 angefertigt wurden.<sup>278</sup> Handwerklich fällt an der Reihe zunächst auf, daß Ernst zur reinen, konventionellen Ölmalerei zurückgekehrt ist. Im Vergleich zu den vorausgegangenen Horden oder versteinerten Städten, die beide auf den Einsatz der Grattage basieren, führte Ernst hier keine technischen Experimente durch. Daß die

<sup>275</sup>So wird der „Verderber“, der die Erstgeborenen Ägyptens vor dem Auszug der Israeliten tötete, in der Zürcher Bibel (2Mose 12,23) als Würgeengel bezeichnet, gleichfalls der Engel von 2Sam 24,16, „der unter dem Volk von Jerusalem würgte“. In ähnlicher Rolle erscheint ebenfalls der Engel, der das assyrische Herrlager vernichtete (2Kön 19,35); zum Würgeengel vgl. den Eintrag von Hans Schmoldt in: Klaus Koch, Eckart Otto, Jürgen Roloff und Ders. (Hrsg.): Reclams Bibellexikon, 7., überarbeitete und erweiterte Aufl., Stuttgart 2004, S. 588. Außerhalb der Bibel findet sich der Würgeengel im 20. Jahrhundert – um nur zwei besonders prominente Beispiele zu geben – auch in der gleichnamigen Novelle von Arthur Schnitzler sowie im Titel von Luis Buñuels 1962 in Mexiko gedrehtem Film.

<sup>276</sup>Russell, S. 112.

<sup>277</sup>Vgl. hierzu Derenthal, S. 28.

<sup>278</sup>Von den drei Leinwänden sind zwei datiert. Motivisch gehört zu dieser Werkgruppe außerdem ein Plakatentwurf des Kopfes des großen Hausengels, den Ernst wohl für die Weltausstellung konzipiert hat (Spies/Metken 2283). Ludger Derenthal wies außerdem darauf hin, daß ein weiteres Bild, das heute „Lebensfreude“ heißt (Spies/Metken 2275), ursprünglich mit dem Titel „Hausengel“ versehen war, vgl. Derenthal, S. 28. Motivisch läßt sich dieses Gemälde allerdings nicht in die Reihe einordnen.

Suche nach neuen Verfahren zu diesem Zeitpunkt dennoch nicht abgeschlossen war, zeigen die bald darauf einsetzenden Versuche mit der Décalcomanie, die ihm schon seit 1936 bekannt gewesen sein dürfte. Im wesentlichen unterliegen die drei Fassungen einerseits einem festen Bildschema; andererseits hat Ernst die Ausführung jeweils so stark variiert, daß sie sich alle deutlich von ihren Gegenstücken unterscheiden. Gehen wir von der größten Bearbeitung des Themas aus, die sich im Privatbesitz befindet (Abb. 34).

Eine weite und flache Ebene, die in der Ferne durch eine tiefliegende Horizontlinie mit teilweise schneebedeckten Bergspitzen begrenzt wird, bietet dem schmalen Bildvordergrund Platz. Den weitaus größten Teil des Raumes nimmt ein stark bewölkter Himmelsteppich ein. Auch wenn in diesem hier und da ein klares Hellblau durchschimmert, wird er hauptsächlich von einer durchgehenden, dunklen und tiefhängenden Wolkenschicht gebildet, die ein Meteorologe wohl am ehesten als Stratocumulus klassifizieren würde. Direkt in der Vordergrundzone befindet sich in leichter Untersicht dargestellt die seltsame und monumentale Kreatur des „Hausengels“. Mit weit ausgestreckten Gliedmaßen nimmt sie die Bildfläche nahezu vollständig ein; nur ein dünner vertikaler Streifen auf der rechten Seite wird nicht von ihr verdeckt.

Grob an den menschlichen Körperbau erinnernd, ist die Anatomie der Figur im Detail asymmetrisch. Der Unhold scheint aus mehreren Tierarten zugleich zusammengesetzt zu sein, ein Mischwesen also, mit dem Max Ernst an die Jahrhunderte alte Kulturgeschichte phantastischer Fabeltiere anknüpft<sup>279</sup>: Eine aus Federn bestehende Mähne hängt dem Monster vom Hals herab; das Maul gleicht dem mit Zähnen bewehrten Schnabel eines Urvogels; die drohend erhobenen Arme enden rechts in einer pelzigen Tatze mit vier Fingern, während das Ungeheuer links eine reptilienhafte fünfgliedrige Pranke besitzt; dem mit einem Hufeisen versehenen rechten Bein entspricht links ein mit Spitzen und Dornen besetzter Fuß, mit dem der Hausengel im nächsten Moment auf den Boden aufstampft. Er könnte allerdings genauso gut breitbeinig zum Angriff vorpreschen. Dieser Bewegung entspräche jedenfalls die gesenkte Kopfhaltung, bei der das Geschöpf sein Horn als Waffe einsetzen könnte.

Trotz des bedrohlichen Äußeren, macht das Riesenvieh allerdings einen wenig konsistenten Eindruck. Nicht nur scheint sich ein zweites, ebenso wundersames Wesen von den rechten Extremitäten zu lösen, auch im ganzen scheint der Körper zu großen

<sup>279</sup>Vgl. hierzu: Heinz Mode: Fabeltiere und Dämonen in der Kunst, Die fantastische Welt der Mischwesen, Stuttgart, Berlin, Mainz, Köln 1974; Hans Schöpf: Fabeltiere, Graz 1988 sowie Ulrich Müller und Werner Wunderlich (Hrsg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen 1999.



Teilen allein aus wild drapierten Stoffbahnen, sich auflösenden Fetzen und flatternden Lumpen zu bestehen. Auch wenn sich darüber hinaus vereinzelt Federn oder vegetabile Formen finden, gleicht der Hausengel in seiner bunten wie kalten Farbigkeit und seiner Vielgestaltigkeit einem Harlekinkostüm, das schon langsam aus den Nähten zu gehen droht. Ob das Geschöpf aus Knochen besteht oder durch was es im Innersten tatsächlich zusammengehalten wird, erschließt sich jedenfalls nicht. Es wirkt so leicht und immateriell, als wenn es schon der nächste Windstoß mühelos wegwehen könnte. Die Fragilität steht im Gegensatz zum angsteinflößenden Drohgebaren des Tieres, wobei unklar bleibt, was es zu seinem wüsten Treiben anstiftet. Ob es sich durch die obszöne Geste des kleineren Monsters auf der Münchner Fassung (Abb. 36)<sup>280</sup> gereizt fühlt?<sup>281</sup> Das Bild gibt hierüber keine Auskunft. Eine ähnliche Diskrepanz besteht darüber hinaus zwischen dem kraftmeiernden Auftreten und der tatsächlichen Wirkung der Kreatur. Der Schaden, den das Untier in dieser Umgebung anrichten könnte, kann nur von geringem Ausmaß sein. Die weite Ebene, auf der es sich austobt, ist jedenfalls öd und leer. Der „Hausengel“ hinterläßt so ein zwiespältiges Gefühl beim Betrachter. Er ist ein ebenso bedauernswert bizarres wie schreckliches Geschöpf, ein gefährliches Monster ebenso wie harmloses Bündel wehender Fetzen.

Auffallend ist, daß keines der drei Bilder irgendwelche direkten Hinweise auf den Krieg in Spanien enthält. Weder können wir die Landschaft eindeutig als iberisch klassifizieren, noch ließen sich der Architektur auf dem Turiner Bild reale Bauwerke oder Wahrzeichen bestimmter Städte zuordnen (Abb. 35). Auch die Gestaltung der Ungeheuer selbst und ihre Gesten liefern keinerlei Hinweise auf das zeitpolitische Ereignis und dessen Umfeld. Dieser Befund unterscheidet Max Ernsts „Hausengel“ von

---

280Der dreiteilige horizontale Bildaufbau der mittleren Münchner Fassung aus einem braunen Vordergrund, einem grünlichen Mittelstreifen sowie dem gelblichen Himmel erinnert formal an Caspar David Friedrichs „Wiesen bei Greifswald“ (1821/22). Von einem inhaltlichen Bezug ist hier jedoch nicht auszugehen. Wenn überhaupt ließe sich das „Hausengel“-Bild als Gegenentwurf zu Friedrichs irdischer Paradieslandschaft mit ihren springenden Pferden ansehen. Gleichwohl stellt das Werk des romantischen Malers einen wichtigen Referenzpunkt für Ernsts Kunst im allgemeinen dar: „Tatsache ist, daß Friedrichs Bilder und seine Anschauungen mir, fast seit ich zu malen anfang, immer mehr oder weniger bewußt im Sinn gelegen haben“, betonte Ernst in einem Gespräch 1960. Dennoch gilt, was Karin von Maur festgestellt hat: „Die Berührungspunkte mit der Welt der Romantik im Œuvre von Max Ernst lassen sich nur selten auf direkte Anknüpfungen im Sinne von Paraphrasen bestimmter Gemälde, wie bei Picasso, konkretisieren“, Karin von Maur: Max Ernst und die Romantik, Im Spannungsfeld zwischen Idylle und Schreckensvision, in: Spies, Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag, S. 314-350; zum Verhältnis von Ernst zur Romantik vgl. weiterhin: Helmut R. Leppin: Max Ernst und die Romantik, in: Christoph Vitali (Hrsg.): Ernste Spiele, Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Band 2, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1995, S. 550ff. sowie am umfangreichsten Ursula Lindau: Max Ernst und die Romantik, Unendliches Spiel mit Witz und Ironie, Köln 1997. Zu Caspar David Friedrich vgl. Werner Busch: Caspar David Friedrich, Ästhetik und Religion, München 2003.

281Dies vermutet jedenfalls Derenthal, vgl. Derenthal, S. 29.

anderen Arbeiten zum Spanischen Bürgerkrieg mit gleichfalls „symbolischer“ Bildsprache, allen voran den Werken Pablo Picassos zu diesem Thema. Der Stier und das verwundete Pferd in „Guernica“ etwa stammen zwar aus der privaten Ikonographie des Malers, beruhen jedoch auf der urspanischen Motivwelt des Stierkampfes. In seinem Graphikzyklus „Traum und Lüge Francos“ (Abb. 64) finden sich weiterhin eindeutige Anspielungen auf den Aufstieg des Generalissimus. Ganz anders dagegen bei Ernst. Sein Bestiarium weist nicht nur keinerlei Ähnlichkeit mit emblematischen Tiergestalten spanischer Provenienz auf, sondern kommt ebenso komplett ohne Verweise auf die Handlungsträger des Krieges aus.

Diese äußere Unbestimmtheit der „Hausengel“-Bilder hat ihre Spuren in der Rezeptionsgeschichte des Werks hinterlassen. In den ersten Texten zum Künstler wurden die Werke entweder kaum beachtet, wie in der frühen, umfassenden Monographie von Patrick Waldberg (1958)<sup>282</sup>; oder die Reihe wurde aufgrund des Titels zunächst mit der persönlichen Lage des Künstlers in Verbindung gebracht, wobei in den Gemälden häusliche Schwierigkeiten und ökonomische Sorgen erkannt wurden.<sup>283</sup> Alternativ hierzu fiel zwar schon John Russell die zeitliche Nähe der Bildentstehung zum Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs auf, doch blieb seine Auslegung noch vage: „Verkörpert sich nicht in dem Ungeheuer und seinem plumpen Frohlocken ein böser Geist, dem es Trotz zu bieten galt?“, fragte er sich 1966. Erst mit Veröffentlichung der oben angeführten Selbstzeugnisse von Max Ernst wurde kurze Zeit später nicht nur die Interpretation des „Hausengels“ als Bürgerkriegsallegorie kanonisch, sondern die Gruppe zählt seitdem zu den Hauptwerken des Künstlers, die in keiner der zahlreichen Retrospektiven fehlen darf.<sup>284</sup> Die biographische Auslegung wurde dagegen nicht wieder aufgegriffen.<sup>285</sup>

<sup>282</sup>Patrick Waldberg: Max Ernst, Paris 1958.

<sup>283</sup>Auf die privat-biographische Auslegung verweisen Russell, S. 112 und Fischer, Lothar, Max Ernst, S. 84, ohne allerdings anzugeben, wer diese Deutung formuliert hat. Eine ins Theosophische führende Interpretation nahm dagegen Heinz Demisch 1959 vor: „Dagegen ließe sich ‚L’Ange du Foyer‘ als eine Imagination für abgelegte niedere astralische Kräfte verstehen. Das Ich hat sich bereits herausgelöst, und die verbliebenen Fetzen der seelischen Triebhaftigkeit führen eine Scheinexistenz weiter. Oder hat sich ein dämonisches Wesen der abgelegten Hülle bemächtigt, das sich als ‚Hausengel‘ gebärdet?“, Heinz Demisch: Vision und Mythos in der modernen Kunst, Stuttgart 1959, S. 123.

<sup>284</sup>Mindestens eines der Bilder war jeweils in den Retrospektiven 1975, 1979, 1991/92, 1999 und 2005 zu sehen.

<sup>285</sup>Kürzlich hat Jutta Held versucht, die Problematik von Geschlechterrollen, wie sie auch in der privaten Deutung enthalten ist, aufzugreifen und mit der politischen Auslegung zu vereinen. Sie vermutet eine Beziehung zu dem gleichnamigen Text André Bretons, der zur Rebellion der Frau gegen ihre Versklavung durch die Ehe aufruft. Helds Schlußfolgerung: „Der Konflikt im Hause, innerhalb der Familie, ist als Metapher für den Bürgerkrieg in Spanien durchaus denkbar, berücksichtigt man das analogische Denken der Surrealisten, die eine primäre soziale Formation wie die Familie mit

Wie wir gesehen haben, unterscheiden sich die „Hausengel“ von zeitgenössischen, allegorischen Arbeiten zum Spanischen Bürgerkrieg. Doch erst im Vergleich mit älteren Allegorien zum Themenkomplex Krieg wird die Sonderstellung der Reihe vollends deutlich. In seiner Untersuchung von allegorischen Kriegsfiguren der Jahre 1870 bis 1918 hat Siegmund Holsten verschiedene Modi herausgearbeitet, mit denen militärische Konflikte um die Jahrhundertwende visualisiert wurden.<sup>286</sup> Zwischen heroisierenden Kriegsalllegorien, die sich vor allem in den Denkmalprogrammen der Zeit nachweisen lassen, und satirisch anklagenden Darstellungen des Krieges, wie sie primär in Alltagsgraphiken erschienen sind, identifiziert Holsten die Kategorie der fatalistischen Kriegsalllegorien, die häufig in der bildenden Kunst anzutreffen sind und zu deren Vorläufern er etwa Francisco de Goyas „Kriegsgiganten“ zählt. Dabei werde der Krieg in der Regel als eine unvermeidliche, übermenschliche Macht interpretiert, mit der man sich abfinden müsse. Zwar gebe es durchaus Berührungspunkte mit der heroisierenden Kategorie, insofern die fatalistische Hinnahme des Krieges mit der gezielten heldenhaften Rechtfertigung als passiver Haltung korrespondieren könne. Der wesentliche Unterschied, so Holsten, bestehe jedoch darin, daß die Annahme der Unentrinnbarkeit nicht durch positive politische Gegenbegriffe wie durch Kampf geförderte Tugenden oder gesicherter Friede kompensiert, sondern zur zentralen Vorstellung erhoben worden sei, in der der Gedanke an die Schrecken dominiere.<sup>287</sup>

Zu einer Untergruppe der fatalistischen Allegorie gehören nach Holsten solche Bilder, bei denen der Krieg als bedrohlich überrennende Gewalt personifiziert wird. Äußerliches Kennzeichen dieses Typus ist eine Bildstruktur mit niedriger Horizontlinie und einer oder mehreren nah vor dem Betrachter erscheinenden, überdimensionalen Symbolfiguren in bedrohlich heranschwebender Vorwärtsbewegung. Bei dieser Form vermißt Holsten die Anbindung an die tatsächlichen Gründe für Krieg, wenn er konstatiert: „Obwohl die Existenzgefährdung selbst thematisiert ist und eine negative Charakterisierung des Krieges vorherrscht, handelt es sich auch bei diesen Beispielen nicht um eine kritische Anklage, denn wieder ist der Krieg zu einem Schicksal oder einer Naturmacht hypostasiert, ohne daß seine realen Ursachen angedeutet sind.“<sup>288</sup>

Als Paradebeispiele dient Holsten Arnold Böcklins Gemälde „Krieg“ (Abb. 37),

---

politischen Gebilden wie der Nation geradezu programmatisch zusammendachten“, Held, Avantgarde und Politik in Frankreich, S. 168.

<sup>286</sup>Siegmund Holsten: *Allegorische Darstellungen des Krieges, 1870-1918, Ikonologische und ideologiekritische Studien*, München 1976.

<sup>287</sup>Vgl. ebd., S. 51.

<sup>288</sup>Ebd., S. 69.

in dem der Maler Elemente der Apokalypse mit germanischer Mythologie vermischt hat. In der zweiten, um 1897 vollendeten Fassung jagen drei fliegende Figuren auf Pferden – der Tod, eine Furie als Personifikation von Wut und Rache sowie der zürnende, Zerstörung bringende Kriegsgott Odin – über eine Stadt, die historisch nicht weiter bestimmt werden kann. „Durch den dynamischen Bildtypus einer stürmisch herabschwebenden Reitergruppe ist der Krieg als jäh hereinbrechendes, übermenschliches Verhängnis gekennzeichnet“, faßt Holsten zusammen. Eine Idealisierung ins Erhabene fehle zwar, statt dessen dominiere die Charakterisierung des Entsetzlichen, da die Bildstruktur der Nah- und Untersicht die Situation ins alptraumhaft Bedrohliche steigere. Veranschaulicht werde daher hauptsächlich Sterben und Zerstörung, Rache und Wut.<sup>289</sup>

Als verwandte Beispiele in der Kunst des 20. Jahrhunderts sieht Holsten jene allegorischen Kriegsdarstellungen, bei denen die für den Typus charakteristische Bildstruktur der Nah- und Untersicht sowie die schräg auf den Betrachter zielende Aktionsrichtung auf andere Figuren, meist Monster übertragen werden. Neben Jackson Pollocks Zeichnung „Krieg“ (Abb. 38) aus dem Jahr 1947<sup>290</sup> verweist Holsten hier auf die drei Versionen des „Hausengels“ von Max Ernst.

Auch andere Kommentatoren haben auf die Nähe der „Hausengel“ zu Goyas Kriegsgiganten<sup>291</sup> oder Böcklins „Die Pest“<sup>292</sup> hingewiesen. In der Tat scheint die Komposition der „Hausengel“ in Holstens Kategorisierung zu passen: Die ferne Horizontlinie, eine weite, fast unbegrenzte Raumperspektive mit entfernten Berggipfeln oder – wie in der Turiner Version – einer Burg im Hintergrund sowie die starke Untersicht der großen, tobenden Kreatur sprechen zunächst dafür, daß Ernst hier ein geläufiges Schema zur Visualisierung des Krieges aufgegriffen hat, das militärische Auseinandersetzungen als übermächtige Ereignisse auffaßt. Läßt sich Holstens kritische Betrachtung der Werke von Ernst demnach zustimmen? Oder hat der Künstler die Bildstruktur aus anderen Gründen gewählt? Denn wenn wir die Gemälde in das Œuvre von Max Ernst einordnen, wird deutlich, daß sich diese formal-kompositionellen Aspekte allesamt auch in vorangegangenen Werken nachweisen lassen.

---

<sup>289</sup>Ebd., S. 72.

<sup>290</sup>Bruckner beschreibt das Werk: „Das Bild zeigt eine Frau und eine Kuh, die aus einem Haufen Gebeine und Schutt gesprengt werden, in dem sich auch eine erschossene Taube befindet“, in: Bruckner/Chwart/Heller, S. 94.

<sup>291</sup>Vgl. etwa den Werkkommentar von Moritz Wullen in: Spies, Max Ernst, Die Retrospektive, S. 162.

<sup>292</sup>Werner Spies: Max Ernst: „Der Hausengel“, in: Eckhart Gillen (Hrsg.): Deutschlandbilder, Kunst aus einem geteilten Land, Ausstellungskatalog Martin-Gropius-Bau, Berlin 1997/98, S. 62.

Zunächst zur Anlage des Bildes: Schon in den Frottagen der „Histoire Naturelle“ finden wir das Konzept einer fernen Horizontlinie, die eine fast unbegrenzte Raumperspektive und Untersichtigkeit eröffnet, etwa in den Blättern „Ein kurzer Blick“ (Spies/Metken 791), „Drei Tischlein umkreisen die Erde“ (Spies/Metken 792), „Er wird weit von hier niederfallen“ (Spies/Metken 796), „Falsche Stellung“ (Abb. 39), so daß Russell hierin sogar ein Stilprinzip für diese Gruppe erkennen möchte: „Die Grundvorstellung von Landschaft ist rein surrealistisch, eine eintönige Ebene vor niederem Horizont.“<sup>293</sup> Trotz der veristischen Malerei, die Ernst für die „Hausengel“-Bilder wieder aufgenommen hat, ist der Raum damit als surrealistisch gekennzeichnet.<sup>294</sup>

Auch die wie schwerelos im Bild verharrenden, tierhaften Figuren, wie sie uns in der Münchner Fassung des „Hausengels“ begegnen,<sup>295</sup> durchziehen das Werk Ernsts. In den Vogelbildern um 1928 läßt sich dieses Motiv gleich mehrfach nachweisen. Für Schneede steht diese Gruppe den Horden und Wäldern entgegen. Deshalb macht er gerade an der Schwerelosigkeit die – wenn auch eingeschränkt – positive Grundstimmung der Bilder fest: „Die Vogeldenkmäler und die Vogelhochzeiten, [...] sind im Gegensatz zu den beklemmenden Wäldern und Horden Glorifizierungen der idealen Schwerelosigkeit und der – auch erotischen – Lust am Dasein, obwohl sie geheimnisvoller dämonischer Züge nicht entbehren, selten sind Max Ernsts Aussagen eindeutig, häufig ist in ihnen dialektisch das Gegenteil enthalten.“<sup>296</sup> Verbindet sich in den Vogelbildern selbst also schon die Ambivalenz zwischen Lebensfreude und unterschwelliger Dämonie, so tritt die dunkle Seite in anderen Werken dieser Reihe wesentlich deutlicher zu Tage: „Bedrückende Varianten der Vogelbilder sind *Die Auserwählte des Bösen* und *Bonjour Satanas*. Die Glorifizierung ist der Manifestation des Bösen, der bösen Lust gewichen.“<sup>297</sup>

---

293Russell, S. 82.

294Dieses Raumkonzept hat Ernst freilich von den Romantikern, allem voran wiederum Caspar David Friedrich übernommen. Hier sei nur auf Friedrichs berühmtes Gemälde „Der Mönch am Meer“ (1808/10) verwiesen.

295Diane Waldman beschreibt die Figuren der Münchner Fassung eingehend: „Although the central figure is smaller than in the other two paintings, his wing span is far more impressive. Furthermore, placement of the smaller figure within a vast space conveys an effect of expansive energy greater than that discharged in the somewhat cramped space of the larger version. Nonetheless, in the largest painting, *The Angel of Earth*, it is the flame-like figure of the Angel, actually the devil, that by virtue of its posture, is the most terrifying embodiment of war. [...] It is unique in that Ernst concentrates all his emotion about the horrors of war in a single monstrous creature“, Diane Waldman: Max Ernst, in: Max Ernst: A Retrospective, Ausstellungskatalog Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1975, S. 51.

296Schneede, Max Ernst, S. 89.

297Ebd., S. 91

Im Jahr 1934 knüpfte Ernst mit „Ein geliehenes Ohr“ (Abb. 40) an die Vogeldenkmäler an. Auch hier schwebt die Figur über einer kahlen Ebene. Im Unterschied zu den Bildern der 20er Jahre, bei denen die Lebewesen von ihrer Anatomie her auf bestimmte Vogelarten zurückgeführt werden können, kommt nach Schneede hier mit der organischen Ausbildung zu der fiktiven Gestalt eine gänzlich neue Komponente hinzu<sup>298</sup>, die direkt auf die „Hausengel“ verweist.

Doch noch ein weiteres Merkmal finden wir in den Vogelbildern präfiguriert, nämlich das Aufgehen von mehreren Wesen in ein übergeordnetes Ganzes, wie es die Turiner Version des „Hausengels“ und die großformatige Fassung zeigen. Am stärksten findet sich dieses Motiv allerdings in den Barbaren- oder Hordenbildern, denen sich Max Ernst ebenfalls seit 1927 und dann wieder Mitte der 30er Jahre widmete. Die Figuren dieser Reihe verdeutlichen aggressive Gewalttätigkeit und eine unzählbare Wildheit. Das Grattage-Verfahren, das Ernst für diese Werkgruppe herangezogen hat, läßt die zumeist dunklen Gestalten zu einer geschlossenen, nicht voneinander abgrenzbaren Einheit verschmelzen. Auch die Drohgebärde der erhobenen Arme findet sich hier wieder, so in dem als „Die Horde“ (Spies/Metken 1132) betitelten Bild von 1927. Und noch ein anderes Motiv entdecken wir in der Reihe, genauer in „Abraham und Isaak“ (Abb. 41), das aus dem selben Jahr wie die „Hausengel“ stammt: Ein Monster versucht, sich eines wesentlich kleineren Anhängsels zu entledigen, mit dem es anscheinend verwachsen ist.<sup>299</sup>

Die räumliche Disposition der „Hausengel“-Bilder läßt sich also schon früh im Ernst'schen Werk nachweisen, wie auch die Figuren aus seiner privaten Mythologie und Ikonographie hergeleitet werden können. Ernst griff also nicht notwendigerweise auf ein bestehendes Bildschema zur allegorischen Visualisierung von Krieg zurück, wie dies Holsten vermutet. Doch warum hat Max Ernst seinen Kommentar auf den Krieg derart kryptisch formuliert, daß erst durch spätere Selbstzeugnisse die Bezugnahme überhaupt in Betracht kommt? Dies zu klären, hilft wiederum ein Blick auf die Umstände der Zeit. Denn nicht nur im Schaffen von Max Ernst bevölkerten in den 30er Jahren seltsame monströse Kreaturen die Bildflächen. Wie wir bereits gesehen haben, formten auch Pablo Picasso, aber ebenso Roberto Matta oder André Masson parallel ebenso seltsame und brutale Mischwesen. Jutta Held erklärt diese Tendenz explizit als eine Abkehr vom rationalisierten Menschenbild des vorigen Jahrzehnts, mit der Künstler nun auf die

<sup>298</sup>Ebd., S. 148.

<sup>299</sup>Vgl. Held, *Avantgarde und Politik in Frankreich*, S. 167. Helds Deutung des „Hausengels“ als innerfamiliärer (Geschlechter)Konflikt möchten wir hier jedoch nicht folgen.

Bedrohung des Faschismus und die militärischen Unruhen Bezug nehmen: „Aus dieser historischen und kunsthistorischen Konstellation, den künstlerischen und ideologischen Prämissen, wird verständlich, wie diese Künstler auf den Krieg in Spanien und die Straßenkämpfe in Paris reagieren. Sie animalisieren und mythisieren sie. Die häufigen Tiermotive dieser Jahre zielen durchweg auf Brutalität und Aggressivität hin.“<sup>300</sup>

Die Übertragung realer Konflikte in überzeitliche, biologistische Gewaltszenarien läßt sich mit der Hinwendung zu den triebhaften Seiten des Unbewußten erklären, denen am konsequentesten die Surrealisten auf der Basis von Sigmund Freuds Schriften nachgegangen sind. Hieraus entwickelte sich eine völlig veränderte Auffassung von Krieg. In den französischen Intellektuellenzirkeln wurden die tatsächlichen Gründe und Ziele etwa des Spanischen Bürgerkriegs zweitrangig. Jeder Krieg sei vielmehr strukturell gleich und führe letztlich primär dazu, daß der Mensch unter den technisiert-militärischen Apparat subsumiert werde. Diese Vorstellungen schlugen sich laut Held in den Kunstwerken der Zeit nieder: „Der Rekurs auf antike Mythologeme oder die Erfindung urzeitlicher Destruktivmächte sind nicht als direkte Metaphorisierungen der realen Kämpfe zu verstehen. Vielmehr artikulieren sich hier Enttäuschung und das Gefühl der Entfremdung, der Distanz zu den konkreten politischen Konflikten und der Form ihrer Austragung.“<sup>301</sup>

Eine engagiert-erklärende Stellungnahme gegen Krieg, wie sie sich in der Post-Dada-Phase in den Werken eines John Heartfield und George Grosz findet, können und wollen die Künstler dieser Zeit demnach nicht vorlegen. Dazu wiederum Held: „Eine analytische Aussage zum Faschismus bieten diese Bilder also nicht, so wie sie den sozialkritischen Künstlern der zwanziger Jahre, Grosz etwa, bereits früh gelungen war. Die Ungeheuer, die monströs deformierten Wesen, die barbarischen Handlungen lassen sich im Schema der Rechts- und Linksgruppierung nicht exakt deuten. Sie stellen eben nicht primär eine Antwort auf den Faschismus dar, sondern reagieren auf die sozialen Veränderungen, die ihrerseits Ursachen des Faschismus waren und die dieser auf seine Weise zu regulieren suchte. Der Schub der Vergesellschaftung der Individuen, der Modernisierungen seit den zwanziger Jahren ist es, auf den die Künstler reagieren, ein Prozeß, der – nach anfänglicher Euphorie – gerade von der Intelligenz als ungemeine Bedrohung erfahren wurde. Sie inszenieren einen Aufstand des Barbarentums gegen die

---

300Jutta Held: Faschismus und Krieg. Positionen der Avantgarde, in: Dies., Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste, S. 62.

301Ebd., S. 68.

zivilisatorischen Prozesse im Kapitalismus, von dem sie Befreiung erhoffen.<sup>302</sup>

Oskar Kokoschka, 1886 im niederösterreichischen Pöchlarn geboren und 1980 in Montreux gestorben, wird kunsthistorisch gemeinhin dem Expressionismus zugeordnet, auch wenn dieses Etikett nur bedingt zutreffend ist.<sup>303</sup> In Gemälden, Zeichnungen und Graphiken beschäftigte ihn vor allem das visuelle „Erlebnis der Welt“ (Spielmann), das Kokoschka schon 1912 mit der Formel „Bewußtsein der Gesichte“<sup>304</sup> umschrieben hat. Das Sehen bildete für ihn den wichtigsten Schritt auf dem Weg zur Erkenntnisbildung und somit letztlich auch zum Schaffen von Kunst selbst. Neben Landschaften und Stadtansicht galt Kokoschkas Hauptaugenmerk vor allem dem Menschen. Entsprechend stehen Portraits und Figurenbilder im Zentrum seines Werks. „Kokoschkas Bilder leben von der schöpferischen und unerschöpflichen Phantasie, in der er die äußere Wirklichkeit mit der inneren Vorstellungswelt visionär konfrontiert und das Zufällige der realen Erscheinung und des Nur-Sinnlichen in der künstlerischen Form überwindet“<sup>305</sup>, faßt Norbert Werner die Eigenart von Kokoschkas Arbeiten zusammen. Minutiöses Kopieren der physischen Züge eines Gegenübers, so viel können wir aus diesen Worten bereits herauslesen, kann Kokoschkas Anliegen demnach nicht gewesen sein. Ihm war eher daran gelegen, das Einmalige einer Person einzufangen, oder genauer gesagt, „das Erfassen des Augenblicks, in dem der andere sein Wesen zeigte“<sup>306</sup>, auf Leinwand zu bannen. Zu diesem Zweck ließ Kokoschka seine Modelle in der Regel nicht still posieren, sondern im Idealfall gingen sie einer Tätigkeit nach oder unterhielten sich mit dem Maler.<sup>307</sup> Was Max Dvořák 1921 über eine Zeichnungsmappe des Künstlers geschrieben hat, läßt sich exemplarisch auf alle seine Bildwerke

---

302Ebd., S. 69.

303Zum Verhältnis von Kokoschka zum Expressionismus vgl. Gerbert Frodl und G. Tobias Natter: Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus, Wien 1997.

304Oskar Kokoschka: Vortrag, in: Heinz Spielmann (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Das schriftliche Werk, Band 3: Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst, Hamburg 1975, S. 9-12.

305Norbert Werner: Kokoschka, Leben und Werk in Daten und Bildern, Frankfurt/Main, Leipzig 1991, S. 11.

306Remigius Netzer: Der Porträtist Oskar Kokoschka, in: Oskar Kokoschka, Bildnisse von 1907-1970, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1971, S. 5.

307„Seine Modelle, können, sollen sich bewegen, mit ihm sprechen – nicht um ihm Persönliches zu gestehen, sondern um sich zu lockern, um zu vergessen, daß sie gemalt werden. Aus dem Gelöstsein der Bewegung greift Kokoschka das Eigentliche heraus. Daher kommt die Dynamik in seinen Bildern“, so erklärt Remigius Netzer Kokoschkas Absicht, Netzer, S. 7. Heinz Spielmann beschreibt etwa, wie Kokoschka Arnold Schönberg 1924 malte: „Das Schönberg-Porträt entstand unter Bedingungen, wie Kokoschka sie gern hatte, nicht nach einem ruhig dasitzenden Modell, sondern bei Kammermusik-Proben des Komponisten mit seinen Schülern. Er sitzt, kritisch zuhörend, in einem Sessel und scheint mit seiner Linken dem Takt der Musik zu folgen, die Einsätze begleitend. Die Geste erklärt sich dadurch, daß Schönberg während der Porträtsitzung Cello spielte; Kokoschka stellte das Instrument jedoch nicht dar, nur die Geste und Rhythmik der Bewegung“, Heinz Spielmann: Oskar Kokoschka, Leben und Werk, Köln 2003, S. 239.



übertragen: „Es ist das geistig Transistorische und Fluktuierende, dem Kokoschka [...] mit fieberhafter Spannung nachgeht.“<sup>308</sup>

Vom Jugendstil der Wiener Secession kommend – Kokoschka wurde an der Wiener Kunstgewerbeschule ausgebildet – gestaltete der junge Künstler für die Wiener Werkstätten zunächst Postkarten, Gobelinentwürfe und Graphiken. Im Jahr 1909 wandte er sich dann hauptsächlich und autodidaktisch der Ölmalerei zu.<sup>309</sup> Vor allem Portraits wie die Bildnisse des Ehepaars Tietze (1909), des Wissenschaftlers August Forel (1910) oder der Schauspielerin Tilla Durieux (1910) dominieren sein Frühwerk.<sup>310</sup> Schnell fand er Zugang zum Kreis der Wiener Avantgarde. Vor allem Adolf Loos, aber ebenso Karl Kraus und Arnold Schönberg wurden zu seinen Freunden und Förderern. Doch auch mit den Berlinern Herwarth Walden, in dessen Zeitschrift *Der Sturm* Kokoschkas Zeichnungen und Texte gedruckt wurden, und Paul Cassirer, bei dem er 1910 im Salon erstmals ausstellte, sowie mit dem „Blauen Reiter“ in München stand Kokoschka im regen Austausch.

Nach einer intensiven und unglücklichen Liebesaffäre mit Alma Mahler, der Witwe des Komponisten Gustav Mahler, meldete sich Kokoschka zu Beginn des Ersten Weltkriegs freiwillig zum Militär, aus dem er physisch wie psychisch schwer verwundet entlassen wurde. Nach dem Krieg erhielt er 1919 eine Professur an der Kunstakademie in Dresden. Neben Portraits und Veduten entstand hier mit „Die Macht der Musik“ (1920, Abb. 42) eines seiner Hauptwerke. 1923 allerdings gab Kokoschka nach vier Jahren seinen Posten auf.<sup>311</sup>

Die Reputation des Künstlers wuchs in der Dresdener Zeit stetig. Im Jahr 1922 stellte er zusammen mit Max Liebermann, Max Slevogt und Lovis Corinth im Deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig aus. Nach kommerziellen Erfolgen erhielt Kokoschka schließlich einen Vertrag von Paul Cassirer, der es ihm ermöglichte, in den kommenden Jahren Reisen von Europa über Nordafrika bis hin zum Nahen Osten

---

308Max Dvořák: Variationen über ein Thema, zitiert nach: Hans M. Wingler und Friedrich Welz: Oskar Kokoschka, Das druckgraphische Werk, Salzburg 1975, S. 42.

309Zum Frühwerk Kokoschkas vgl. neuerdings: Anges Husslein-Arco und Alfred Weidinger (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Träumender Knabe – Enfant terrible, 1906-1922, Ausstellungskatalog Belvedere, Wien 2008.

310Vgl. hierzu Tobias G. Natter (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Das moderne Bildnis 1909 bis 1914, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002 u. a.

311In seiner Autobiographie, in der sich Fiktion untrennbar mit Realität vermischt, begründete Kokoschka diesen unerwarteten Aufbruch damit, daß er turnusmäßig zum Rektor der Akademie ernannt worden wäre: „Dem mußte ich unbedingt entgehen, weil ich in einer solchen Stellung nur Unglück hätte anrichten können. Ich verstehe nichts von administrativen Aufgaben“, Oskar Kokoschka: Mein Leben, München 1971, S. 196. Zur Autobiographie Kokoschkas vgl. Spielmann, Heinz, Oskar Kokoschka, Leben und Werk, S. 8ff.

zu unternehmen. Jetzt wurden vor allem Landschaften und Veduten von Venedig, Avignon, London, Amsterdam oder Istanbul zu den bestimmenden Motiven seines Werks.

Die Weltwirtschaftskrise setzte diesem neugierigen Umherziehen in den Grenzen der lateinischen Welt jedoch ein jähes Ende. Nach finanziellen Streitigkeiten mit der Galerie Cassirer sah sich Kokoschka zu Anfang der 30er Jahre von existentieller Armut bedroht. Zudem brachte ihn die politische Lage mehr und mehr in Bedrängnis. Schon zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn war Kokoschka zwar immer wieder schweren Angriffen vor allem von Seiten der konservativen Kunstkritik ausgesetzt gewesen. Aufgrund seiner inzwischen hohen Bekanntheit wurde Kokoschka nun vor allem den Nationalsozialisten ein Dorn im Auge, die seine Bilder als „Gärungsblase des Bolschewisierungs-Prozesses der deutschen Kunst“ anprangerten. Bereits 1930 beschlagnahmte die NSDAP in Weimar alle Werke des Malers aus dem Besitz des Schloßmuseums. Nach der Machtübernahme Hitlers 1933 verschärfte sich der Ton gegen Kokoschka in Deutschland weiter. Aus Wien, wo er seit dem Herbst 1933 wieder wohnte, floh er deshalb knapp ein Jahr später vor den auch hier aufstrebenden Nationalsozialisten in Richtung Prag.<sup>312</sup> Doch dieser Schritt sollte sich gleichfalls nicht als längerfristige Lösung herausstellen. Die aggressive Expansionspolitik Adolf Hitlers gefährdete die Souveränität der Tschechoslowakei soweit, bis deutsche Truppen Anfang Oktober 1938 zunächst das Sudetenland, dann im März 1939 den Rest des Staatsgebietes annektierten. Kokoschka, der bei Gefangennahme sofort hingerichtet werden sollte, gelang gerade noch rechtzeitig die Flucht. Mit dem letzten Flugzeug reiste er am 19. Oktober 1938 nach London aus. Als gebürtiger Österreicher mit inzwischen tschechischem Paß fand er sich mittellos im englischen Exil wieder.<sup>313</sup>

Die politische Situation auf dem Kontinent wie auch die Erfahrungen in der Emigration schlugen sich ungewohnt deutlich in Kokoschkas Kunst nieder. „Ich malte damals eine Reihe von ‚politischen‘ Bildern, nicht weil ich politisch engagiert gewesen wäre, sondern in der Absicht, die Augen anderer zu öffnen dafür, wie ich den Krieg

---

312Zur Zeit in Prag vgl. Heinz Spielmann: 1934-1938, Prag, Begegnungen mit Freunden und Weggefährten, in: Antonia Hoerschelmann (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Exil und neue Heimat 1934-1980, Ausstellungskatalog Albertina, Wien 2008, S. 55-83.

313Neben den umfangreicheren Katalogen zur Exilkunst und Monographien zu Kokoschka, die im Folgenden noch aufgeführt werden, vgl. außerdem Margaret Stone: Oskar Kokoschka in British Exile, in: Siglinde Bolbecher u. a. (Hrsg.): Zwischenwelt 4, Literatur und Kultur des Exils in Grossbritannien, Wien 1995, S. 86-101 und Johann Holzner: Ästhetik als Kundgebung gegen die Drosselung der Humanität, Über Oskar Kokoschka, in: Stephan Alexander (Hrsg.): Exil, Literatur und die Künste nach 1933, Bonn 1990, S. 40-47.

ansah<sup>314</sup>, erinnerte sich der Künstler. Mit diesem Worten umschrieb er jene fünf allegorischen Bilder, die laut Diether Schmidt Kokoschkas „wichtigster Beitrag zur europäischen Widerstandskunst“<sup>315</sup> darstellen: Hierzu gehören die vier beinahe gleichformatigen Gemälde „Das rote Ei“, (1940/41, Abb. 46), „Loreley“ (1941), „Anschluß – Alice in Wonderland“ (Abb. 47)<sup>316</sup> und „Marianne – Maquis“ (beide 1942) sowie das größere „What we are fighting for“ (1943, Abb. 48).

Schon in Prag wurde eine Politisierung Kokoschkas spürbar. Hatte Kokoschka in seinen Dresdner Jahren noch jede Verbindung von Kunst und Politik vehement von sich gewiesen,<sup>317</sup> wurde ihm jetzt die kritische Kommentierung der gegenwärtigen Lage zur humanistischen Pflicht. Sowohl in Artikeln und Reden, wie 1936 auf dem Brüsseler Friedenskongreß,<sup>318</sup> als auch bildlich bezog er Position: Als deutsche Luftwaffenverbände 1937 die Stadt Guernica in Grund und Boden bombardierten, entwarf er etwa ein Plakat, das er den baskischen Kindern widmete (Abb. 43).<sup>319</sup> Auch zu anderen Ereignissen des Spanischen Bürgerkriegs, etwa der Hinrichtung des Dichters Federico García Lorca durch Franquisten, meldete Kokoschka sich in Graphiken zu Wort. Das wichtigste Zeugnis dieser Jahre ist jedoch das Portrait des Staatspräsidenten Tschechiens, Thomas Garrigue Masaryk, von 1936 (Abb. 44). Mit dem Politiker teilte Kokoschka die tiefe Bewunderung für den tschechischen Humanisten Johann Amos Comenius (1592-1670), die sogleich in das Bildnis einfloß und es in eine Allegorie mit

---

314Kokoschka, Mein Leben, S. 257.

315Diether Schmidt: Partisan Oskar Kokoschka, in: Kunst im Exil in Großbritannien, 1933-1945, Ausstellungskatalog Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1986, S. 191.

316Zu diesem Bild vgl. Wanda Birke: Oskar Kokoschka: Anschluß – Alice im Wunderland (1942), in: Saure/Schirmer, S. 93-97.

317„Das Schlagwort ‚Engagierte Kunst‘ lehnte ich sofort für meine Schule ab; später unter Hitler und Stalin wurde engagierte Kunst üblich, obwohl sie sich bloß für Schokoladenpackungen eignet“, Kokoschka, Mein Leben, S. 185. Bekannt ist auch die Episode, in der Kokoschka 1920 auf Straßenkämpfe in Dresden ablehnend reagierte, weil dabei ein Gemälde von Rubens aus der Gemäldegalerie in Mitleidenschaft gezogen worden war. Für seine öffentliche Äußerung beschimpften ihn George Grosz und John Heartfield wüst als „Kunsthure“, vgl. hierzu Wolfgang Georg Fischer: Kokoschkas Golgatha, Reaktionen auf das politische Geschehen, in: Kokoschka und Dresden, Ausstellungskatalog Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden 1996 u. a., S. 72-75.

318Dort formulierte er etwa Ideen für ein neues Europa auf der Basis eines internationalen, auf das humanistische Gedankengut des mährischen Theologen und Lehrers Johann Amos Comenius (1592-1670) aufbauenden Schulwesens, zu Kokoschkas Comenius-Rezeption vgl. Christiane Heuwinkel: Die sichtbare Welt – Oskar Kokoschka und Jan Amos Comenius, in: Jutta Hülsewig-Johnen (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Emigrantenleben Prag und London 1934-1953, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1994/95 u. a., S. 91-99. Weiterhin erlaubte er einer Vereinigung exilierter deutscher Künstler, seinen Namen zu tragen. Diesem 1937 gegründeten Oskar-Kokoschka-Bund trat sein Patron selbst jedoch nicht bei. Zu Kokoschkas Prager Zeit vgl. Anna Janišťinová: Kokoschka und Prag: Nicht nur vier Jahre, in: Hülsewig-Johnen, Oskar Kokoschka, Emigrantenleben Prag und London, S. 77-90.

319Vgl. hierzu: Spielmann, Heinz, 1934-1938, S. 78.

politischem Zeitbezug verwandelt.<sup>320</sup>

In Großbritannien weitete Kokoschka sein Engagement aus, was vielleicht daran lag, daß der Künstler sich zuvor in Prag nicht eigentlich als Emigrant gefühlt hatte.<sup>321</sup> Erst hier, im britischen Exil,<sup>322</sup> wurde die Auseinandersetzung mit den politischen Ereignissen zur bestimmenden Triebkraft des Künstlers. Wieder fand diese Anteilnahme auf verschiedenen Ebenen statt. Nur kurz nach seiner Ankunft in London gründete Kokoschka mit anderen Künstlern und Schriftstellern im Dezember 1938 den Freien Deutschen Kulturbund (FDKB), zu dessen Vorsitzendem er gewählt wurde. Damit avancierte er zum offiziellen Sprecher der nach Großbritannien geflohenen deutschen Kulturschaffenden. Fortan hielt er im Namen des FDKB Reden bei Ausstellungseröffnungen, Ansprachen zu Feierlichkeiten, verfaßte offene Briefe oder schrieb Texte für Organe der Exilpresse. Auch wenn Kokoschka sich hierbei oft in linksgerichteten Kreisen bewegte, läßt sich seine Einstellung nicht eindeutig einer bestimmten ideologischen Gruppierung zuordnen. In seinen Erinnerungen bekräftigte er, daß er in den Zeitschriften und Büchern des FDKB eher „humanistische Kuckuckseier zu legen“ versuchte, in denen er an seinen Vorstellungen von individueller Freiheit festhielt.<sup>323</sup> Neben der Tätigkeit für den FDKB war Kokoschka ebenso Mitglied im beratenden Gremium der Artists' International Association (AIA), einer kommunistischen Künstlervereinigung, an deren Treffen und Diskussionen er von Zeit zu Zeit teilnahm.<sup>324</sup>

Wie tiefgreifend das Leben im Exil Kokoschkas Vorstellung von Kunst verändert hat, zeigt sich mit Blick auf andere, gleichfalls vertriebene Künstler. Beim Vergleich Kokoschkas mit Max Beckmann, Wassily Kandinsky, John Heartfield, Otto Freundlich oder Eugen Spiro kommt Keith Holz zu dem Schluß: „Von den sechs hier besprochenen Künstlern ist Kokoschka der einzige, für den das Exil einen Bruch mit seiner früheren Auffassung bewirkt hat; was als eine rein passive Unterstützung von Künstlergruppen im Prager Exil begonnen hatte, weitete sich zu einem aktiven Engagement aus. Er nahm in London auch Abschied von seiner früheren Distanz

---

320„Mit dem Hinweis auf höhere moralische Werte, die in jener Zeit bereits bedroht waren, gewann sie eine politische Bedeutung auch in der Tschechoslowakei, obwohl die noch demokratisch war“, so würdigt Janišťinová das Bild, Janišťinová, S. 85.

321Vgl. hierzu: ebd., S. 79.

322Zur Zeit in England vgl. Heinz Spielmann: 1938-1953, England, in: Hoerschelmann, S. 85-163.

323Kokoschka, Mein Leben, S. 256.

324Zur AIA vgl. Lynda Morris und Robert Radford: The Story of the AIA, Artists' International Association, 1933-1953, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, Oxford 1983 sowie Robert Radford: Art For A Purpose, The Artists' International Association, 1933-1953, Winchester 1987.

gegenüber politisch befrachteten Themen und schuf hier eine beispiellose Serie wichtiger Ölbilder, die Themen von aktueller politischer Bedeutung zur Sprache bringen“.<sup>325</sup>

Nicht nur aufgrund der materiellen Beschränkungen, auch wegen seines Einsatzes für die Belange des „Freien Deutschen Künstlerbundes“ stagnierte die künstlerische Produktion Kokoschkas zwar in dieser Zeit. Umso mehr fällt jedoch auf, welches Gewicht hierbei den politisch-allegorischen Werken zukommt. Im Unterschied zu Kokoschkas Aufenthalt in Prag artikulierte sich seine künstlerische Reaktion auf Zeitereignisse nicht in erster Linie im Medium der Graphiken, sondern – und das ist in dieser Form einmalig für Kokoschkas Werk – auch und besonders in der Ölmalerei. Schon deshalb ist Werner Haftmanns Bewertung dieser Werkgruppe voll und ganz zutreffend: „In den Jahren des britischen Exils hat Kokoschka kaum 20 Bilder gemalt, darunter vier Porträts und vier Landschaften. Das Gewicht lag also auf jenen politischen Allegorien. Sie bezeichnen den eigentlichen Ertrag seines Lebens als Künstler unter der Erfahrung des Exils.“<sup>326</sup>

Wie dargelegt, gewinnt Kokoschkas Masaryk-Portrait durch den Bezug auf Comenius bereits allegorische Züge. Doch war die Gattung des Bildnisses hier nach wie vor der äußere Anlaß für Kokoschkas Werk. Diese Motivation änderte sich in den Londoner Bildern.<sup>327</sup> Nun wurde allein die politische Situation bzw. ein bestimmter Vorfall zum Auslöser der Darstellung. Bereits während seines Aufenthalts 1939 an der Küste in Polperro fertigte Kokoschka zwei Gemälde an, in denen er mit allegorischen Figuren auf Ereignisse der Gegenwart anspielte. Allerdings ist bei „The Crab“ (Abb. 45) und „Private Property“ die Aussage noch denkbar unbestimmt artikuliert und läßt sich ohne Kommentare Kokoschkas innerhalb des Bildes nicht ablesen.<sup>328</sup> Auch darin unterscheiden diese Werke sich von den kurz darauf in London entstandenen Bildern. Bezeichnend ist indes, daß Kokoschka wie bei den beiden in Polperro gemalten Leinwänden zunächst von einem ihm vertrauten Sujet ausging: der Landschaft. Seiner Biographin Edith Hoffmann gegenüber erklärte er diesen Umstand: „When I come back

325Keith Holz: Die politische Haltung deutscher Künstler im westeuropäischen Exil: zwischen Individualismus und Kollektivismus, in: Stephanie Barron (Hrsg.): Exil, Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945, Ausstellungskatalog Neue Nationalgalerie, Berlin 1997/98, S. 54.

326Werner Haftmann: Verfemte Kunst, Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln 1986, S. 87.

327Vgl. zu dieser Werkgruppe: Patrick Werkner: In London: Die „politischen“ Bilder Kokoschkas, in: Sultano/Ders., S. 177-212.

328Zu „The Crab“ gibt es so ebenfalls zwei unterschiedliche Interpretationen des Künstlers: Gloria Sultano: „Artist in Exile“ – Streiflichter aus dem Exil, in: Dies./Werkner, S. 150f.

to town, the landscapes turn into political pictures. My heart aches, but I cannot help it. I cannot just paint landscapes without taking any notice of the all that happens.“<sup>329</sup>

In seinem Lebensbericht besprach Kokoschka jedes der fünf Bilder und legte – mal mehr, mal weniger detailliert – dessen Inhalt offen. Über die ersten vier Arbeiten dieser Gruppe notierte er:

„1939 bis 1941 entstand ‚Das rote Ei‘: Ein Brathuhn, zum Verspeisen hergerichtet – die Tschechoslowakei –, fliegt davon und läßt ein rotes Ei auf den Teller fallen. Im Hintergrund brennt Prag; um den Tisch sitzen Mussolini und Hitler mit einem Soldatenhelm aus Papier, unter dem Tisch eine Katze mit Napoleonshut und Kokarde, dahinter der englische Löwe, dessen Schwanz wie ein Pfundzeichen eingerollt ist, auf einem Postament mit der Aufschrift ‚In Pace Munich‘. Das Bild war in seiner Weise prophetisch. 1942 malte ich ein weiteres Bild ‚Alice im Wunderland‘, ein Bild vom ‚Anschluß‘ Österreichs, und gleich nachher ‚Die Loreley‘: Britanniens Seeherrschaft ist vorbei, man hat zu lange tatenlos zugehört, ein Oktopus schwimmt mit dem Trident, dem Zeichen der Seeherrschaft, in die Ferne. Königin Victoria, die die englische Seeflotte zur gebietenden Seemacht ausgebaut hatte, sitzt auf einem Haifisch und stopft ihm weiße, braune und schwarze Matrosen ins Maul, nur der Frosch auf ihrer Hand weigert sich, ihnen nachzufolgen; er ist Irland, wo es außer Fröschen bekanntlich keine Reptilien gibt.<sup>330</sup> Ein anderes Bild heißt ‚Marianne – Maquis‘: die französische Marianne hat sich hinter der Maginot-Linie nicht verstecken können; jetzt sitzt sie zurückgezogen in einem Kaffeehaus, schürzt das Röckchen vor einer Ratte; herumsitzende, ihren Kaffee schlürfende Feldmarschälle sehen tatenlos zu.“

Schon anhand dieser Kurzbeschreibungen zeigen sich die Charakteristika von Kokoschkas Allegorien. Zwar können wir durchaus annehmen, daß Kokoschka mit diesen Bildern einerseits an die Hochzeit der Allegorie im (österreichischen) Barock anknüpfen wollte, eine Epoche, mit der er sich Zeit seines Lebens intensiv auseinandergesetzt hat. Doch bestehen die Gemälde nicht so sehr aus Personifikationen gedanklicher Vorstellungen oder abstrakter Tugenden und Werte wie Gerechtigkeit und Frieden, sondern die Figuren weisen zumeist einen konkreten Zeitbezug auf. Auffallend ist zudem der satirische Ton, der die Bilder durchzieht. Es überrascht deshalb nicht, daß Kokoschka in einem Brief vom 15. April 1943 an seine Biographin Edith Hoffmann auch selbst „Das rote Ei“ (Abb. 46) als „Karikatur“<sup>331</sup> bezeichnet hat. Besonders die englische Tradition der Karikatur und vor allem das Werk von William Hogarth

<sup>329</sup>Edith Hoffmann: Kokoschka, Life and Work, London 1947, S. 236.

<sup>330</sup>Diese Bemerkung Kokoschkas ist sachlich nicht ganz richtig. In der Tat gibt es in Irland keine Schlangen, die der Legende nach der Hl. Patrick, der Nationalheilige des Landes, von der Insel vertrieben haben soll. Einzig Eidechsen lassen sich auf Irland antreffen. Frösche indes gehören nicht zu den Reptilien, sondern vielmehr zu den Amphibien.

<sup>331</sup>Vgl. Olda Kokoschka und Heinz Spielmann (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Briefe III, 1934-1953, Düsseldorf 1986, S. 118.

scheinen Kokoschka für diese Darstellungsform wichtige Anregungen gegeben zu haben, immerhin schätzte Kokoschka das Werk dieses Malers und Graphikers nachweislich sehr.<sup>332</sup>

Weitere Gründe sprechen dafür, daß Kokoschka außerdem mit der englischen Spottgraphik des frühen 19. Jahrhunderts bestens vertraut gewesen war. So sandte er beispielsweise zu Weihnachten 1942 Michael Croft ein gewidmetes Exemplar von Francis D. Klingenders Buch zu diesem Thema, „Russia – Britain’s Ally: 1812-1942“. Dem marxistischen Kunsthistoriker Klingender begegnete Kokoschka zudem in London persönlich. Letzterer war es auch, der zusammen mit Ludwig Meidner im August 1943 die Ausstellung „Hogarth and English Caricature, Popular Art in Britain 1730-1838“ im Charlotte Street Centre, den Räumen des AIA, in London kuratierte. Auch wenn wir also mit Sicherheit davon ausgehen können, daß Kokoschka sich bestens mit englischer Karikatur ausgekannt hat, kann von einer wörtlichen Übernahme bestimmter Werke oder direkten Zitaten in seiner Reihe wohl nicht ausgegangen werden.<sup>333</sup> Vielmehr wird Kokoschka diese besondere Form der karikativen Allegorie herangezogen haben, um den Sehgewohnheiten seines britischen Publikums entgegenzukommen, wie es sich ähnlich für den Untertitel des Bildes „Anschluß – Alice in Wonderland“ (Abb. 47) beobachten läßt. Die Anspielung auf Lewis Carrolls im englischen Sprachraum sehr bekannte Kindergeschichte „Alice im Wunderland“ ergibt jedenfalls nur in diesem Kontext einen Sinn.<sup>334</sup> Heinz Spielmann betont deshalb richtig: „Mit Bildern, deren

---

332Gegenüber Michael Croft betonte Kokoschka seine Bewunderung für Hogarth im November/Dezember 1938, vgl. Calvocoressi: Kokoschka, S. 27, Anm. 43, vor allem auch Ders.: Katalog, in: Oskar Kokoschka, 1886-1980, Ausstellungskatalog Kunsthau Zürich, Zürich 1986 u. a., Nr. 86, S. 318f.

333Zu den möglichen Vorlagen für Kokoschkas Allegorien vgl. exemplarisch: Robert Radford: Kokoschka’s Political Allegories, in: Art Monthly, 97, Juni 1986, S. 3-6. Wir möchten hier jedoch Jutta Hülsewig-Johnen folgen, die für „Das rote Ei“ betont: „Im ersten Fall, dem Roten Ei, das die Zerschlagung der Tschechoslowakei durch das Münchner Abkommen zum Thema hat, ist zwar auf eine mögliche kompositionelle Quelle in der Karikatur James Gillrays The Plumbpudding in Danger von 1805 verwiesen worden, doch ist die Kenntnis des möglichen historischen Bezugspunktes für die Auseinandersetzung mit dem Bild Kokoschkas nicht zwingend erforderlich. Der Bedeutungs- und Aussagegehalt der Szenerie ist für den Betrachter aus der Darstellung selbst zu entnehmen, die Symbolik ist deutlich lesbar“, Jutta Hülsewig-Johnen: Sehen lernen – Bilder und Botschaften, Oskar Kokoschka in Prag und London 1934-1953, in: Dies (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Emigrantenleben Prag und London 1934-1953, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1994/95 u. a., S. 18. Vgl. hierzu auch den Einwand von: Spielmann, Heinz, Oskar Kokoschka, Leben und Werk, S. 361.

334Lachnit erklärt hierzu zutreffend: „Sperriger erweist sich die zweite Titelvariante, wobei freilich zu bedenken ist, daß das Gemälde mit einem englischen Betrachter rechnet, dem Lewis Carrolls Geschichten ungleich vertrauter sind als dem des deutschsprachigen Kulturkreises; ein deutsches oder ‚ostmärkisches‘ Publikum ansprechen zu können, war zu diesem Zeitpunkt nicht zu erwarten. Die grotesken Abenteuer des gutgläubigen Mädchens [...] mußten Kokoschka geeignet erscheinen, der angelsächsischen Welt den Untergang Österreichs zu veranschaulichen“, Edwin Lachnit: Die Macht der Bilder, Politisches Engagement 1931-1953, in: Klaus Albrecht Schröder und Johann Winkler (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Ausstellungskatalog Kunstforum Länderbank, Wien 1991, S. 39.

Sprache viele nicht verstanden und die trotz ihrer gelegentlichen öffentlichen Präsentation nur von relativ wenigen gesehen wurden, konnte er mehr riskieren, zumal sie der seit dem 18. Jahrhundert tradierten englischen Selbstkritik in Form satirischer Darstellungen entsprachen.<sup>335</sup>

Doch wenden wir uns einem Gemälde dieser Gruppe näher zu, um das Besondere von Kokoschkas Allegorien zu erfassen. Hierzu werfen wir einen Blick auf das vom Format her größte und inhaltliche komplexeste Werk, das mit „What we are fighting for“ (Abb. 48) betitelt ist. Die Kurzbeschreibung in Kokoschkas Autobiographie hierzu liest sich folgendermaßen:

„Ähnlich das letzte dieser Bilder 1943 ‚What are we fighting for‘ [sic!], das von mir am meisten ernstgemeint: Ein Bischof segnet die Truppen, wirft mit der anderen Hand einen Groschen in die Rote-Kreuz-Büchse; ein endloser Zug Gefangener mit erhobenen Händen ist zu sehen; in einer Rikscha, von Gandhi gezogen, sitzen der Gouverneur der Bank von England, Montague Norman, und Reichsbankpräsident Hjalmar Schacht gemeinsam mit einem französischen Marschall; im Vordergrund liegt eine verhungerte Mutter, ein mageres Kind in den Armen, das mit einer Ratte spielt; auch die in Amerika bereits prosperierende Munitionsindustrie ist auf dem Bild zu sehen als globusähnliches Ungeheuer mit zwei Hebelarmen, von denen einer ein blaues Kaninchen als Zukunftshoffnung hervorzieht, das Frieden bedeutet, während der andere Hebelarm Menschenknochen in die Munitionsmaschine stopft, die dafür Patronen auswirft. Rechts im Vordergrund steht die Büste Voltaires mit der Aufschrift ‚Candide‘, d. h. ‚Die beste aller möglichen Welten.‘<sup>336</sup>

Kokoschka hat das Bild 1943 in nur wenigen Wochen eigens für die AIA-Ausstellung „For Liberty“ im März des Jahres gemalt. Schon der Präsentationsort hatte symbolische Bedeutung. Als erste Station war die zerbombte und behelfsmäßig errichtete, ebenerdige Kantine des Warenhauses von John Lewis's in der Nähe der Oxford Street ausgewählt worden. In „For Liberty“ wurde versucht, Künstler in die Produktion von Propagandamaterial für die Kriegshandlungen der Alliierten einzubeziehen, denn, so wurde das Ziel der Schau im Katalog umschrieben: „The function of art in wartime is not only to record what is happening and to give enjoyment and recreation, but to stimulate and encourage, by vividly representing what we are fighting for.“<sup>337</sup> Gezeigt werden sollte darüber hinaus, daß Künstler sowohl abstrakte Ideen artikulieren können als auch, daß sie in der Lage sind, Fakten zu illustrieren und zu interpretieren.

Inhaltlich war „For Liberty“ in verschiedene Sektionen eingeteilt. Im Zentrum

<sup>335</sup>Spielmann, Heinz, Kokoschka Leben und Werk, S. 361.

<sup>336</sup>Kokoschka, Mein Leben, S. 257f.

<sup>337</sup>Zitiert nach: Morris/Radford, S. 66.



der Ausstellung standen Werke, die den „Four Freedoms“ der von dem US-Präsidenten Roosevelt und dem Premierminister Winston Churchill 1941 verfaßten Atlantikcharta gewidmet waren. Andere Themenfelder waren allgemeiner gehalten und standen unter den Motti „This is how we fight“, „This will happen unless“ und „This is what we fighting for“. Die populäre Zeitung *The News Chronicle* sorgte für eine breite öffentliche Wahrnehmung; der britische Informationsminister lobte „For Liberty“ bei der Eröffnung ausdrücklich.

Vom Titel her scheint sich Kokoschkas Beitrag nahtlos in das Konzept von „For Liberty“ einzufügen. „What we are fighting for“<sup>338</sup> war eine zu der Zeit häufig gebrauchte Losung, die der Bevölkerung die Kriegsziele der Verbündeten vermitteln sollte. Unter dieser Überschrift publizierte etwa die *Picture Post*, die bedeutendste damalige illustrierte Wochenzeitschrift im Königreich, am 13. Juli 1940 eine Bildstrecke, in der dem martialisch-indoktrinären Drill des deutschen Faschismus die friedfertige englische Idylle gegenübergestellt wurde. Auch die First Lady der USA, Eleanor Roosevelt, griff auf die Wendung zurück, als sie in einem Text in der Juli-Ausgabe des *American Magazine* 1942 die Notwendigkeit des Kampfes erklärte.<sup>339</sup> Doch Kokoschka unterwanderte die Vorstellungen der alliierten Meinungsmache. Er entwickelte einen eigenen Wertekanon, der überaus polemisch gegen jegliche Form von Militarismus und ebenso die häufig einseitige und hetzerische Propagandasprache der Verbündeten gerichtet war. Die Kriegsparteien, bei denen England von Montague Norman repräsentiert wird, sitzen zusammen in der Rikscha, auf der die Währungszeichen für Pfund und Dollar geschrieben stehen. Militär, Kapital und Kirche gleich welcher Nation sind also vereint in den wirtschaftlichen und imperialistischen Interessen, die sie am Krieg und seiner Fortführung haben. Wie in seinen anderen Allegorien auch gibt Kokoschka damit allein Beteiligten die Schuld an den kriegerischen Exzessen.

Wohl am eindeutigsten zeigt sich Kokoschkas Attacke gegen die politischen Tendenzen auch in England wohl anhand der halbnackten Figur mit dem Kreuzigungsgestus. Sie symbolisiert das Judentum. Kokoschka hat ihr die Initialen P. J. für „Perish Juda“, „Verreckte Juda“ blutrot in die Brust geritzt und spielt damit auf den antisemitischen Schlachtruf der British Union of Facists unter Sir Oswald Ernald an.

<sup>338</sup>In der Ausstellung „For Liberty“ soll das Bild ursprünglich als „This is what we are fighting for“ ausgestellt gewesen sein, vgl. Calvocoressi, Katalog, S. 323.

<sup>339</sup>Eleanor Roosevelt: What we are fighting for, in: *The American Magazine*, 134, Juli 1942, S. 16f & S. 60ff.

Ein Hoffnungsschimmer in diesem völlig entfesselten Welttheater ist daher auch nicht das rationale Konzept der Aufklärung, wie es von Voltaire (1694-1778) personifiziert wird. Der Verweis auf den Enzyklopädisten, dargestellt durch die bekannte Büste Jean-Antoine Houdons (Abb. 49), und dessen philosophischen Roman „Candide“ kann in diesem Zusammenhang nur als ironisch-bissiger Kommentar aufgefaßt werden. Ursprünglich enthielt der Verweis auf die Erzählung Voltaires unterhalb des Portraitkopfes den Zusatz „Candide: the best of a“<sup>340</sup>, der heute noch durchschimmert. Einen Ausweg aus dieser vermeintlich „Besten aller möglichen Welten“ scheint dagegen Mahatma Gandhis Weg des zivilen Ungehorsams und gewaltlosen Kampfes zu bieten. Der Führer der indischen Unabhängigkeitsbewegung, den Kokoschka gerne portraitiert hätte und als größtes Beispiel des Humanismus bewunderte<sup>341</sup>, ist mit einem Heiligenschein bekrönt. Doch selbst Gandhis Taten führen nach Kokoschkas letztlich nur dazu, daß der Irrsinn weitergeht. England, Frankreich und das Deutsche Reich haben ihn buchstäblich vor ihren Karren gespannt, den er ziehen muß. „In den Pamphletbildern der Kriegsjahre gibt es keine Gestalten, denen sich ein positiver Gedanke, eine Geste der Humanität oder der Nächstenliebe entnehmen ließe“<sup>342</sup>, wie Werner Hofmann herausgestellt hat.

Die weitestgehend ausweglose Situation in „What we are fighting for“ wird formal von der Tonigkeit unterstützt. In dem Gemälde überwiegt die Farbe Gelb, die für Kokoschka eine besondere Bedeutung besaß. In seinen Erinnerungen erklärte er hierzu:

„Vor dem fertigen Gemälde fiel einem Besucher auf, daß das Bild trotz dem vielen Gelb so traurig wirkte. ‚Gelb ist doch erheiternd, die Sonne ist gelb‘, meinte er. Auf mich wirkt gelb wie weiß, wie der tote Mond, im Gegensatz zum Rot, der Lebensfarbe. Für die Chinesen ist Gelb die Todesfarbe. Schwarz, die Trauerfarbe, ist eigentlich keine

<sup>340</sup>Vgl. Calvocoressi, Katalog, S. 323f.

<sup>341</sup>Kokoschkas Bewunderung für Gandhi können wir zwei Briefen entnehmen. So schrieb er am 11. September 1947 an Friedrich T. Gubler: „Ich muß Gandhi malen, bevor er stirbt. Sobald ich heil aus Wien zurückkomme und um meinen Bruder keine Sorgen zu haben brauche, muß ich dieses Bild malen, welches vielleicht eine Wendung im Denken herbeiführen kann, wenn es zu einem Heiligenbild erhoben und hunderttausendfach verbreitet ist durch Reproduktion. Bloß ich allein kann heute so einen gottähnlichen Menschen malen, der mehr Autorität besitzt wie sämtliche Regierungen der Welt zusammen“, Kokoschka, Olda/Spielmann, S. 192. Dem Wiener Kaufmann Ernst Pisk berichtete er von seiner tiefen Trauer, als er vom Tode Gandhis erfuhr: „Ich hätte Sie gerne in Shanghai besucht, war nahe daran, denn ich sollte den größten, bedürfnislosesten Menschen seit Christus – Gandhi – malen. Ich hatte ihn immer bewundert als das größte Beispiel des Humanismus, und vor kurzem erreichte mich seine Einladung. Da mußte den ehrwürdigen Greis, der die Liebe gegen den Weltenhaß als einziger gepredigt hatte, die Kugel des mechanisierten Vieh treffen, in welchem sich unsere technische Zivilisation so grauenerregend selber parodiert hat. Ich weinte den ganzen Tag und verlor mehr oder weniger den Mut, meine schwache Stimme länger gegen dieses schamlose Zeitalter zu erheben“, ebd., S. 203.

<sup>342</sup>Werner Hofmann: Kokoschkas politische Kunst, in: Hoerschelmann, S. 27.

Farbe für mich, existiert nicht im Dasein. Farben haben für mich immer Werte wie Warnungen, wie Verkehrszeichen auf der Straße, ohne daß es mir beim Malen besonders bewußt wird. Das hat nichts mit Farbensymbolik zu tun. In Farben stelle ich mir einfach auf meine Weise das Lebendige und das Tote vor. Als dieser Besucher damals vor meinem gelben Bild so bedrückt schien, fühlte ich mich verstanden, obwohl er kein Kunstexperte war.<sup>343</sup>

Schon der Pessimismus und die Bitterkeit, mit der Kokoschka die damalige Weltlage schilderte, unterscheiden sein Bild von anderen im Exil angefertigten Werken, die wesentlich dezidierter Stellung gegen Hitler-Deutschland bezogen. Doch für Kokoschka konnte es nicht allein darum gehen, lediglich den Faschismus auf dem entfernten Festland anzugreifen, wie dies etwa John Heartfield in seinen Photomontagen fortgeführt hat. Gegenüber Josef P. Hodin erklärte er im Frühjahr 1945 sein eigentliches Anliegen: „Politische Bilder in England malen, heißt nicht lediglich, auf die Nazis in Deutschland zu schimpfen. Das träfe ein jeder, der sich hier in Sicherheit weiß. Man muß vielmehr den Leuten hier sagen, daß der Unterschied zwischen Nazi und Demokratie ja gar nicht oder nicht nur in der insulären Einbildung besteht. Ich weiß, es gibt die berühmten ‚degrees in which we differ‘. Aber erstens ist der Faschismus nicht tot, und dann können die Unterschiede mit der Zeit noch undeutlicher werden. Wir sind die ganze Zeit bemüht, diesen Prozeß zu verfolgen. Unser Führer Churchill hilft!“<sup>344</sup>

Kokoschka war sich dabei der Provokation, mit der er seine britischen Betrachter attackierte, durchaus bewußt. Gleichzeitig erkannte er in der liberalen Haltung gegenüber seinem Bild die moralische Größe seines Gastgeberlandes in den Zeiten des Krieges. Rückblickend erinnerte er sich: „Noch im selben Jahr wurde das Bild ‚What we are fighting for‘ in dem völlig zerschossenen Warenhaus John Lewis in der Oxford Street unter einem provisorischen Dach gezeigt. Verschiedene Maler waren eingeladen worden, zu zeigen, wofür man kämpfen sollte. Meine Bilder waren nicht sehr aufgefallen, weil sie nichts von einer versprochenen Friedensidylle erzählten. Aber ich wunderte mich andererseits doch auch, daß man mir, mitten im Krieg, im Kampf um Selbsterhaltung nicht den Kopf abgebissen hat. So etwas war nur in England möglich, wo ich nicht nur als geduldeter Flüchtling, sondern als freier Mensch zu überleben hoffte. Das war schon ein Wagnis! In anderen Ländern war sogar die Aufführung der Symphonien Beethovens verboten!“<sup>345</sup>

Gleichzeitig war Kokoschka pragmatisch genug, um zu wissen, daß gemalte

---

343Kokoschka, Mein Leben, S. 258.

344Kokoschka, Olda/Spielmann, S. 143.

345Kokoschka, Mein Leben, 258.

Botschaften allein existentielle Probleme nicht lösen können. Deshalb hat er mehrfach versucht, „What we are fighting for“ zu veräußern und den Erlös karitativen Zwecken zukommen zu lassen. Als das Bild vom 8. bis 28. Juni 1944 im Charlotte Street Centre der AIA in einer weiteren Präsentation zusammen mit Arbeiten deutscher Künstler gezeigt wurde,<sup>346</sup> schrieb Kokoschka ein Geleitwort für das Ausstellungsverzeichnis, worin er erklärte: „If a fund could be raised for international education on the principle of culture, I humbly will offer the financial proceedings of my painting ‚What we are fighting for‘ as a first contribution, being a persecuted artist myself and still a good European.“<sup>347</sup>

Kurz nach Kriegsende gab eine Meldung in der Wiener Presse am 27. August 1945 darüber Auskunft, daß der Künstler einen Hilfsfonds für Kinder gefallener Freiheitskämpfer einzurichten plane, wofür er „What we are fighting for“ stiften wolle.<sup>348</sup> Und noch im März 1946, in einem Brief an den Literaten und Kritiker Alfred Neumeyer, beabsichtigte Kokoschka, in den Vereinigten Staaten £ 1.000 für die hungernden Kinder von Wien zu sammeln, „für ein politisches Bild, das ich 1943 gemalt habe, mit dem Titel What we are fighting for (Wofür wir kämpfen). Es ist ein großes und eindrucksvolles Bild. Wenn Sie eine Person oder Institution kennen, die daran interessiert ist, würde ich Ihnen gern ein Foto davon schicken ...“<sup>349</sup>. Neumeyer antwortete, er werde versuchen, das Geld bei Alfred H. Barr, Jr. vom Museum of Modern Art in New York einzuwerben. Gleichzeitig bat er um die Erlaubnis, Kokoschkas Schreiben im *Magazine of Art* publizieren zu dürfen, was in der Mai-

346Holz meint, daß es sich bei dieser Ausstellung um „For Liberty“ gehandelt habe, vgl. Holz, S. 92. Im Anhang von Kokoschkas politischen Schriften findet sich jedoch der Hinweis auf die Schau mit Werken von deutschen Künstlern, für die Kokoschka den Text „Free German Artists“ geschrieben hat, vgl. Heinz Spielmann (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Das schriftliche Werk, Band 4: Politische Äusserungen, Hamburg 1976, S. 360. Vgl. hierzu außerdem: Oskar Kokoschka, 1886-1980, S. 356 sowie das Verzeichnis der Ausstellungen bei Johann Winkler und Kathrin Erling: Oskar Kokoschka, Die Gemälde, 1906-1929, Salzburg 1995, S. 162.

347Kokoschka zitiert nach: Spielmann, Heinz, Oskar Kokoschka, Das schriftliche Werk, Band 4, S. 278.

348Vgl. Wolfgang Hilger: Kokoschka und seine Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich, in: Oskar Kokoschka, Symposium abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien vom 3. bis 7. März anlässlich des 100. Geburtstag des Künstlers, Salzburg, Wien 1986, S. 279.

349Oskar Kokoschka: A Letter from Oskar Kokoschka, in: Magazine of Art, Mai 1946, S. 196, hier zitiert nach: Calvocoressi, Kokoschka, S. 22. Im März 1946 hatte Kokoschka bereits einen Brief an Neumeyer geschickt, in dem er die Hungersnöte der Kinder im kriegsgeschundenen Europa beklagte, Brief vom 1.3.1946 an Alfred Neumeyer, in: Kokoschka, Oida/Spielmann, S. 165f. Hodin berichtet, daß Kokoschka mit dem Ertrag des Bildes auch einen Hilfsfonds für die ungarischen Juden gründen wollte, vgl. J. P. Hodin: Oskar Kokoschka, Sein Leben, seine Zeit, Mainz, Berlin 1968, S. 42. Auch für andere Zwecke hatte Kokoschka „What we are fighting for“ benutzt: Im Jahre 1945 hat er das Bild in einer Broschüre mit Reproduktionsarbeiten von Künstlern des FDKB unter dem Titel „Die heiligsten Güter“ vervielfältigt, vgl. Spielmann, Heinz, Oskar Kokoschka, Das dichterische Werk, Band 4, S. 362.

Ausgabe dann tatsächlich geschah.<sup>350</sup> Das Gemälde indes fand schließlich als Schenkung Eingang in der Sammlung des Kunsthauses Zürich,<sup>351</sup> wo es 1947 in einer Einzelausstellung Kokoschkas zu sehen war.<sup>352</sup>

Kommen wir auf die Ausgangsfrage nach dem allegorischen Gehalt der „Hausengel“-Bilder von Max Ernst und Oskar Kokoschkas „What we are fighting for“ zurück. Offensichtlich unterscheiden sich die Ansätze beider Künstler in wesentlichen Punkten. Max Ernst gestaltete die „Hausengel“ bewußt uneindeutig, selbst auf welche Ereignisse im Spanischen Bürgerkrieg sich die Gemälde genau beziehen sollten, ließ er in der Schwebe. Weder auf den Bildern noch über deren Titel lassen sich Hinweise auf den Kampf der Republikaner gegen Franco finden. Erst ein retrospektives Zitat des Malers stellt diesen Bezug her und gibt somit eine Deutungsrichtung vor, die zuvor von keinem Interpreten erkannt worden war. Kokoschkas Allegorien hingegen liegt nicht nur jeweils ein konkretes, fest umrissenes Thema zugrunde, sondern er wählte auch eine vergleichsweise verständliche Bildsprache.<sup>353</sup> Zwar gerät „What we are fighting for“ durch seinen Anspielungsreichtum derart überfrachtet, daß die erratische Szene kaum vollständig aufzuschlüsseln ist, aber mit Kenntnis des bekannten Personals läßt sich wenigstens ansatzweise die Grundaussage dieses Werks verstehen. Kokoschkas Londoner Bilder sind damit im wahrsten Sinne des Wortes Anschauungsbilder, die komplexe politische Vorgänge für den Betrachter polemisch vereinfachen und die der Künstler nach eigenen Aussagen gemalt habe, um seine britischen Zeitgenossen zu warnen.<sup>354</sup> Doch was bedeuten diese Beobachtungen letztlich für den Umgang der Maler mit der Gattung der Allegorie?

Literaturwissenschaftlich gesehen lassen sich drei Typen von Allegorien festmachen. Die Unterschiede hat Walter Blank herausgestellt: „Die gattungsmäßig unterschiedlichen Ausprägungen der Allegorie lassen sich formal, was die Autorintention der Auslegung und das Rezeptionsverständnis betrifft, in drei Kategorien

350Mit einiger Verspätung wurde der Brief ebenfalls in Deutschland und Österreich publiziert, wobei jedoch u. a. der Verweis auf „What we are fighting for“ wegfiel. Auch in Italien wurde das Schriftstück veröffentlicht, so daß es Kokoschka insgesamt viermal unterbringen konnte. Patrick Werkner, der das Zeugnis am intensivsten untersucht hat, sieht hierin den Beleg dafür, „daß Kokoschka seiner Verzweiflung über Krieg und Nachkriegsmisere offenbar in einer Weise Ausdruck gab, die viele ansprach“, Patrick Werkner: Kunst im Kalten Krieg, in: Sultano/Werkner, S. 252.

351Kokoschka schenkte das Bild zunächst dem damaligen Direktor des Kunsthauses, Wilhelm Wartmann, der es seinerseits 1950 der Institution übertrug, vgl. Züricher Kunstgesellschaft (Hrsg.): Kunsthaus Zürich, Gesamtkatalog der Gemälde und Skulpturen, Zürich 2007, S. 636.

352Das Bild trägt die Inventarnummer 1947/17 des Kunsthauses Zürich, vgl. Kunsthaus Zürich, Sammlung, Inventarkatalog der Gemälde und Skulpturen, Zürich 1958, S. 38.

353Vgl. Lachnit, S. 38.

354Gegenüber Hodin erwähnte Kokoschka: „Seit er hier [in England, S. B.] sei, meinte er, habe er nur Bilder gemalt, um die Menschen zu warnen, politische Bilder“, Hodin, S. 38

klassifizieren: 1. dem poetischen gesetzten Text wird vom selben Autor eine formulierte Auslegung mitgegeben (= explizite Allegorie; ‚allegoria permixta‘); 2. auf der Darstellungsebene gibt es wenigstens einen Schlüsselhinweis für die Übertragung des Ganzen (= implizite Allegorie; ‚tota allegoria‘), was im einzelnen jedoch vom Leser umzusetzen ist. Für beide Varianten ist die Auslegungsintention des Autors relativ klar, und die Interpretation ist unproblematisch.<sup>355</sup> Diese Differenzierung können wir auf unsere Bilder übertragen. Ernsts „Hausengel“, den der Künstler mit dem Spanischen Bürgerkrieg in Verbindung gebracht hat, wäre demzufolge als reine, implizite Allegorie zu bewerten, während Kokoschkas Londoner Reihe mit ihrer Überfülle an Verweisen als gemischte, explizite Allegorien zu bezeichnen wären. Der „Hausengel“ ist aber aufgrund seiner späteren Zuschreibung gleichzeitig ein Beispiel für die Grenzen der Allegorie, die Blank als dritte Form der Allegorie beschreibt: „3. Wenn dagegen das eindeutige Übertragungssignal im Text fehlt, wird eine allegorische Lesart schwierig und hängt vom Bildungsstand und vom historischen Kontext des Lesers ab, wie weit dieser zur Entschlüsselung der Doppelaussage in der Lage und bereit ist. Dem geschichtlich späteren Leser/Interpreten schließlich, dem für das unmittelbare Verständnis die zeitgenössische Kompetenz fehlt, geht in diesem Fall allerdings völlig die Sicherheit ab, die nötig ist, um von einem allegorischen Verständnis sprechen zu können.“<sup>356</sup>

Wie sich an den hier vorgestellten Werken zeigt, verfügen die Modi beider Künstler über Vor- und Nachteile, die sich auf das Problem des Historienbildes übertragen lassen. Während Max Ernsts „Hausengel“ trotz der eindeutigen Festlegung auf den Spanischen Bürgerkrieg zur Vieldeutigkeit tendiert, wird „What we are fighting for“ von Kokoschka die Bestimmtheit zum Verhängnis. Das Bild bleibt singulär mit den historischen Vorgängen verbunden, auf die es sich bezieht. Seine Aktualität ist demnach nur von kurzer Dauer; je weiter die abgebildeten Vorgänge zurückliegen, desto schwieriger wird für den Betrachter der Zugang zu dem Gemälde. Hierin mag vielleicht auch ein Grund dafür liegen, daß Kokoschka die Leinwand nach Kriegsende nicht verkaufen konnte: Seine Aussage hatte sich drei Jahre nach Fertigstellung schlichtweg erübrigt und schien u. U. für potentielle Käufer nicht mehr interessant zu sein.

Auf der anderen Seite mag man Max Ernsts unbestimmte Darstellung mit

<sup>355</sup>Walter Blank: Zur Rhetorik der Allegorie als ‚uneigentliche Aussage‘, in: Heinrich Löffler, Karlheinz Jakob und Bernhard Kelle (Hrsg.): Texttyp, Sprechergruppe, Kommunikationsbereich, Studien zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart, Festschrift für Hugo Steger zum 65. Geburtstag, Berlin, New York 1994, S. 12.

<sup>356</sup>Ebd.

Holsten als fatalistisch bezeichnen. Doch verkennt dieses Urteil, daß Ernst mit dem „Hausengel“ anhand eines konkreten Einzelfalls zu einer verallgemeinernden Aussage gelangte. Denn es ist gerade die thematische Offenheit, bei der allein ein aus den Fugen geratenes Mischwesen zum Menetekel faschistischer Vernichtung avanciert und zugleich eine ironische Distanz zu den Vorgängen der Zeit aufbaut. Nur hinsichtlich ihrer äußeren Erscheinung, nicht jedoch aufgrund ihres inhaltlichen Gehalts können wir die „Hausengel“ mit dem zugrundeliegenden Ereignis in Verbindung bringen. Deshalb können die Bilder gleichfalls für andere Grausamkeiten des Jahrhunderts eintreten. Werner Spies spricht hier zutreffend von „einer emblematischen Historienmalerei, in der die Umwälzungen und Katastrophen unserer geschichtlichen Welt in den Extremen der verwalteten Form und der Formlosigkeit ihre Symbole finden“.<sup>357</sup>

Die Behandlung zeithistorischer Themen bleibt für beide Maler Episode. So ausdrücklich bezog sich Max Ernst nie wieder auf ein politisches Geschehen. Kokoschka seinerseits, der sich in England als ein an das Gewissen des Einzelnen appellierendes „one man underground movement“<sup>358</sup> verstand, entwarf im ersten Winter nach Kriegsende ein Plakat für die hungernden Kinder Europas, das er auf eigene Kosten drucken und in London anbringen ließ (Abb. 50).<sup>359</sup> Zwar warnte er in den beiden Allegorien „Gauklerfamilie“ (1946) und „Zirkus oder die Entfesselung der Atomenergie“ (1946/47) weiterhin vor den Gefahren von Nuklearwaffen, wandte sich danach allerdings vermehrt menschlichen Grunderfahrungen zu, indem er antike Mythen und Stoffe wie die Prometheus-Saga oder die Thermopylen-Schlacht aufgriff. Seine politischen Allegorien und allen voran das pessimistisch-klagende Gemälde „What we are fighting for“ bleiben bei aller Zeitgebundenheit außergewöhnliche künstlerische Beispiele einer aufrichtigen Stellungnahme unter inhumanen Umständen, oder, wie Kokoschka in seiner Autobiographie erklärte: „Ich sage nochmals: Diese Bilder malte ich nicht, weil ich mich politisch in der oder jener Richtung engagiert fühlte. Ich blieb ja auch in England nur aus dem Grund, um den Krieg einmal von der anderen Seite der Barrikade zu sehen. Die Menschen gleichen sich. Im Unterschied zu George Grosz, der in Friedenszeiten in Berlin aus kritischem Haß Huren und fette, lüsterne Spießer malte, habe ich während des Krieges in London meine Stimme erhoben, weil die Zeit und die Umstände es geboten, endlich menschlich zu sein.“<sup>360</sup>

<sup>357</sup>Werner Spies: „Meine Unruhe, mein Glauben“, in: Ders., Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag, S. 11.

<sup>358</sup>Kokoschka, Mein Leben, S. 265.

<sup>359</sup>Vgl. hierzu: Spielmann, Heinz, 1938-1953, S. 132.

<sup>360</sup>Ebd., S. 258.

## 7. Das Triptychon: Max Beckmann und Karl Otto Götz

Neben künstlerischen Verarbeitungen von historischen Themen in einem einzigen, in sich geschlossenen Gemälde greifen Künstler im 20. Jahrhundert auch auf Darstellungsformen zurück, die aus mehreren Bildern bestehen. Von Diptychen<sup>361</sup> über vierteilige Serien, Sequenzen, Zyklen<sup>362</sup> oder Bildinstallationen<sup>363</sup> bis zu fortlaufenden Formen wie Panoramen<sup>364</sup> und Friesen finden sich alle Typen polyptychonaler Bildentwürfe bei der Verarbeitung von Geschichte in der Kunst dieser Epoche.

Aufgrund seiner langen Tradition in der europäischen Kunstgeschichte kommt eine besondere Rolle dabei der Gattung des Triptychons zu. Diese Form des Dreitafelbildes entwickelte sich im Laufe des Mittelalters zum „Idealtypus des christlichen Altarbildes“ (Lankheit)<sup>365</sup>, dessen Gestalt zunächst eng mit seiner liturgischen Funktion in Beziehung stand. Die Vorherrschaft des Triptychons als zentrale Retabelform hielt bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts vor. Eine Revitalisierung erlebte der Bildtypus dann im 19. Jahrhundert. Seiner sakralen Funktion zunehmend entbunden, griffen die Maler der deutschen Romantik sowie in der Folgezeit die Präraffaeliten und vor allem die Symbolisten oftmals auf dieses Kompositionsschema zurück, in Deutschland vor allem Max Klinger und Hans von Marées. Am Anfang des 20. Jahrhunderts waren es zunächst Expressionisten wie Emil Nolde, Erich Heckel, Max Pechstein und Ernst Ludwig Kirchner, die sich dem Dreitafelbild gewidmet haben.<sup>366</sup> Für unser Thema ist im weiteren Verlauf besonders

361 Zum Beispiel Richard Hamiltons Diptychen „The Citizen“ (1982/83, Glozer 288), „The Subject“ (1988-90, Glozer 298) und „The State“ (1993, Glozer 325), die der Künstler inzwischen als Triptychon zusammengefügt hat, vgl. zu diesen Arbeiten: Stephen Snoddy: „The Citizen“ and „The Subject“: Richard Hamilton and Ireland, in: Irish Arts Review Yearbook, 9, 1993, S. 163-166 oder auch Errós „Good Morning America“, siehe dazu: Bonnefoy/Clément.

362 Zum Beispiel Gerhard Richters Zyklus „18. Oktober 1977“, vgl. Kapitel 11 dieser Arbeit.

363 Zum Beispiel Larry Rivers „History of the Russian Revolution from Marx to Majakowsky“, vgl. hierzu: Belting, Larry Rivers, S. 407-414.

364 Zum Beispiel „Der Zug der Volksvertreter“ in der Frankfurter Paulskirche von Johannes Grützke und Werner Tübkes „Bauernkriegspanorama“ in Frankenhausen, vgl. zu beiden Arbeiten: Eduard Beaucamp: Zaubenberg in Thüringen, Werner Tübkes Panoramagemälde über die Epoche der deutschen Bauernkriege, Jens Christian Jensen: „Der Zug der Volksvertreter“ in der Frankfurter Paulskirche, Heinz-Dieter Kittsteiner: Frankenhausen und Frankfurt, Zwei deutsche Historienbilder sowie Gespräche mit den Künstler in dem Themenheft „Der Blick der Kunst auf die Geschichte“: Kritische Berichte, 20, 2, 1992.

365 Klaus Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg 1959, S. 16.

366 Neben Lankheit zum Triptychon allgemein vgl. Wolfgang Pilz: Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit, München 1970; Barbara G. Lane: The Altar and the Altarpiece, Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting, New York 1984 sowie speziell zum Triptychon im 19. und 20. Jahrhundert: Polyptyques, Le tableau multiple du moyen âge au vingtième siècle, Ausstellungskatalog Musée du Louvre, Paris 1990 und Ulrike Bestgen: „Altäre ohne Gott“?, Studien zum Triptychonformat in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, Münster 1991 [Phil. Diss.].



Otto Dix hervorzuheben, der mit dem Triptychon „Der Krieg“ (1929-32, Abb. 51) einen Leidensalter des Schützengrabenhorrors anfertigte, den der Maler im Ersten Weltkrieg selbst miterlebt hatte.<sup>367</sup> In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg sticht vor allem On Kawaras Arbeit „Title“ (Abb. 85) hervor. Mit diesem Dreitafelbild reagierte der Künstler 1965 auf den Vietnamkrieg.<sup>368</sup>

Ein Künstler, für den das Format des Triptychons eine besondere Bedeutung besessen hat, ist Max Beckmann (1884-1950), der insgesamt neun Dreitafelbilder vollendete.<sup>369</sup> Das erste Bild dieser Werkgruppe, von Beckmann „Abfahrt“ bzw. „Departure“ titulierte, kann als direkte Antwort des Künstlers auf die Machtergreifung der Nationalsozialisten angesehen werden. Daß auch ein Maler des deutschen Informel wie Karl Otto Götz (geb. 1914) diese Bildform benutzte, um sich damit gegen die Stationierung von Atomraketen in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit zu wenden, zeigt die vielseitigen Verwendungsmöglichkeiten und die ungebrochene Attraktivität des Triptychons für die Künstler des 20. Jahrhunderts. Ein Vergleich der Arbeiten von Beckmann und Götz macht deshalb nicht nur die unterschiedlichen Bedeutungsebenen des Dreitafelbildes deutlich, sondern erhellt darüber hinaus die verschiedenen Darstellungskonzepte dieser Bildform bei der Behandlung von historischen Themen in unserem Untersuchungszeitraum.

Die Zeit um 1932 läutete einen neuen Abschnitt im Leben und Werk Max Beckmanns ein. In diesem Jahr begann er die Arbeit an seinem ersten von neun Triptychen,<sup>370</sup> der Werkgruppe, die nach Erhard Göpel „sein eigentliches Testament“

367Zu Dix vgl. neuerdings: Dietrich Schubert: Otto Dix – das Triptychon „Der Krieg“ 1929-1932, in: Heidelberger Jahrbücher, 48, 2004, S. 311-331.

368Siehe dazu S. 200f. dieser Arbeit.

369Zu den Triptychen Max Beckmanns vgl. die (wichtigsten) Einzelstudien zu dieser Werkgruppe von: Clifford Amyx: Max Beckmann: The Iconography of the Triptychs, in: The Kenyon Review, 13, 4, 1951, S. 610-623; Stephan Lackner: Max Beckmann, 1884-1950, Die neun Triptychen, Berlin 1965; Gert Schiff: Max Beckmann: Die Ikonographie der Triptychen, Umriss einer geplanten Arbeit, in: Tillmann Buddensieg und Matthias Winner (Hrsg.): Munuscula Discipulorum, Kunsthistorische Studien Hans Kaufmann zum 70. Geburtstag 1966, Berlin 1968, S. 265-285; Charles S. Kessler: Max Beckmann's Triptychs, London 1970; Claude Gandelmann: Max Beckmann's Triptychs and the Simultaneous Stage of the '20s, in: Art History, 1, 4, Dezember 1978, S. 472-483; Klaus Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann, Die Triptychen im Städel, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, Frankfurt/Main 1981; Dieter Gleisberg: Bemerkungen zu Beckmanns Triptychen, in: Verband Bildender Künstler der DDR (Hrsg.): Max Beckmann Colloquium 1984, Berlin 1985, S. 99-107; Ders.: „Gestaltung ist Erlösung“?, Bemerkungen zu Beckmanns Triptychen und Uwe M. Schneede: Allegorien der Kunst, Zu einigen Triptychen von Max Beckmann, beide in: Klaus Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann, Gemälde 1905-1950, Ausstellungskatalog Museum der bildenden Künste, Leipzig 1990, S. 27-45; Peter J. Gärtner: Der Traum von der Imagination des Raumes, Zur Raumvorstellung auf einigen ausgewählten Triptychen Max Beckmanns, Weimar 1996; Reinhard Spieler: Max Beckmann, Bildwelt und Weltbild in den Triptychen, Köln 1998 sowie Anette Kruszynski: Beckmann and the Triptych: A Sacred Form in the Context of Modernism, in: Sean Rainbird (Hrsg.): Max Beckmann, Ausstellungskatalog Tate Modern, London 2003 u. a., S. 95-111.

370Ein zehntes Dreitafelbild, „Die Ballettprobe“, blieb unvollendet, vgl. dazu: Stephan Lackner:

darstellt.<sup>371</sup> Mit der Arbeit an dem Triptychon „Abfahrt“ (Abb. 52) – von Beckmann selbst in einem Brief an Curt Valentin vom 25. Oktober 1937 so bezeichnet<sup>372</sup> (später in den USA benutzte der Künstler auch die englische Übersetzung „Departure“ für die Tafeln) – fing Beckmann also noch in Frankfurt am Main an. Der Maler vollendete es aller Wahrscheinlichkeit nach 1935 in Berlin,<sup>373</sup> wohin er aufgrund nationalsozialistischer Anfeindungen nach der Machtübernahme Adolf Hitlers im Januar 1933 geflüchtet war.<sup>374</sup>

Die linke Tafel der „Abfahrt“ zeigt drei Männer und eine Frau in einer Säulenhalle: Im Bildvordergrund kniet auf einem Tuch die mit einem Mieder bekleidete Frau. Sie trägt an den Armen und um ihren Oberkörper Fesseln und schaut gebeugt in eine Glaskugel.<sup>375</sup> Durch die Pose sind nur die angewinkelten Beine, ihr Gesäß, ihr Rücken, ihr Hinterkopf und ihre verkürzt wiedergegebenen Arme sichtbar.

---

„Ballettprobe“: Max Beckmanns unvollendetes Triptychon, in: Gallwitz, Max Beckmann, Die Triptychen im Städel, S. 82-89.

371 Erhard Göpel: Max Beckmann – Mensch und Werk, in: Barbara Göpel (Hrsg.): Erhard Göpel, Max Beckmann, Berichte eines Augenzeugen, Frankfurt/Main 1984, S. 31.

372 „Über das Triptychon etwas zu sagen, ist mir leider ganz unmöglich, da jedes Wort zu einer zu konkreten und daher mißverständlichen Bedeutung heranwächst. – Es heißt ‚die Abfahrt‘“, Max Beckmann an Curt Valentin am 25. Oktober 1937, zitiert nach: Klaus Gallwitz u. a. (Hrsg.): Max Beckmann, Briefe, Band 3: 1937-1950, München, Zürich 1996, S. 23.

373 In besagtem Brief an Curt Valentin vom 25. Oktober 1937 schrieb Beckmann, daß er das Werk 1935 vollendet habe. Erst später erscheint die Datierung 1933 für die Arbeit, vgl. Peters, S. 171, Anm. 10.

374 Die Quellenlage zur Entstehung des Bildes ist eher dürftig, da der Maler sämtliche Tagebücher aus dieser Zeit nach dem Einmarsch der Nazis 1940 in Amsterdam vernichtet hat. In seinen späteren Aufzeichnungen ist nur an vier Stellen von der „Abfahrt“ die Rede (10. und 12. September 1947; 27. Mai 1949; 26. August 1950). Als Vorstudie liegt eine Entwurfsskizze der knienden Frau vor, die sich im Privatbesitz befindet, sowie eine Zeichnung des gesamten linken Flügels (Abb. 52a). In der Bilderliste tragen die Gemälde eigene Titel (von links nach rechts: „Das Schloß“, „Heimkehr“ und „Die Treppe“), die von Beckmann dann umrandet und unter der gemeinsamen Bezeichnung „Departure“ zusammengefügt wurden. Ob der übergreifende Titel schon in Berlin oder erst aus der Zeit des Amsterdamer Exils stammt, läßt sich nicht mehr rekonstruieren. Stephan Lackner berichtet, daß er das Werk in Beckmanns Atelier bei seinem letzten Besuch am 6. Mai 1935 gesehen habe und sehr beeindruckend fand: „Das Triptychon von Max Beckmann hat etwa die Qualität des Isenheimer Altars“, Stephan Lackner: Selbstbildnis mit Feder, Ein Tage- und Lesebuch, Erinnerungen, Berlin 1988, S. 98. Auch Reinhard Piper bekam das Werk 1936 im Berliner Atelier zu Gesicht. Beckmann konnte oder wollte seinem Freund und Verleger jedoch noch keinen Titel für das Werk nennen und verweigerte generell jede weitere Erklärung, vgl. Reinhard Piper: Mein Leben als Verleger, Vormittag – Nachmittag, München 1964, S. 340f. Um so ungewöhnlicher ist es, daß von Beckmann zwei spätere Eigeninterpretationen überliefert sind. So hat er sich zum einen in einem Brief an C. Valentin vom 11. Februar 1938 und zum anderen in einem weiteren Ateliergespräch, diesmal mit Lilly von Schnitzler im Februar 1937, über den Bedeutungsgehalt der „Abfahrt“ geäußert. Im Jahr 1937 kauften Stephan Lackner und Curt Valentin die Leinwände für die Buchholz Gallery, New York, von dem Künstler und zeigten sie vom 11. Januar bis 8. Februar 1938 dort im Rahmen von Beckmanns zweiter Einzelausstellung in den USA. Valentin tauschte sie aber 1942 gegen ein Stilleben von Georges Braque mit dem Museum of Modern Art, New York, in dessen Beständen sich die Arbeit seitdem befindet. Erst nach dem Krieg rechnete Lackner das Triptychon mit Beckmann ab. Der Künstler erhielt als Anteil einen Scheck über \$ 500, vgl. Hans Martin von Erffa (Hrsg.): Max Beckmann, Katalog der Gemälde, Band 1, Katalog und Dokumentation, Bern 1976, S. 276 und Peters, S. 169f., Anm. 4.

375 Vgl. zum Blick der Frau: Gärtner, S. 166f

Unter der Kugel liegt eine Zeitung, von der die halb dargestellte Kopfzeile „ZEITU“ zu lesen ist. Hinter der Frau steht auf einem Tisch ein Gefäß mit Früchten – einem Apfel, einer Birne und Weintrauben –, die im Vergleich zu den Figuren übernatürlich groß wiedergegeben sind. Neben diesem Stilleben steht im Zentrum des Bildes ein Mann von kleiner Statur mit dem Rücken zum Betrachter. Sein Gesicht hat er im Profil nach rechts gewandt. Er ist mit schwarzen Hosen und einem quergestreiften Oberteil in Schwarzlila mit aufgekremelten Ärmeln bekleidet. In seinen Händen hält er einen Käscher mit Fischen, dessen dreieckige Form an ein Beil erinnert.<sup>376</sup> Mit diesem holt er zur linken Seite hin aus. Hinter dieser Figur steht ein weiterer, unbedeckter Mann, der mit dem Rücken an der mittleren Säule lehnt. Seine Beine sind gespreizt, die erhobenen, gefesselten Arme enden in blutigen Stümpfen, der Mund ist mit einem Tuch geknebelt, das um die Säule gebunden ist. Seine Muskulatur ist aufgrund der unnatürlichen Körperhaltung stark angespannt.<sup>377</sup> In seinem schmerzverzerrten Blick spiegeln sich die Qualen wider, die er empfindet. Links neben dem Gefolterten befindet sich mit dem Rücken zum Betrachter ein weiterer, an den Händen gefesselter Mann, dessen Beine in einer wassergefüllten Tonne stecken;<sup>378</sup> rechts steht eine dritte Säule, vor der vegetabile Formen plaziert sind.

Auch die Szene des rechten Flügels spielt in einem bühnenähnlichen Innenraum. Hinter einem dunklen Balken bewegt sich im Vordergrund ein Mann in einem Louis-XI-Kostüm vom linken zum rechten Bildrand. Er trägt eine große Baßtrommel vor seinem Bauch, auf der er mit einem Stock den Takt schlägt.<sup>379</sup> In einer weiteren Zone steht hinter einer Balustrade eine Frau mit unverhüllter linker Brust. In ihrer rechten Hand hält sie eine Öllampe; mit der Linken umfaßt sie die Oberschenkel eines auf dem Kopf stehenden Mannes, mit dem sie zusammengebunden ist. Zusätzlich sind die Hände des Mannes auf seinem Rücken gefesselt,<sup>380</sup> während an seiner linken Schulter eine blutende Wunde klafft. Links hinter dem Pärchen befindet sich zu Füßen der Frau eine

---

376In der Bewaffnung unterscheidet sich diese Figur von ihrem Pendant auf der Vorzeichnung, auf der sie noch einen Speer trägt. Hierzu betont Spieler: „Der Speer bezeichnet als Waffe ganz konkret das Thema Gewalt. Der Fischkäscher hingegen faßt das Thema in ein Bild, das erst einmal übertragen werden muß. Durch die formale Nähe von Käscher und Henkerbeil bleibt diese Übertragung allerdings keineswegs willkürlich. Dafür legt Beckmann durch den Bild-Transfer dem Betrachter nahe, umgekehrt genauso vorzugehen: Gewalt ist nicht nur eine Frage von Bewaffnung, sie kann auch in anderem Gewand auftreten. Die Formulierung einer Aussage in einem Bild und nicht im Konkreten schafft erst die Voraussetzung, sie mit vielen anderen Erlebnissen und Kontexten in Verbindung zu bringen“, Spieler, S. 74f.

377Vgl. zu dieser Figur als ein „Sinnbild der Unfreiheit“: Gärtner, S. 119.

378Zu dieser Figur als „Paradigma für menschliche Bedrängnis und Ausweglosigkeit“ vgl. ebd., S. 114f.

379Zur Bewegungsrichtung des Trommlers vgl. ebd., S. 122f.

380Zum Motiv der Fesselung vgl. ebd., S. 132-135.

gnomenhafte, männliche Gestalt. Rechts von der Gruppe steht ein livrierter Hotelpage.<sup>381</sup> Die Augen verbunden, trägt er unter seinem linken Arm einen großen Fisch, dessen Kopf sich auf Augenhöhe mit der Frau befindet. Der Bildraum schließt nach hinten mit einer zusammengezimmerten Giebelarchitektur ab, die den Blick in ein Treppenhaus mehr versperrt als freigibt.

Auf dem im Vergleich zu den Flügeln nur wenig breiteren Mittelbild sehen wir eine Gruppe von vier Menschen mit einem Kind, die in einem Ruderboot auf stiller, offener See nach links treiben. Hinter den Figuren erstreckt sich die unbegrenzte Weite von Meer<sup>382</sup> und Horizont.<sup>383</sup> Dem Betrachter am nächsten, jedoch mit dem Rücken zu ihm, steht ein König.<sup>384</sup> Seine Gestalt wird von einem blauen Tuch und einem gelben Gürtel lediglich halb verhüllt, sein Gesicht bietet er im rechten Profil dar. Segnend oder grüßend hält er seinen rechten Arm erhoben, während sein linker aus einem Netz Fische ins Wasser entläßt.<sup>385</sup> Neben ihm steht seitlich zum Betrachter ein weiterer Mann mit einem roten Umhang, gelben Oberarmreifen und einer blaugelben Maske, die sein Gesicht vollständig verbirgt.<sup>386</sup> Er umfaßt einen großen Fischleib, der im Bootsinneren auf einem Tuch liegt. Dem König gegenüber steht eine Frau mit einer phrygischen Mütze. Sie trägt ein blondes Kind auf ihren Armen.<sup>387</sup> Hinter ihr sind die Kopfbedeckung und das Auge einer weiteren Figur erkennbar, die aber nicht weiter identifiziert werden kann.

Betrachten wir das Triptychon im ganzen, so fällt sofort die Gegensätzlichkeit der beiden Seitentafeln zum Mittelbild auf: Die gleichgroßen Flügel zeigen in geschlossenen Innenräumen Folter- und Gewaltszenen, ein Leitmotiv in Beckmanns Bildwelt der 20er Jahre. Hier sei nur auf „Die Nacht“ (1918/19, Göpel 200, Abb. 53), „Der Traum“ (1921, Göpel 208) und „Galleria Umberto“ (1925, Göpel 247, Abb. 54) verwiesen. Die Figuren in diesen Teilen der „Abfahrt“ tragen zeitgenössische Bekleidung. Sie wirken, wie für die extremen Hochformate von Beckmann charakteristisch, aufgetürmt und richtiggehend in den engen Raum gezwängt. Von diesen Schreckenskammern gerahmt, erweckt das Gemälde im Zentrum einen ganz anderen Eindruck. Auf unendlicher, ruhiger See sind mythisch-archaische Personen in

381 Vgl. zu dieser Figur: Spieler, S. 100-103.

382 Zur Bedeutung des Meeres in den Bildern Beckmanns vgl. Gärtner, S. 201-219.

383 Zum Horizont vgl. ebd., S. 249-253.

384 Zum König in Beckmanns Werk vgl. Spieler, S. 83-100.

385 Zur Gestik des Königs vgl. Gärtner, S. 138f.

386 Vgl. zu dieser Figur: Spieler, S. 112-115.

387 Zur Mutter-Figur vgl. ebd., S. 137ff.

einem Boot versammelt. Die Figuren hier wirken edel und würdevoll. Die beigegebenen Attribute sind Zeichen ihrer Selbstbestimmtheit: Die Krone des Königs zeugt von der monarchischen Entscheidungsfreiheit; die Frau trägt eine phrygische Mütze, wie sie auch die Jakobiner in der Französischen Revolution aufsetzten. Somit kann die Kopfbedeckung gleichfalls als Symbol für staatliche Freiheit und Gerechtigkeit aufgefaßt werden. Wie in den Seitentafeln korrespondieren auch im Mittelbild Raum- und Figurenauffassung. Die perspektivische Staffelung des Personals im Boot setzt sich in der prinzipiellen Erweiterbarkeit des Bildgefüges fort.

Auch wenn die Mitteltafel in deutlichem Kontrast zu den Seitenflügeln steht, sind alle drei Leinwände kompositorisch und inhaltlich miteinander verknüpft.<sup>388</sup> Auf dem linken Gemälde weisen die Gesten des Mannes mit dem Fischbeutel und der gefesselten Frau auf die Mitteltafel. In der rechten Tafel nimmt die Balustrade die Linie des Bootsrandes auf dem Bild im Zentrum auf. Auf allen Teilen des Triptychons sind jeweils drei Männer und eine Frau versammelt. Außerdem sind die Tafeln durch Fische ikonographisch miteinander verknüpft. Wie ein Seitenblick auf „Galleria Umberto“, den „Wels“ (1929, Göpel 312) oder „Der kleine Fisch“ (1933, Göpel 373) zeigt, handelt es sich hierbei um ein wiederkehrendes Motiv, das zum festen Repertoire Beckmanns gehört. In der „Abfahrt“ besitzen die Fische gleich mehrere Funktionen: Zum einen fungieren sie als verbindende Elemente zwischen den drei Tafeln des Triptychons. Zum anderen unterstreicht ihre jeweilige Position den Kontrast der Seitenflügel zur mittleren Tafel: Befinden sich die Fische rechts im Käscher des Mannes, so entläßt sie der König in der Mitte aus dem Netz in das offene Meer. Im kompositorischen Zentrum des Triptychons steht schließlich das blondschöpfige Kind auf den Armen der Frau, das sich auch ohne die von ihrer Überlieferung als problematisch einzustufenden Aussagen Beckmanns als Symbol der Hoffnung und des Neubeginns verstehen läßt.<sup>389</sup>

Neben diesen inhaltlichen Verbindungen und Kontrasten sind die Bilder auch farblich miteinander verknüpft. In den Seitentafeln dominieren Braun-, Schwarz- und

<sup>388</sup>Vgl. zur formalen Verzahnung der Tafeln: Hanna Philipp: Zur Komposition von Max Beckmanns Triptychon „Departure“, in: Marlene Herfort-Koch, Ursula Mandel und Ulrich Schädler (Hrsg.): *Begegnungen, Frankfurt und die Antike*, Hauptband, Frankfurt/Main 1994, S. 475-481; Gärtner, S. 18-28 sowie Christian Lenz: Anmerkungen zu dem Triptychon *Abfahrt* von Max Beckmann, in: Max Beckmann, Aufsätze, München 2002, S. 60f. Weitere monographische Untersuchungen zur „Abfahrt“ stammen von Charles S. Kessler: *Max Beckmann's Departure, The Modern Artist as Heroic Prophet*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14, 1955, S. 206-217; Rudolf Pillep: Triptychon „Abfahrt“ – Bild, Selbstzeugnis, Deutung, in: *Verband Bildender Künstler der DDR*, S. 91-98. Eine poetische Annäherung an die „Abfahrt“ liefert Jörg Scherkamp: *Max Beckmanns Triptychon „Die Abfahrt“*, in: *Tendenzen, Zeitschrift für engagierte Kunst*, 22, 153, 1981, S. 22f.

<sup>389</sup>Zum Kontext der Aussagen Beckmanns, der Problematik ihrer Überlieferung und ihrer Rezeption vgl. Gärtner, S. 75-91 sowie wichtige Ergänzungen zur Person Lilly von Schnitzlers, Peters, S. 178-187.

Gelbtöne, die im Mittelbild lediglich im Boot wiederzufinden sind. Vorherrschende Farbe dieses Teils ist dagegen eindeutig Blau, das im Meer, im Horizont, dem Tuch des Königs, der Maske und im Fisch vorkommt. Ansonsten fällt hier noch das kräftige Rot des Umhangs sowie das Gelb der Krone, des Armreifs und der Haare des Kindes auf. Damit besteht die Palette hier also vorwiegend aus Primärfarben. Zwar lassen sich diese Töne teilweise auch in den Seitenbildern erkennen, doch werden sie im Mittelbild wesentlich kräftiger und reiner benutzt.

Sind die Tafeln formal eindeutig miteinander verknüpft, fällt es umso schwerer, sie thematisch in Beziehung zu setzen. Eine nachvollziehbare narrative oder zeitliche Abfolge läßt sich jedenfalls nicht konstruieren, wie Rudolf Spieler erkannt hat: „Festzuhalten bleibt, daß das Triptychon keine chronologische Ordnung aufweist. Die drei Tafeln stehen simultan nebeneinander; es geht daher nicht um ein endgültiges Hinter-sich-lassen der Welt der Außentafeln, sondern um ein Bewahren der Utopie angesichts der Wirklichkeit, die auf den Flügeln dargestellt ist und die sich nur mit dem Wachhalten einer solchen Utopie ertragen läßt. Was die Vision der Mitteltafel so stark macht, ist die Tatsache, daß Beckmann diese Tafel ausschließlich für seine Erlösungstutopie reserviert hat. Tragische Wirklichkeit und Vision eines befreiten Daseins vermischen sich hier nicht, sondern treten jeweils in Reinform in den einzelnen Tafeln auf. Nichts trübt den Aufbruch in der Mitteltafel, aber auch kein Hoffnungsschimmer ist den Flügeln zu entnehmen.“<sup>390</sup>

Als Max Beckmann 1932 mit der Arbeit an der „Abfahrt“ begann, konnte er auf eine Zeit nationaler wie internationaler Erfolge seit dem Ende des Ersten Weltkriegs zurückblicken. Höhepunkt der Anerkennung seines Schaffens stellte die Einrichtung eines Max-Beckmann-Saals im Kronprinzenpalais der Berliner Nationalgalerie mit zehn seiner Gemälde im selben Jahr dar.<sup>391</sup> Parallel zur steigenden Wertschätzung gerade während der 30er Jahre sah sich Beckmann aber auch starken Anfeindungen durch die erstarkende nationalsozialistische und rechte Presse ausgesetzt. Im Januar 1933 siedelte

---

<sup>390</sup>Spieler, S. 200.

<sup>391</sup>So wurde Beckmann 1925 zum Leiter der Meisterateliers, 1929 dann zum Professor der vereinigten Städel-Kunstgewerbeschule, Frankfurt/Main, berufen; 1926 hatte er seine erste Einzelausstellung im Ausland in der Galerie New Art Circle, New York; 1928 erhielt Beckmann den Reichsehrenpreis Deutscher Kunst, 1929 den Ehrenpreis der Stadt Frankfurt sowie den Carnegie-Preis in Pittsburgh für das Gemälde „Die Loge“ (I) (Göpel 287). Im selben Jahr folgten weitere Einzelausstellungen u. a. in Basel und Zürich. Außerdem beteiligte Beckmann sich an der Biennale in Venedig. Auch in Paris, wo sich Beckmann seit 1929 regelmäßig aufhielt und wo er ein Atelier und eine möblierte Wohnung bezog, stellte er 1931 zum ersten Mal in einer Personale aus, zur Biographie des Künstlers vgl. den Abriß von: Doris Schmidt: Dokumentation von Leben und Werk, in: Carla Schulz-Hoffmann und Judith C. Weiss (Hrsg.): Max Beckmann, Retrospektive, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1984 u. a., S. 443-472.

Beckmann, der als Professor des Städels zu den einflußreichen Gesellschaftskreisen Frankfurts gehörte, deshalb nach Berlin über. In der Anonymität der Großstadt hoffte er vor Angriffen geschützt friedlicher leben zu können. Dem Haß der Nationalsozialisten konnte er durch diesen Schritt allerdings nicht entgehen. Nach der Machtübernahme Hitlers am 30. Januar 1933 wurde ihm sofort der Lehrauftrag am Städelschen Kunstinstitut gekündigt. Auch der gerade eröffnete Beckmann-Saal in Berlin wurde aufgelöst und die Eröffnung einer Ausstellung in Erfurt abgesagt.<sup>392</sup> Zwar spekulierte der Künstler in den ersten Jahren der NS-Diktatur darauf, sich vielleicht doch noch mit den neuen Machthabern arrangieren zu können. Aufgrund der vermehrten Entgleisungen des Regimes jedoch betrachtete Beckmann die Zukunft Deutschlands mit großer Sorge.<sup>393</sup> In Reaktion darauf zog sich der Künstler mehr und mehr ins Private zurück. Zu Reinhard Piper bemerkte er in dieser Zeit: „Ich bemühe mich, durch intensive Arbeit über den tatenlosen Irrsinn der Zeit hinwegzukommen. So lächerlich gleichgültig wird einem auf die Dauer dieses ganze politische Gangstertum, und man befindet sich am wohlsten auf der Insel seiner Seele.“<sup>394</sup>

Mit zunehmender Machtausdehnung der Nationalsozialisten auch in kunst- und kulturpolitische Bereiche gestaltete sich das Arbeiten auch für Beckmann immer schwieriger. Der Höhepunkt seiner Diskreditierung ereignete sich 1937, als einige seiner Gemälde und graphischen Blätter auf der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München öffentlich zur Schau gestellt wurden.<sup>395</sup> Hitlers Rede zur Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst veranlaßte Beckmann umgehend, Deutschland endgültig zu verlassen. Er emigrierte zunächst nach Amsterdam, wo er bis 1947 wohnen blieb,<sup>396</sup> um anschließend in die USA auszuwandern.<sup>397</sup> Nach Deutschland kehrte er auch nach dem

---

392Vgl. hierzu: Hans-Dieter Mück: Erfurt, Der provinzsächsische „Kampfplatz“ um die Moderne, 1912 bis 1937, Ein Museum im Kreuzfeuer völkischer und nationalsozialistischer Politik, in: Ders. (Hrsg.): Max Beckmann und Thüringen, Eine Dokumentation, Weimar 1900 – Erfurt 1937, Stuttgart, Frankfurt/Main 1997, S. 54-60.

393Zur Situation und Haltung Beckmanns in den 30er Jahren vgl. Carla Schulz-Hoffmann: „So lächerlich gleichgültig wird einem auf Dauer dieses ganze politische Gangstertum und man befindet sich am wohlsten auf der Insel der Seele“, Zwischen Selbstgewissheit, Ironie und Verzweiflung: Max Beckmann 1925 bis 1937, in: Pinakothek der Moderne (Hrsg.): Max Beckmann, Exil in Amsterdam, Ausstellungskatalog Pinakothek der Moderne, München 2007/08, S. 13-31; Sean Rainbird: A Gathering Storm: Beckmann and Cultural Politics 1925-38, in: Ders., Max Beckmann, S. 157-179 sowie Knut Soiné: Der Weg im Dunkeln, Max Beckmann in Berlin 1933-1937, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 43/44, 2004/2005, S. 315-344.

394Max Beckmann zitiert nach: Piper, S. 340.

395Vgl. hierzu S. 81, Anm. 244 dieser Arbeit.

396Zum Exil in Amsterdam vgl. den gleichnamigen Katalog der Pinakothek der Moderne, München 2007/08.

397Zu den letzten Jahren in den USA vgl. Françoise Forster-Hahn: Max Beckmann in Kalifornien. Exil, Erinnerung und Erneuerung, München, Berlin 2007.

Ende der NS-Herrschaft nicht wieder zurück, obgleich er verschiedentlich Lehraufträge deutscher Hochschulen und Akademien angeboten bekam.

Die Anfeindungen von nationalsozialistischer Seite stürzten Beckmann bereits in Frankfurt in eine schwere Krise, die ihre Spuren in seinem Schaffen hinterlassen hat. Ob die zeitgeschichtlichen Umstände und die Attacken auf seine Person dazu geführt haben, daß der Künstler, wie bislang vielfach angenommen wurde,<sup>398</sup> zu Beginn der 30er Jahre die besondere Form des Triptychons aufgegriffen hat, ist kürzlich angezweifelt worden.<sup>399</sup> Fest steht, daß es für den besonderen Bildtypus des Dreifachbildes in Beckmanns Œuvre – abgesehen von einem Eintrag im Skizzenbuch von 1920/21<sup>400</sup> – keine unmittelbaren Vorläufer gibt. Neben der mittelalterlichen Malerei, die schon immer einen wichtigen Stellenwert für den Künstler besessen hat<sup>401</sup>, sind Impulse von Erwin Piscators Simultanbühne<sup>402</sup> und das zeitgleiche Auftreten anderer Triptychen etwa von Otto Dix<sup>403</sup> als Begründungen für Beckmanns Schritt zum Triptychon angeführt worden; jüngst hat Olaf Peters den Reigen um das Massenmedium Kino erweitert.<sup>404</sup> Alle diese Beispiele scheinen mehr oder weniger plausibel; auf eine einzige Inspirationsquelle läßt sich Beckmanns Schritt wohl nicht zurückführen.

398 Gleisberg, *Gestaltung ist Erlösung*, S. 32; Gärtner spricht von einer „künstlerischen Selbstbehauptung“ gegen die Existenznegierung durch die Nationalsozialisten, vgl. Gärtner, S. 102; Spieler wertet die Hinwendung zum Triptychon als „Ausdruck seines [Beckmanns, S. B.] Anspruchs auf Öffentlichkeit“, Spieler, S. 48.

399 „Die immer massiver werdende Infragestellung der Weimarer Demokratie durch reaktionäre und antidemokratische Kräfte spitzte sich im Sommer 1932, das heißt kurz nach Beginn von Beckmanns Arbeit an den Tafeln zu *Abfahrt* im Mai des Jahres, unerträglich zu. Der zeitgeschichtliche Kontext, der schwerlich überbewertet werden kann, stellt aber keine hinreichende Antwort auf die Frage dar“, vgl. Peters, S. 188, auch Anm. 47.

400 Vgl. hierzu: Dagmar Walden-Awodu: „Geburt“ und „Tod“, Max Beckmann im Amsterdamer Exil, Eine Untersuchung zur Entstehungsgeschichte seines Spätwerks, Worms 1995, S. 98.

401 Beckmann hat sich stark mit mittelalterlicher Malerei beschäftigt und sich – vor allem in den frühen Jahren – von ihr beeinflussen lassen. Während seiner Zeit in Frankfurt hatte für ihn besonders der Mäleßkircher Altar Vorbildcharakter. Weiterhin stoßen wir in seinen Aufzeichnungen immer wieder auf die Namen Alter Meister, die u. a. auch durch erstklassige Triptychen in Erscheinung getreten sind, wie etwa Hieronymus Bosch. Klaus Gallwitz erkennt deshalb auch in Beckmanns Triptychen deutliche Anlehnungen an diese Vorbilder: „Er hat sich an ihren Raumvorstellungen orientiert, ihre Farbwahl genau gekannt und sich formeller und kompositioneller Einzelheiten von Fall zu Fall bedient. Das umfassende, ‚totale‘ Geschehen findet sich hier wie dort, in den spätmittelalterlichen Heilsgeschichten wie in Beckmanns gemaltem Welttheater“, Gallwitz, Max Beckmann, Die Triptychen im Städel, S. XVIII. Zu dieser Frage weiterhin: Günter Aust: Max Beckmann und die Spätgotik, in: Bazon Brock und Achim Preiss (Hrsg.): *Ikongraphia*, München 1990, S. 249-280 und Christian Lenz: Max Beckmann und die Alten Meister, „Eine ganz nette Reihe von Freunden“, München 2000.

402 Vgl. Gandelmann, S. 472-483.

403 Das „Großstadttriptychon“ von Otto Dix aus dem Jahr 1928 ist aufgrund zahlreicher Ausstellungsbeteiligungen und weitverbreiteter Besprechungen in Kunstzeitschriften schnell einem großen Rezipientenkreis bekannt geworden. Zu diesem Werk vgl. Birgit Schwarz: *Otto Dix, Großstadt, Frankfurt/Main, Leipzig 1993*. Kurz vor der Machtübernahme der Nazis zeigte Dix 1932 außerdem bei der Herbstausstellung der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin das Dreifachbild „Der Krieg“, vgl. Schubert, S. 312.

404 Vgl. Peters, S. 191-198.



Doch Peters weist auf einen anderen Aspekt hin, der bislang nicht genügend berücksichtigt worden ist. Seiner Meinung nach hat Beckmann die „Abfahrt“ 1932 nicht sofort als Triptychon konzipiert, sondern das Werk erst im Laufe der Zeit zu einem Dreifachbild zusammengestellt.<sup>405</sup> Für diese Interpretation spricht jedenfalls, daß der Künstler in seiner Bilderliste die Tafeln zunächst als selbständige Bilder getrennt voneinander mit eigenen Namen aufgeführt hat. Stimmt Peters' Annahme, dann ließe sich erklären, warum die Vollendung der Dreiergruppe ungewöhnlich lange, nämlich über vier Jahre, gedauert und warum Erhard Göpel bei seinem Atelierbesuch in den 30er Jahren nur das Mittelstück auf einer Staffelei zu Gesicht bekommen hat<sup>406</sup>.

Der evolutionäre Entstehungsprozeß, den Peters für „Abfahrt“ annimmt, stellt sich deshalb durchaus als plausibel dar. Ob darüber hinaus eine, um einen heutigen Begriff aus der Videokunst zu benutzen, Dreikanalprojektion wie „Napoleon“ (1928) von Abel Gance anregend für Beckmann gewesen sein könnte, ist unseres Erachtens jedoch wenig wahrscheinlich. (Da lägen die Alten Meister immer noch näher.) Wie dem auch sei: Auch wenn die Hinwendung zum Format des Triptychons wohl nicht als Selbstbehauptung gegen die Einschränkungen und Attacken der Nationalsozialisten angesehen werden kann, lassen sich die Szenen auf den Bildern selbst gleichwohl als eine Stellungnahme gegen das „politische Gangstertum“ der Faschisten bewerten. Entsprechend können wir die Anzeichen von Aggression und Gewalt in der „Abfahrt“ auf den nationalsozialistischen Terror beziehen. Vor allem der linke Flügel, in dem Beckmann seine ikonographische Bildsprache der 20er Jahre wiederaufgegriffen hat, scheint in verschlüsselter Form die Grausamkeit der Nazi-Folterer zu reflektieren,<sup>407</sup> während der rechte sich wohl auf die Qual und den Wahnsinn dieses Zeitalters beziehen läßt.<sup>408</sup> Als einen Hinweis auf die politische Realität des Gemäldes können wir die unvollständige Kopfzeile der Zeitung neben der gefesselten Frau sehen. Hier wie im übrigen auch in dem expliziteren Bild „Die Hölle der Vögel“<sup>409</sup> (1938, Abb. 55) deuten die Buchstaben „ZEIT“ darauf hin, daß die Szenerie sich auf die damalige Situation beziehen läßt.<sup>410</sup> Darüber hinaus weist Beckmann das Personal der Seitenflügel schon

405Ebd., S. 193-196.

406Vgl. Erhard Göpel: In memoriam Max Beckmann, in: Göpel, Barbara, S. 183f.

407Darüber herrscht unter den Interpretatoren der „Abfahrt“ Einhelligkeit, vgl. beispielsweise Amyx; Kessler; Schiff, S. 64; Peters, S. 173.

408Vgl. Bernard S[amuel] Myers: Die Malerei des Expressionismus, Eine Generation im Aufbruch, Köln 1957, S. 249.

409Zu diesem Bild vgl. Martin Papenbrock: Max Beckmann: Die Hölle der Vögel (1938), in: Saure/Schirmer, S. 133-138.

410Der Einsatz der Zeitung als Zeitrequisite findet sich auch bei den Triptychen „Akrobaten“ (Göpel 536), „Schauspieler“ (Göpel 604), „Blindekuh“ (Göpel 704) und „Beginning“ (Göpel 789), vgl. dazu:

durch ihre Kleidung eindeutig als Menschen der Gegenwart aus.

Diese Sichtweise wird von äußeren Gründen gestützt: Beckmann beschriftete die Keilrahmen der einzelnen Tafeln rückseitig mit anderen Titeln und versteckte die Leinwände auf einem Dachboden. Laut Mathilde Q. Beckmann lag ihm daran, das Werk „vor dem Zugriff der nationalsozialistischen Behörden zu schützen“<sup>411</sup>. Den linken Flügel bezeichnete er als „Decorativer Entwurf zu Hamlet in Shakespeare“, das Mittelbild als „Der Sturm‘ Decorativer Entwurf zu Shakespeare“, den rechten Flügel schließlich als „Entwurf zu Lady Macbeth (Shakespeare)“. Gemeinsamkeit dieser Titel ist – neben den immer wieder betonten Verweisen auf Shakespeare,<sup>412</sup> mit denen Beckmann die Bilder wohl unter den unverfänglichen Schutz des Literaturklassikers stellen wollte –, daß der Künstler alle drei Tafeln einen „Entwurf“ nennt, ein Begriff, der sowohl für ihr großes Format als auch für die malerische Ausführung der Gemälde schlicht unpassend ist. Mehr noch befremdet in diesem Zusammenhang jedoch das Adjektiv „Decorativ“ für die alles andere als dekorativen, im Sinne von schmückenden Seitenflügeln mit ihren Gewaltphantasien. Daß Beckmann dieses Wort auf seine Bilder angewandt hat, ist mit Blick auf seine Biographie besonders frappant, weil er in der 1912 mit Franz Marc geführten Kontroverse „Über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst“ unverhohlen über die „geschmackvollen Tapeten“ und die „amüsante Dekoration“ des Blauen Reiters herzog.<sup>413</sup> Doch warum sollte der Künstler mit solchen Täuschungsmanövern die NS-Kunstinspektoren zu hintergehen versuchen, wenn er zu diesem Zeitpunkt bereits als „entartet“ verfehmt worden war? Rudolf Pillep meint hierzu, daß diese „Vorsorge Beckmanns dann auch nur verständlich [wird], wenn man annimmt, daß es für den Künstler selbst absolut klar war, wie deutlich in diesem Triptychon – insbesondere in der linken Tafel – ein Bildreflex auf die realen Schandtaten der deutschen Faschisten eingebracht und zugleich für jeden Betrachter offenkundig und ablesbar sei“<sup>414</sup>.

Obgleich Beckmann also mit dem Triptychon „Abfahrt“ wohl auf die damalige politische Lage anspielte, betonte der Maler gegenüber seinem Galeristen Curt Valentin nachdrücklich, „daß die ‚Abfahrt‘ kein [Unterstreichung im Original, S. B.]

---

Spieler, S. 173ff.

411 Vgl. den Eintrag in von Erffas Katalog der Gemälde, S. 276.

412 Zum Shakespeare-Verweis vgl. Peters, S. 171, Anm. 8.

413 Vgl. Max Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, Eine Erwiderung, in: Pan 11, März 1912, S. 499-502, hier zitiert nach: Max Beckmann, Frühe Bilder, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1982, S. 32ff.

414 Pillep, Triptychon „Abfahrt“, S. 96.

Tendenzstück ist und sich wohl auf alle Zeiten anwenden läßt“. Mit dieser Äußerung wandte sich der Maler nicht nur gegen die von George Grosz vertretene Meinung, nach der „Tendenz etwas in der Kunst nicht nur Vorkommendes, sondern etwas Typisches“ sei und Kunst „im Dienste der revolutionären Sache“ stehen müsse, wie es Grosz in seiner 1925 erschienenen Polemik „Die Kunst ist in Gefahr“ dargelegt hat,<sup>415</sup> sondern beanspruchte für seine Kunst im allgemeinen wie für die „Abfahrt“ im speziellen eine überzeitliche Bedeutung. Diese Zeitlosigkeit der „Abfahrt“ geht einher mit einer weiteren künstlerischen Entwicklung neben dem Aufgreifen des Triptychonformats in dieser Werkphase: Denn in den 30er Jahren treten ebenfalls neue Stoffe und Gestalten in den Leinwänden Beckmanns auf. So plötzlich wie klassisch-nackte Figuren oder Personen in antikisierenden Gewändern erscheinen, nehmen auch die Titel Bezug auf die Welt der Mythen und Sagen. Wie etwa die Bezeichnungen „Odysseus und Sirene“, „Der Raub der Europa“, „Perseus“ (Göpel 570) und „Argonauten“ (1949/50, Abb. 56) verraten, greift Beckmann Themenkreise europäischer und außereuropäischer Mythologien sowie esoterischer und okkulten Geheimlehren auf.<sup>416</sup>

Auch die „Abfahrt“ läßt sich in die Reihe der Bilder mit mythologischem Bezug einordnen. Vor allem die Mitteltafel mit ihren monumentalen Figuren und archaischen Requisiten stellt diese Assoziation her. Im Gegensatz zum „Perseus“-Triptychon nimmt Beckmann hier allerdings nicht eine tatsächliche mythologische Quelle zum Ausgangspunkt. Zwar finden sich auf dem mittleren Gemälde der „Abfahrt“ Figuren wie der König, die Mutter mit dem Kind und Archetypen-Symbole wie die Fische, die

---

415Zum Verhältnis von Beckmann und Grosz vgl. Christian Lenz: George Grosz und Max Beckmann, in: Max Beckmann, Beiträge 2002, S. 9-22.

416Den Auftakt der Bilder mit mythologischem Inhalt bildete 1932 „Mann und Frau“ (Göpel 363), oft auch „Adam und Eva“ genannt; ein Jahr später folgten dann Aquarelle wie „Odysseus und die Sirenen“, „Der Raub der Europa“ und „Schlangenkönig und Hirschkäferbraut“ sowie das Gemälde (Göpel 381) und das Aquarell „Geschwister“, das den Inzest der Zwillinge Siegmund und Sieglinde aus der altnordischen Wälsungensaga zum Gegenstand hat. Friedhelm W. Fischer hat das Gesamtwerk Beckmanns einer Deutung unterzogen, bei der er in den Bildern kabbalistische Motive, Anspielungen an die Atlantis-Sage und indische Mythenkreise entdeckt hat, vgl. Friedhelm Wilhelm Fischer: Max Beckmann, Symbol und Weltbild, Grundriß zu einer Deutung des Gesamtwerks, München 1972. Zwar ist der Einfluß etwa der Gnosis auf Beckmann nicht zu unterschätzen, aber im ganzen gilt, was Gleisberg betont hat: „Beckmann grenzte und dichtete seine Bildwelt nämlich keineswegs nach außen hin so esoterisch ab, daß sie sich nur noch Anhängern und Kennern gnostischer und theosophischer Geheimlehren erschließt“, Gleisberg, Gestaltung ist Erlösung, S. 30. Zum Mythos bei Max Beckmann vgl. weiterhin: Armin Kesser: Das mythische Element im Werk von Max Beckmann, in: Hans Martin Frhr. von Erffa und Erhard Göpel (Hrsg.): Blick auf Beckmann, Dokumente und Vorträge, München 1962, S. 25-35; Hans Belting: Max Beckmann, Die Tradition als Problem der Kunst der Moderne, Berlin 1984, S. 50-57; Charles W. Haxthausen: „Das Gegenwärtige zeitlos machen und das Zeitlose gegenwärtig“, Max Beckmann zwischen Formalismus und Mythos, in: Anette Kruszynski (Hrsg.): Max Beckmann, Die Nacht, Ausstellungskatalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1997, S. 35-52 sowie Spieler, S. 221-239 und Ernst Wagner: Max Beckmann – Apokalypse, Theorie und Praxis im Spätwerk, Berlin 1999, S. 162-167.

sich auf feste mythische Themenkreise zurückführen lassen, aber im ganzen entspricht das Bild keiner bekannten Tradition.<sup>417</sup> Vielmehr hantiert Beckmann mit mythischen Topoi (der Begriff stammt von Reinhard Spieler), mit deren Hilfe er sich sein eigenes Personal samt Geschichte erschafft, deren Zusammenhang für den Betrachter insgesamt jedoch völlig offen und dadurch unbestimmt bleibt. Diese prinzipielle Mehrdeutigkeit gilt sogar für solche Bilder, die vom Titel her auf einen existierenden Mythos anspielen. Beckmanns Triptychen werden auf diese Weise zu hermetischen Bildkonstruktionen ohne eine festgelegte Ikonographie, die sich in keine schlüssige Erzählung einbinden lassen, sondern vielmehr universelle Zustände darstellen wollen.

Dieser Befund erklärt außerdem, warum Beckmann sich gerade in jenen Triptychen dem Mythos zugewendet hat, die während der NS-Zeit entstanden sind. Denn mit der Thematisierung von menschlichen Grunderfahrungen, wie sie in Mythen zum Ausdruck kommen, konnte der Maler auf die Taten des Terrorregimes in verschlüsselter Form eingehen. Da Beckmann jedoch rein assoziativ mit seinen mythologischen Vorlagen umgegangen ist, ist seine Reaktion auf die Geschehnisse der Zeit gleich doppelt chiffriert. In der Form, wie sich die Figuren nicht endgültig inhaltlich zuordnen lassen, sind auch die Hinweise auf die aktuelle politische Lage von indirekter und allgemeiner Natur. Mit Hilfe mythologischer Anspielungen erschuf sich der Maler eine Bildwelt, mit der er die Greuelthaten des Faschismus verarbeiten und gleichzeitig in die ferne Ewigkeit auflösen konnte, ein Vorgehen, das Beckmann einmal als „das Gegenwärtige zeitlos machen und das Zeitlose gegenwärtig“<sup>418</sup> beschrieben, oder, wie Stephan Lackner die Motivation des Malers überliefert hat: „Einen Mythos aus dem gegenwärtigen Leben heraus zu schaffen: das ist der Sinn.“<sup>419</sup>

Die Koppelung von Mythos und Triptychon, die Beckmann in der „Abfahrt“ vorgenommen hat, entspricht also einerseits dem Anliegen des Künstlers, die Gegenwart zu mythologisieren. Dabei eröffnete andererseits speziell das Dreitafelbild Beckmann

417 Diese Beobachtung hat Spieler nachdrücklich betont: „Die Vorschläge für die Herkunft von Beckmanns mythischen Themen sind also zahlreich und betreffen die unterschiedlichsten Kulturkreise. Will man sich Beckmanns Umgang mit dem Mythos nähern, so nützt es wenig, die Quellen in den Werken namhaft machen zu wollen; weder einzelne mythologische Erzählungen noch bestimmte Kulturräume lassen sich stichfest an den Werken festmachen. Immer wird man zwar auf Bruchstücke wiedererkennbarer Mythen oder Mythologeme stoßen – doch sind es eben nur Bruchstücke, die sich nicht kontinuierlich in ein bereits bestehendes Mythenmuster einfügen wollen. Keines der Triptychen geht in diesem Sinne auf – weder *Perseus* noch *Argonauten* lassen sich auf eine schlüssige Bilderzählung definieren, die einer mythologischen Vorlage folgt“, Spieler, S. 227.

418 Undatierte Bemerkung von Beckmann auf einem alten Briefumschlag, festgehalten in: Mathilde Q. Beckmann: Mein Leben mit Max Beckmann, München 1983, S. 170.

419 Max Beckmann zitiert nach einer mündlichen Aussage, die Stephan Lackner zwischen 1934 und 1939 notiert hat, in: Rudolf Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, Die Realität der Träume in den Bildern, Schriften und Gespräche, 1911 bis 1950, München, Zürich 1990, S. 57.

neue kompositorische Möglichkeiten. Dies kommt bereits in der „Abfahrt“ zum Ausdruck und hier sofort in sehr krasser Form: Charakteristisch für diese Arbeit und die übrigen dreiteiligen Bildwerke Beckmanns ist, daß alle Tafeln zunächst in sich selbständige Gemälde mit einer jeweils eigenen Grundthematik sind. Allerdings hat Beckmann bei „Abfahrt“ die gleichgroßen Seitentafeln erstens durch die gleiche Farbigkeit sowie zweitens durch eine verwandte Motivik aufeinander bezogen. Der linke und der rechte Flügel sind zwar autonome Bilder, aber durch ihren Inhalt und ihre Komposition rekurrieren sie unübersehbar aufeinander. Die Mitteltafel indes, die von diesen Bildern flankiert wird, hebt sich im Hinblick auf Farbgebung, Gestaltung und Thematik völlig von den Außenflügeln ab. Verbindendes Leitmotiv aller Gemälde bleibt der Fisch und die jeweils gleiche Anzahl von Figuren auf den Leinwänden. Die Folgen, die diese rein formale Verbindung für die narrativ-räumliche Disposition der Bilder zeitigt, hat wiederum Spieler beschrieben: „Er [Beckmann, S. B.] löst mit der Dreiteilung die Einheitlichkeit des Illusionsraums auf und verzichtet dabei auch auf eine zeitliche Kontinuität im Sinne einer traditionellen Bilderzählung, das heißt also einer inhaltlich-erzählerisch begründeten zeitlichen Abfolge der Szenen auf den einzelnen Tafeln. In keinem der Triptychen Beckmanns gibt es eine Bilderzählung, die sich in eine eindeutige zeitliche Abfolge bringen ließe. Die Gleichzeitigkeit von verschiedenen Orten, Geschehen, Realitäts- und Zeitebenen, von verschiedenen Erfahrungsmustern, von Positiv und Negativ ist vielleicht die wichtigste Botschaft, die Beckmann – noch vor jeder spezifischen Ikonographie – in der Form des Triptychons unmittelbar erfahrbar machen kann.“<sup>420</sup>

Die Zusammenführung von Kontrasten, wie sie zwischen den Seitenflügeln und der Mitteltafel stattfindet, ist typisch für die Triptychen Beckmanns. Durch das besondere Format schaffte sich der Künstler also ein Gestaltungsprinzip, bei dem unvereinbare Einzelteile miteinander in Beziehung gesetzt werden, um somit „Aussagen durch Gegensätze“<sup>421</sup> formulieren zu können. Daß diese Polarität letztendlich Ausdruck der disparaten, aber nichtsdestotrotz metaphysischen Weltsicht des Malers ist, verdeutlicht eine Passage aus der Rede, die Max Beckmann 1938 in London anlässlich der Ausstellung „Twentieth Century German Art“<sup>422</sup> in den New Burlington Galleries

---

420Spieler, S. 49.

421Schiff, S. 267.

422Zu der Ausstellung vgl. Cordula Frowein: The Exhibition of 20th Century German Art in London 1938 – eine Antwort auf die Ausstellung „Entartete Kunst“ in München 1937, in: Exilforschung, Ein Internationales Jahrbuch, 2, 1984, S. 212-237 und Helen Adkins: Exhibition of 20th Century German Art, in: Stationen der Moderne, S. 315-326 sowie speziell zu Beckmann: Peters, S. 238-247.

gehalten hat:

„Schwarz und weiß, das sind die beiden Elemente, mit denen ich zu tun habe. Das Glück oder Unglück will es, daß ich nicht nur weiß, – nicht nur schwarz sehen kann. Eines alleine wäre viel einfacher und eindeutiger. – Allerdings wäre es auch nicht existent. Aber trotzdem, ist es doch der Traum Vieler – nur das Weiße (nur das gegenständlich Schöne) – oder nur das Schwarze (das Häßliche und Verneinende) sehen zu wollen. ----- Ich kann nicht anders, als mich in Beiden zu realisieren. Nur in Beiden, schwarz und weiß, – sehe ich wirklich Gott als eine Einheit, wie er es sich als großes ewig wechselndes Welt-Theater immer wieder neu gestaltet.“<sup>423</sup>

Für Karl Otto Götz besaß das Format des Triptychons eine völlig andere Bedeutung, die sich schon daran ablesen läßt, daß es eher selten in seinem Œuvre vorkommt. Daß Götz allerdings bei einem Werk auf dieses besondere Bildformat zurückgegriffen hat, in dem er sich auf politische Ereignisse der Zeit bezieht, scheint für einen Maler, dessen Kunst keine inhaltlich-gegenständliche Dimension erkennen läßt, deshalb zunächst doppelt ungewöhnlich.<sup>424</sup> Götz, einziges deutsches Mitglied der internationalen Künstlergruppe CoBrA, Mitbegründer der „Quadriga“ und Vordenker der Videokunst<sup>425</sup>, gehörte zu den wichtigsten Vertretern des Informel. Im Gegensatz zu anderen deutschen wie französischen Künstlern dieser Richtung besitzt Götz eine vor-informelle Werkphase, die ihn von K.R.H. Sonderborg und Georges Mathieu unterscheidet, zwei anderen, in

---

423Max Beckmann: Über meine Malerei, in: Pillep, Die Realität der Träume in den Bildern, S. 50. Zur Londoner Rede vgl. Wagner, Ernst, S. 149-161 sowie dort den Stellenkommentar, S. 204-243 und besonders zu diesem Zitat, S. 219-222. Darüber hinaus vgl. außerdem: Sean Rainbird: Afterword, in: Max Beckmann: On my Painting, London 2003, S. 23-40.

424Zur künstlerischen Entwicklung von Götz vgl. Adam C. Oellers: Zwischen Konzept und Imagination, Ein Rückblick auf 70 Jahre Malerei, in: K. O. Götz, Ein Rückblick, Aktuelle Arbeiten, Ausstellungskatalog Suermondt-Ludwig Museum und Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen 2004, S. 8-17.

425Zeitgleich mit der „Fakturenfibel“ führte Götz in den letzten Kriegstagen Experimente mit dem von ihm beaufsichtigten Radargerät in Norwegen durch, bei denen er das Bild des elektronischen Schirms manipulierte. Gegen Ende der 50er Jahre kehrte der Künstler zur Beschäftigung mit dem elektronischen Bild zurück. In theoretischen Texten legte Götz die Entwicklung „Vom abstrakten Film zur Elektronenmalerei“ dar, wobei er die aufkommende Fernseh- und Videotechnologie als künstlerisches Medium begriff. Weil das Fernsehbild außerdem neue Möglichkeiten in der Erzeugung und Steuerung von kinetischen Form- und Strukturelementen mittels elektronischer Bilder eröffne, die – weil sie einzig mit aufleuchtenden Elektronen erzeugt werden – an keinen Träger mehr gebunden sind, sprach Götz von einem entmaterialisierten kinetischen Lichtbild. Da sich seine Versuche jedoch noch nicht befriedigend speichern ließen, benutzte Götz zur Visualisierung seiner Bildprogramme zunächst die „statische“ Leinwand. Ab 1959 konzipierte er erste „Rasterbilder“, bei denen er die Bildfläche zunächst in ein dem Fernsehschirm ähnliches Raster aus Bildpunkten gliederte und dann die Verteilung von Hell-Dunkel-Partien auf dem Untergrund festlegte.

Die „Rasterbilder“ sowie seine theoretischen Texte zur „Elektronenmalerei“ lassen Götz zu einem Vorläufer der Videokunst werden. Der junge koreanische Künstler Nam June Paik beispielsweise, der 1958 nach Köln kam, hat sich ausdrücklich auf die Götz'schen Experimente mit Fernsehen und Video bezogen, vgl. hierzu Paiks Text auf dem Faltblatt zu „Exposition of Music – Electronic Television“ (1963), in: Wulf Herzogenrath (Hrsg.): Nam June Paik, Fluxus/Video, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bremen, Bremen 1999/2000, S. 75.

dieser Arbeit behandelten informellen Malern.<sup>426</sup> Bereits im Hauptwerk seiner Frühzeit, der „Fakturenfibel“, die Götz bei seiner Stationierung als Radartechniker in Norwegen während der letzten Kriegsjahre aufgezeichnet hat,<sup>427</sup> lassen sich die bildnerischen Ansätze seiner späteren informellen Bilder identifizieren. In den Tuschezeichnungen der „Fakturenfibel“ (Abb. 57), die von einem Text erläutert werden, untersuchte Götz nach systematischen Prinzipien, wie aus einem bestimmten Formmotiv, der Faktur (einem Schlüsselbegriff in den theoretischen Äußerungen des Künstlers), nach vorgegebenen Kriterien, etwa durch die Änderung der Größe oder das Hinzufügen anderer Formen, verschiedenste Themen entwickelt werden können.<sup>428</sup>

Nach dem Krieg<sup>429</sup> setzte Götz die Arbeit an der „Fakturenfibel“ fort und experimentierte mit künstlerischen Techniken wie Monotypien, Lackdrucken und photographischen Verfahren. Seine Bildwelten waren zunächst von surrealistischen Wesen und Gebilden zwischen menschlicher und tierischer Gestalt, kristalliner und organischer Struktur bevölkert, die zunehmend in rein abstrakte Konstruktionen aufgelöst wurden. Außerdem entstanden Bildserien, die die verschiedenen Stadien einer Faktur in zeitlicher Abfolge zeigen. Erste informelle Bilder fertigte Götz um 1951 an. Darin lassen sich keine geschlossenen Figurenumrisse mehr ausmachen, denn auf einer Fläche überlagern, durchdringen oder heben sich voneinander nur noch Positiv-Negativformen ab. Diese Entwicklung ging 1952 einher mit der Entwicklung einer eigenen malerischen Mischtechnik, die seitdem die Grundlage seines bildnerischen Werks ist. Dabei malte Götz mit Gouache bzw. Tempera in Kleister auf einem Träger wie Papier, Karton oder Leinwand. Diese besondere Kombination der Stoffe ermöglichte ihm, das gerade entstandene Bild bei Nichtgefallen immer wieder zu entfernen und so beständig neu zu beginnen.<sup>430</sup>

Diese Technik veränderte nicht nur den Arbeitsprozeß von Götz radikal, sondern das beständige Erproben des Variationspotentials der Fakturen wurde zu dem eigentlichen Thema des Künstlers. Auch wenn dieses fluktuierende Verfahren bis zum

426Zu Sonderborg vgl. Kapitel 11 zu Mathieu Kapitel 12 dieser Arbeit.

427Vgl. dazu: K. O. Götz: Erinnerungen, Band 1, 1914-1945, Mit einer Werkauswahl 1934-1949, Aachen 1993, S. 251.

428K. O. Götz: Fakturenfibel, 1944-45, Bonn 1995.

429Zu den Kunstdiskussionen nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland vgl. Jutta Held: Kunst und Kunstpolitik 1945-49, Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg, Berlin (West) 1981.

430„Als ich eines Tages Kleisterfarbe für meinen kleinen Sohn anrührte, fand ich quasi durch Zufall meine schnelle Maltechnik: Erst Kleister aufs Papier, dann mit Gouache schnell hineingearbeitet, und fertig war das Bild. War das Ergebnis nicht zufriedenstellend, so konnte ich das ganze mit einem Lappen abwischen ... und von vorne anfangen“, K. O. Götz: Brief an Dr. K. H. Fuchs, Kunsthalle Mannheim, 1969, zitiert nach: Manfred de la Motte (Hrsg.): K. O. Götz, Dokumentation Galerie Hennemann, Bonn 1978, S. 68.

endgültigen Bild beliebig oft wiederholt werden konnte, standen am Anfang von Götz' Versuchen häufig kleinformatige Vorübungen. Denn zunächst erprobte der Künstler in einer Reihe von Gouachen ein bestimmtes Bildschema,<sup>431</sup> das als abstrakte Aufgabenstellung fungierte und etwa das Verhältnis einer dominierenden Diagonale auf einer Fläche, die von Gegendiagonalen gestört wird, darstellen konnte. Nach solchen Notationen übertrug Götz das Schema in die schnelle Malweise mit Farbe in den Kleistergrund auf der Leinwand, bei der sich Momente kontemplativer Meditation mit automatistischer Spontaneität abwechseln. Beim Malen liegt das Bild auf dem Boden und Götz bearbeitet die Farbe und den Kleister mit einem Werkzeug (Pinsel, Rakel, Messer) in drei Schritten, wobei die Bewegungen der Hand bzw. des Arms in höchstem Tempo ausgeführt werden (Abb. 58). Die Größe des Trägers zwingt ihn dabei, um das Bild herumzugehen bzw. zu springen. Die Schnelligkeit ist für Götz allerdings nicht reiner Selbstzweck, sondern erst die Geschwindigkeit bei der Ausführung läßt Formelemente, Spritzer und Rakelzüge entstehen, die zum wichtigen Bestandteil des Bildes werden.<sup>432</sup> Am Ende des sehr kurzen Arbeitsprozesses steht immer die kritische Prüfung und bei Nichtgefallen die Verwerfung und der anschließende Neubeginn. Götz beschrieb die einzelnen Stadien der Handlungsabfolge sehr präzise:

„Nach dem Schema 2 : 1 : 1/2 wurde ein dreiteiliger Malvorgang angewandt. Zirka zwei Sekunden – Dauer der ersten Niederschrift. Pause. Kontrolle des Geschehenen. Meditation des Kommenden. Zirka eine Sekunde – Dauer der zweiten Niederschrift mit dem Rakel. Pause. Kontrolle des Geschehenen. Meditation des Kommenden. Zirka eine halbe Sekunde – Dauer des dritten und letzten Eingriffs mit dem leeren Pinsel. Lange Pause und Kontrolle des fertigen Bildes: Anerkennung oder Auslöschung.

Auf diese Weise wurden hintereinander manchmal 15 bis 20 Bilder gemalt und wieder ausgelöscht, ehe die letzte, zufriedenstellende Version entstand. Keinerlei Veränderungen oder Retuschen sind erlaubt. Sie würden die Einmaligkeit und Frische der Bildfaktor stören. An einem solchen Maltag entsteht in der Regel ‚nur‘ ein Bild.

Ich schreibe meine Bilder schnell nach intensiver Meditation des jeweiligen Schemas. Der Schönschrift habe ich mißtrauen gelernt. Durch Schnelligkeit opfere ich einen Teil meiner Schreibkontrolle. Dieses Opfer wird kompensiert durch Schwünge und Passagen, die anders nicht zu realisieren sind, die ich aber auf Grund meiner Konzeption erreichen muß. Je geschwinder die Handschrift, je geringer die Schreibkontrolle, umso mehr Anonymes kommt zum Vorschein und fixiert sich im Bildschema. Ausschlaggebend für das fertige Bild ist einzig und allein die abschließende Kontrolle.“<sup>433</sup>

431K. O. Götz: Zu meinen Gouachen, in: de la Motte, K. O. Götz, Dokumentation, S. 18.

432Vgl. dazu die Beschreibungen von Götz in: Georg-W. Költzsch (Hrsg): Informel, Symposium Informel, Ausstellungskatalog Moderne Galerie des Saarland Museums, Saarbrücken 1983, S. 55 & 133-147.

433K. O. Götz zitiert nach einem Faltblatt zur Ausstellung in der Galerie Elke und Werner Zimmer, Düsseldorf 1979/80.



Erst mit Hilfe dieser Technik gelang es Götz, systematisch eine Faktur und die Bandbreite ihrer individuellen Ausformungen in zeitlichem Nacheinander umzusetzen. Franz Mon spricht deshalb treffend von kinetischen Bildern,<sup>434</sup> die das unwiederholbare Ergebnis einer Problemstellung sind und zugleich die Summe aller formalen Möglichkeiten des vorgefaßten Schemas enthalten.

Neben der Untersuchung des Variationsspektrums bestimmter Bildschemata<sup>435</sup> gestattete die besondere Mischtechnik aus Kleister und Tempera Götz darüber hinaus, einen zentralen formal-bildnerischen Ansatz umzusetzen. Da Götz die Farbe direkt in den Kleistergrund mit den entsprechenden Utensilien hineinarbeitet und wieder entfernt, entsteht jedesmal ein rein flächiges Bild, bei dem weder Räumlichkeit noch eine klare Abgrenzung von Form und Fond existieren (Abb. 59). Seine Bilder lassen sich daher als antiillusionistische Malerei bezeichnen, deren Anspruch in der Auflösung des klassischen Formprinzips liegt: Indem Götz mit all jenen Formen bricht, die sich mit einer Linie umreißen lassen, versteht er das Ergebnis seiner Vorgehensweise als „reine Malerei im Urzustand, flüssig und spontan, intelligent und expressiv“<sup>436</sup>.

Bei den Leinwandarbeiten von K. O. Götz handelt es sich deshalb um pure abstrakte Gebilde, in denen sich keine außerbildlichen Einflüsse festmachen oder sich Beziehungen zu bereits bestehenden Konstruktionen herstellen lassen. Allein das vorgegebene Schema bildet Ausgangs- wie Endpunkt seiner Bilder. Eine der wenigen Ausnahmen hiervon ist ein Triptychon, das Götz 1958 angefertigt hat. Darin wandte er sich gegen die Stationierung von Raketen mit Atomsprenköpfen in der Bundesrepublik Deutschland im Zuge der Remilitarisierung nach dem Zweiten Weltkrieg.

Die Wiederbewaffnung der Bundesrepublik gehört zu den wichtigsten innenpolitischen Themen der Nachkriegszeit und wurde seit der Kasernierung der ersten deutschen Soldaten 1956 weltweit heftig diskutiert. Für den damaligen Bundeskanzler Konrad Adenauer (CDU) stellte die Erhebung einer eigenen Armee einen Schritt in Richtung Gleichberechtigung der BRD mit den anderen Westmächten dar. Vorangegangen war der Gründung der Bundeswehr bereits der Eintritt in das westliche Militärbündnis NATO im Jahre 1955. Als der von den USA geführte Verteidigungspakt die zahlenmäßige Unterlegenheit seiner Truppen im Gegensatz zur Sowjetunion

---

434Franz Mon: Das Problem des kinetischen Bildes, Zu den Bildern von K. O. Götz, in: Das Kunstwerk, 12, Juni 1961, S. 13f.

435Vgl. dazu: Klaus Heinrich Kohrs: Schema und Variation, in: K. O. Götz, Monotypien, Gemälde, Gouachen, 1935-1983, Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1984 u. a., S. 138-142.

436Rissa: Bemerkungen zum informellen Werk von K. O. Götz, in: K. O. Götz, Monotypien, Gemälde, Gouachen, S. 153.

ermittelte, führte dies zum Ausbau der atomaren Waffenarsenale mit dem Ziel einer nuklearen Abschreckung des Gegners. Adenauer und sein Verteidigungsminister, der ehemalige Atomminister Franz Josef Strauß (CSU), plädierten deshalb seit 1956 ebenfalls für den Einsatz von Atomwaffen im Ernstfall und für die Aufstellung von Nuklearraketen auch auf dem Boden des bundesdeutschen „Frontstaates“. Außer taktischen Erwägungen versprachen sie sich von diesem Schritt einen gesteigerten Einfluß der BRD in der NATO.

Die Diskussion um die Bewaffnung der Bundeswehr mit atomaren Gefechtsköpfen fand ihre Entscheidung 1958. Am 25. März beschloß der Bundestag nach fünftägiger Debatte mit den Stimmen der CDU/CSU-Regierung gegen die SPD bei Enthaltung weiter Teile der FDP, die Landesverteidigung im Rahmen der NATO mit „modernen“, d. h. atomaren Waffen und Trägersystemen auszubauen. Damit votierte das Parlament gegen die vorherrschende Meinung in der Bevölkerung, von der 83% laut einer Umfrage aus dem Vormonat den Bau von Abschußbasen für Atomraketen in der Bundesrepublik strikt ablehnten. Entsprechend führte die Entscheidung der Regierung zu zahlreichen Protestveranstaltungen, die in erster Linie von der SPD und den Gewerkschaften getragen wurden. Vor allem der im Februar 1958 in Bad Godesberg gegründete Zentrale Arbeitsausschuß „Kampf dem Atomtod“<sup>437</sup> initiierte als breite außerparlamentarische Bewegung parallel zur Parlamentsdebatte im März bundesweite Aufklärungskampagnen und Massenkundgebungen in verschiedenen Großstädten mit hohen Teilnehmerzahlen. Die große Ablehnung der Bürger vor Augen, trachtete die SPD danach, die Frage der Stationierung von Nuklearraketen durch eine bundesweite Volksbefragung zu kippen. Versuche in diese Richtung scheiterten jedoch. Im Juni stellte das Bundesverteidigungsministeriums seine Pläne zur Umstrukturierung der Bundeswehr vor, in der ausdrücklich die Verwendung nuklearer Gefechtsfeld- und taktischer Atomwaffen vorgesehen war. Die Entwicklung antizipierend, sprach sich die SPD dagegen am 4. Mai auf einem Parteitag für die Schaffung eines atomwaffenfreien Mitteleuropas aus.

Auf dem Höhepunkt der Proteste fertigte Götz ein Triptychon an (Abb. 60), mit dem er sich deutlich gegen die atomare Aufrüstung<sup>438</sup> und ihre Befürworter aus den

437Zum Arbeitsausschuß „Kampf dem Atomtod“ und den Demonstrationen vgl. Wolfgang Kraushaar: Die Protest-Chronik 1949-1959, Eine illustrierte Geschichte von Bewegung, Widerstand und Utopie, Band 3: 1957-1959, Hamburg 1996.

438Auch Hans Grundig fertigte Mitte der 50er Jahre ein Triptychon an, in dem er sich gegen den Atomkrieg aussprach. Das Werk blieb jedoch unvollendet. Das Mittelbild gelangte 1958, im Todesjahr des Malers, in die Ermitage, St. Petersburg, während die rechte, nicht fertiggestellte Tafel sich seit

Reihen der CDU/CSU-Regierung aussprach. Zwei gleichgroße, querformatige Leinwände rahmen ein hochrechteckiges Gemälde. Auf der linken Tafel dominieren blaue und schwarze Töne auf einem hellen Untergrund. Im Zentrum des Bildes befindet sich ein Wirbelmotiv, wie es seit 1956 vielfach in Arbeiten von Götz zu finden ist (Abb. 61). An der oberen Kante ist der Schwung des Rakelzuges beschnitten. Das strudelähnliche Element wird außerdem von zwei diagonalen Eingriffen durchbrochen, die von links oben und rechts unten in die Faktur hineinragen. Der Titel „Jupiter“ spielt auf den Namen einer damaligen Mittelstreckenrakete an. Auch das rechte Bild, auf dem sich mehrere Farben erkennen lassen, greift mit „Matador“ die Bezeichnung einer zeitgenössischen Atomwaffe auf. Diese Leinwand wird von einer diagonal von links unten nach rechts oben verlaufenden rot-orangen Farbbahn beherrscht, die an ein Ypsilon erinnert. Blaue, braune, schwarze und gelb-grüne Partien durchdringen das Motiv oder hinterlegen es. Die Mitteltafel, die die Abkürzung „U.D.Z.“ für „Unter diesem Zeichen“ trägt, nimmt Arbeiten von 1959 vorweg (Abb. 62), bei denen die farbigen Fakturen auf einem sehr dunklen Grund positioniert sind. In diesem Fall zerteilt ein rotes Kreuz die Bildfläche in vier Hälften, während am unteren Rand gleichtonige Farbschlieren zu finden sind, die an lodernde Feuerzungen denken lassen.

Götz malte das Triptychon im April 1958. Bereits kurze Zeit später präsentierte er es bei einer Einzelausstellung in der Düsseldorfer Galerie 22, die am 8. Mai, dem Jahrestag der deutschen Kapitulation, eröffnet wurde. In seiner Autobiographie erinnerte sich Götz an die Vernissage und die Reaktionen des Publikums:

„Am 8. Mai wurde meine Einzelausstellung in der Galerie 22 in Düsseldorf eröffnet. Es sprach Dr. Carl Linfert vom WDR, der auch als Juror an der ersten offiziellen deutschen Kunstausstellung nach dem Kriege im Cercle Volney in Paris 1955 teilgenommen hatte. Ich hatte u. a. ein Triptychon ausgestellt, das sich gegen den Atomkrieg wandte, d. h. gegen Raketen mit Atomsprengköpfen. Ich hatte das linke Bild nach der damaligen Rakete Jupiter genannt und das rechte Bild Matador. In der Mitte zwischen diesen beiden Bildern hing ein schlankes Hochformat mit dem Titel U.D.Z.<sup>439</sup>, auf dem ich ein

---

dieser Zeit im Besitz der Akademie der Künste zu Berlin befindet; die linke Tafel trägt den Titel „Ächtet die Atombombe!“ und gehört heute der Berliner Nationalgalerie.

<sup>439</sup>Der Titel „U.D.Z.“ findet sich zusammen mit der Signatur und dem Datum „19.4.58“ auf der Rückseite des Bildes (diese Auskunft verdanke ich der Galerie Neher, Essen). In der zitierten Passage aus den „Erinnerungen“ ist das Bild allerdings als „I.H.S.V.“ betitelt. In einem Brief an den Autor vom 29. April 2004 klärt Götz dieses Mißverständnis durch seine Frau Rissa auf: „U.D.Z.“ war der richtige Titel des Mittelteils seit 1958. Das Triptychon war aber bis zum Druck von ‚Erinnerung und Werk‘ von K. O. Götz, 1983, zum Teil (Mittelteil war verschollen) verschollen. Deshalb benutzte Götz beim Schreiben die Quelle von U.D.Z., nämlich die lateinische Version: auf Kreuzfahnen Konstantins des Großen ‚In hoc signo (vinces)‘. Als vor fünf Jahren der Mittelteil mit dem ‚Muskelkreuz‘ wieder real auftauchte, war auch der Original-Titel U.D.Z. wieder in der Welt. K. O. Götz hat in seinem Arbeitsband ‚Erinnerung und Werk‘ 1b I.H.S.V. durchgestrichen und durch U.D.Z. ersetzt.“

rotes Kreuz in meiner typischen Art gemalt hatte, das so aussah, als ob es aus blutigen Muskeln bestünde. Ich erinnere mich nicht, daß dieses Triptychon damals einen besonderen Eindruck bei den Besuchern hinterlassen hätte, obwohl die Titel eindeutig waren. Selbst das Kreuz schockierte niemanden.“<sup>440</sup>

In der dreiteiligen Arbeit von Götz überlagern sich vier Bedeutungsebenen, die sich alle auf die christliche Ikonographie zurückführen lassen. Nicht nur plaziert Götz ein Kreuz in das Zentrum eines an Altartafeln erinnernden Triptychons (das darüber hinaus im ganzen die Kreuzform aufnimmt), sondern auch der Titel der mittleren Leinwand „U.D.Z.“ als Kürzel für „Unter diesem Zeichen“ entstammt der christlichen Tradition. In diesem Fall spielte Götz auf ein Ereignis der Spätantike an, das zur Etablierung der Religion entscheidend beitragen sollte. Denn mit dieser Bezeichnung griff der Maler ein Motiv aus der Vita Kaiser Konstantins des Großen (270/288-337) auf. Uneinheitlichen Quellen zufolge soll Konstantin 312 n. Chr. vor der entscheidenden Schlacht gegen seinen Gegner Maxentius an der Milvischen Brücke bei Rom von Kreuzeserscheinungen heimgesucht worden sein, die von den Worten „In Hoc Signo Vinces“ (IHS) – „Unter diesem Zeichen wirst Du siegen“ begleitet wurden. Daraufhin ließ Konstantin das Kreuz Christi auf den Schilden seiner Soldaten anbringen und gewann den Kampf, so daß er siegreich in die Stadt einziehen konnte. Christus wird in dieser Legende zum Schlachtenhelfer Konstantins, während der Herrscher als erster christlicher Kaiser zum Soldaten Christi avancierte. Vor allem in der Zeit der Kreuzzüge besaß diese Episode aus dem Leben Konstantins Vorbildcharakter und wurde als Legitimationshilfe für den missionarischen Kampf gegen Ungläubige entsprechend instrumentalisiert und zum Sinnbild stilisiert: Die Figur des *miles christianus* kann ikonographisch deshalb direkt auf den reitenden Konstantin zurückgeführt werden. Die oströmische Kirche sah in Konstantin sogar die Urform des heiligen Kreuzritters selbst. In der nachmittelalterlichen Kunst wird das Bild von Konstantin als Streiter Christi im Freskenzyklus zur Kreuzlegende von Piero della Francesca in Arezzo wiederbelebt. Und noch die Chorfresken des Asam-Schülers Christoph Thomas Scheffler in der Landsberger Jesuitenkirche (1753) beginnen mit dem Sieg Konstantins im Zeichen des Kreuzes an der Milvischen Brücke.

Diese aus der christlichen Ikonographie entlehnten Motive kombinierte Götz mit Bildern, deren Titel auf damalige Atomraketen verweisen. Ihre strudelartigen und schwungvollen Raketzüge lassen sich vor diesem Hintergrund als Metaphern für die

440K. O. Götz: *Erinnerungen*, Band 3, 1945-1959, Mit einer Werkauswahl 1946-1959, Aachen 1994, S. 245.

nukleare Entfesselung deuten. Zwischen den Seitentafeln steht das „blutige“ und drohend lodernde Muskelkreuz, das sich kontrastreich vor dem tiefdunklen Fond abhebt. Dessen ungewohnt gegenständliche Gestalt hat Götz mit dem militanten Sendungsbewußtsein des christlichen Glaubens verknüpft. Während demnach auf den Seitentafeln die abstrakte Malerei Assoziationen der gleichfalls abstrakten Schrecken einer totalen atomaren Zerstörung auslösen, verdeutlicht das fest im Bild stehende Kreuz die brutalen Auswüchse in der Geschichte des Christentums. Sie reichen von seinen Anfängen als Staatskirche bei Konstantin über die Kreuzzüge bis hin zur Wiederaufrüstung der Bundesrepublik, die von einer Regierung vorangetrieben wurde, deren Majuskel C im Parteinamen zwar „Christlich“ bedeutet, die aber in diesem Fall primär von machtpolitischem Kalkül und ideologischem Denken in Feindbildern angetrieben wurde. Nur die vernichtende Dimension der Waffen – so können wir folgern – hat sich also im Gang durch die Zeit bis ins Unvollstellbare potenziert, nicht jedoch die Gründe für den Einsatz von Gewalt, der unter den Banner eines religiös-göttlichen Missionargedankens gestellt und damit legitimiert wird.

In der Gegenüberstellung der Triptychen von Beckmann und Götz lassen sich wesentliche Unterschiede bei der Verwendung des Dreitafelbildes ausmachen. Beckmann griff mit diesem Bildtypus ein Kompositionsmodell auf, das starke inhaltliche Kontraste erlaubt. Die einzelnen Tafeln der „Abfahrt“ sind zunächst zwar in sich selbständige Bilder, aber erst in der Zusammenstellung ergeben sich jene Aussagen durch Gegensätze, in denen die künstlerische wie auch weltanschauliche Sicht Beckmanns zum Ausdruck kommen. Der Rückgriff auf das Dreitafelbild in seinem Werk ist deshalb zuallererst formal-gestalterisch motiviert. Darüber hinaus entspricht die Hinwendung zum Triptychon seiner Rückbesinnung auf mythische Traditionen. Beide Aspekte sind Ausdruck eines überzeitlichen Anspruchs des Künstlers, der sich allerdings nicht auf eine sakral-christliche Intention zurückführen läßt (Lackner spricht in diesem Zusammenhang von einem „nach-christlichen Altarwerk“), sondern eher mit dem spiritistischen Weltbild des Künstlers in Verbindung gebracht werden kann und muß. In erster Linie ist Beckmann jedoch an allgemein-menschlichen Wesensarten interessiert, die er durch mythologische Verschlüsselungen ins Zeitlose transzediert.<sup>441</sup> Dementsprechend findet auch die Darstellung von geschichtlichen Vorfällen in chiffrierter Weise statt, so daß die Bildthemen in eine gleichsam ahistorische Dimension überführt werden, die aber dennoch auf die Gegenwart rückprojiziert werden können.

---

<sup>441</sup>Zum Transzendenzbegriff bei Beckmann vgl. Gärtner, S. 257-268.

K. O. Götz hingegen gebrauchte das Format des Triptychons in erster Linie, um einen Bezug der christlichen Ikonographie zur damaligen nuklearen Aufrüstung zu schaffen. Das Dreitafelbild dient ihm dabei als allgemeines Symbol der christlichen Kultur. Seine Flügel „Jupiter“, „Matador“ und „U.D.Z.“ erzeugen eine direkte Verbindung von der historischen Tradition zur Tagespolitik. Sein Triptychon wird damit zum Altarbild der nuklearen Vernichtung unter dem düsteren Zeichen der christlichen Heilslehre. Mit dem Aufgreifen des Triptychons zieht Götz also eine ununterbrochene Entwicklungslinie, die von den Anfängen militant religiösen Sendungsbewußtseins des Christentums bis in die unmittelbare Gegenwart reicht.

Für die Darstellung von Geschichte in bildnerischen Arbeiten auf der Grundlage des Triptychons lassen sich damit zwei Modelle festmachen: Wie bei Götz kann die Verwendung des Formats in bewußter Anlehnung an die christliche Tradition geschehen, so daß ein unmittelbarer Zusammenhang mit der christlich-abendländischen Kultur und Geschichte geschaffen wird. Jede künstlerische Äußerung, die den ursprünglich religiösen Kontext des Bildtypus reflektiert, um in ihm historische Ereignisse abzubilden, spiegelt damit gleichzeitig einen bruchlosen geschichtlichen Prozeß wider, bei dem sich nur die Ausdrucksmittel, nicht jedoch die Strukturen selbst geändert haben. Wird das Dreitafelbild allerdings losgelöst von seinem traditionellen religiösen Umfeld benutzt, wie das bei Beckmann der Fall ist, ist es die Betonung und Gegenüberstellung eigenständiger Bilder in einem neuen Zusammenhang, die Künstler auf dieses Bildschema zurückgreifen lassen. Für die Umsetzung von geschichtlichen Vorfällen ergibt sich daraus, daß in Triptychen zeitliche, räumliche oder gänzlich unzusammenhängende Begebenheiten miteinander kombiniert werden können und sich so gleichsam dialektische Beziehungen unterschiedlicher Themenfelder herstellen lassen. Dann sind es gerade historische Gegenüberstellungen und Brüche, für deren Darstellung sich das vielseitige Format des Triptychons anbietet.

## 8. Sozialistischer Realismus in Westeuropa: Pablo Picasso und André Fougeron

Zum *Salon de Mai* des Jahres 1951 hatte Pablo Picasso ein Gemälde von dringlicher, tagespolitischer Aktualität eingereicht: Im Sommer des Vorjahres war der Koreakrieg ausgebrochen, der zur Zeit der Ausstellung eskaliert war und über dessen Verlauf sich der Maler besorgt zeigte.<sup>442</sup> Picassos drittes Historiengemälde, „Massaker in Korea“ (Abb. 63), erhielt bei seiner ersten öffentlichen Präsentation jedoch keinerlei Zuspruch. Während die rechte und konservative Kritik das Bild als kommunistische Propaganda beschimpfte, war für die Linken, in deren Partei der Künstler nach Kriegsende eingetreten war, die Verurteilung der amerikanischen Armee auf dem Gemälde nicht eindeutig zu erkennen. Avantgardistische Betrachter indes beklagten Picassos Rückkehr zu einer erzählerischen Darstellungsweise und bemängelten die einfache Bildsprache des Gemäldes.<sup>443</sup> Den 70jährigen Picasso selbst verwunderten und verletzten die durchweg negativen Urteile. Als der Künstler das Bild im Sommer nach der Fertigstellung im Beisein von Héléne Parmelin erneut betrachtete, konnte er die Ablehnung gerade diesem Werk gegenüber immer noch nicht recht verstehen.<sup>444</sup>

Ein Blick auf die weitere Rezeptionsgeschichte des „Massakers in Korea“ macht deutlich, daß sich die negative Einstellung zu dem Bild im Laufe der Zeit kaum geändert hat. Nur wenige Autoren, die sich mit Picassos Kunst befassen, bringen ihm Lob entgegen, und wenn sie das Gemälde überhaupt behandeln, betonten sie vor allem das Engagement des Malers, das darin zum Ausdruck komme.<sup>445</sup> Obwohl die Leinwand seit den 70er Jahren im Musée Picasso, Paris, für das Publikum zugänglich ist, wird das

442Vgl. Gertje R. Utley: Picasso, The Communist Years, New Haven, London 2000, S. 147.

443Vgl. Patrick O’Brian: Pablo Picasso, Hamburg 1979, S. 514.

444Vgl. Héléne Parmelin: Bei Picasso, Berlin 1962, S. 183f.

445Als Beispiel sei hier auf Boeck verwiesen, der bei dem Gemälde vor allem die „Größe der zugrundeliegenden Gesinnung“ hervorhebt, Wilhelm Boeck: Picasso, Stuttgart 1955, S. 302. Virmond geht noch weiter, wenn er meint, daß das Bild „mehr die Pflichtübung eines Pazifisten als ein politisch überzeugendes Werk“ zu sein scheine, Wolfgang Virmond: Zu Picassos Historienbildern, in: Arbeitsgruppe Guernica (Hrsg.): Guernica, Kunst und Politik am Beispiel Guernica, Picasso und der Spanische Bürgerkrieg, Ausstellungskatalog Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1975, S. 89. Die heftigste Kritik ist jüngeren Datums und stammt von Timothy Hilton, der das Bild im ganzen ablehnt: „Das Bild ist peinlich schlecht, die Anklänge an die Gauklerfamilie in der Gruppe links machen die Enttäuschung noch bitterer“, Timothy Hilton: Picasso, München 1997, S. 270. Einzig Pierre Daix lobt das Gemälde wegen seines „bildnerischen Ausdrucks“ und sieht in ihm den „Maßstab unserer Erinnerungen“ an den Koreakrieg verbildlicht, Pierre Daix: Picasso, Der Mensch und sein Werk, Paris o. J., S. 207. Eine der wenigen positiven Bilanzen zieht Bättschmann: „Die unbeeendete Konfrontation zwischen den gepanzerten Robotern und den nackten Frauen und Kindern ist das, was durch die Historienmalerei nach der Erfindung des Films geleistet werden kann“, Oskar Bättschmann: Edouard Manet, Der Tod des Maximilian, Frankfurt/Main, Leipzig 1993, S. 110. Die umfangreichste Untersuchung zu der Arbeit stammt von Jutta Held, vgl. Held, Avantgarde und Politik in Frankreich, S. 223-249.

„Massaker in Korea“ in der umfangreichen Picasso-Literatur nach wie vor eher knapp besprochen. Das Bild wird hauptsächlich als ein weiteres Beispiel für Picassos Bearbeitung eines zeithistorischen Ereignisses angesehen. Im Gegensatz zu der Hauptarbeit aus dieser Werkgruppe, dem Wandbild „Guernica“, wird es meist nicht ausführlich in den unmittelbaren Entstehungshintergrund eingebettet. Denn während in den wichtigen Monographien über „Guernica“ der Angriff auf das baskische Dorf mit zeitgenössischen Quellen und Photographien ausführlich dargestellt wird, bleiben die Verweise auf den Koreakrieg bei unserem Bild meist summarisch.<sup>446</sup> Damit wird die internationale Bedeutung, die die militärische Auseinandersetzung in Korea während des Kalten Krieges besaß, vollständig negiert.

Der Koreakrieg, der von 1950 bis 1953 auf der Halbinsel wütete, bedeutete für das asiatische Land das wichtigste historische Ereignis und die brutalste Gewalttätigkeit im 20. Jahrhundert. Die direkten Auswirkungen sind für die seitdem getrennten Staaten von Nord- und Südkorea bis heute spürbar. Ausgangspunkt für Korea, ein bis dahin unabhängiges Reich mit einer über tausendjährigen Kultur und Geschichte, war die Besetzung durch Japan im Jahr 1910. Nach der Kapitulation des japanischen Kaisers Hirohito am Ende des Zweiten Weltkriegs beschlossen die UdSSR und die USA 1945, daß die Amerikaner südlich und die Sowjets nördlich des 38. Breitengrades die Unterwerfung der kaiserlichen Armee entgegennehmen sollten. Damit wurde der Grundstein für die spätere Trennung gelegt. Bereits in den ersten Monaten der militärischen Okkupation kam es zu Aufständen in beiden Teilen des Landes.<sup>447</sup>

Unterschiedliche Gruppierungen im Norden und Süden forderten die

---

<sup>446</sup>In der für unser Thema wichtigen Monographie „Picasso und der Krieg“ von Ludwig Ullmann nimmt die Betrachtung des „Massakers in Korea“ gerade einmal vier Seiten ein. Den historischen Hintergrund stellt der Autor nur in einer Fußnote dar. Zum Koreakrieg allgemein behauptet der Verfasser: „Daß Frauen und Kinder entkleidet exekutiert wurden, ist selbst bei erbittertsten kriegerischen Auseinandersetzungen kaum zu erwarten. Eine reale Szene des Koreakrieges betrifft Picassos Massaker demnach nicht“, Ludwig Ullmann: Picasso und der Krieg, Bielefeld 1993, S. 399. Wenn der Autor sich intensiver mit dem Konflikt auseinandergesetzt hätte, wären ihm Berichte aufgefallen, die beschreiben, wie mit gefangenen Frauen umgegangen wurde. Denn aufgrund der Guerillatätigkeiten aus der Bevölkerung mußten sich auch weibliche Häftlinge fast vollständig entblößen, weil die Soldaten der UN-Armee befürchteten, die Frauen trügen Waffen unter ihrer Kleidung verborgen. Nicht einmal Krankenschwestern blieben von solchen Maßnahmen verschont, vgl. Jon Halliday und Bruce Cumings: Korea, The Unknown War, London 1988, S. 103. Es ist klar, daß Picasso mit dem „Massaker in Korea“ kein reales Ereignis direkt bildlich umgesetzt hat, aber seine Beschäftigung mit dem Thema kann nur richtig eingeordnet werden, wenn man sich die Bedeutung des Koreakrieges und sein weltweites Echo bewußt macht.

<sup>447</sup>Der Koreakrieg ist in der Öffentlichkeit Deutschlands fast völlig in Vergessenheit geraten, vgl. dazu: Klaus Schwabe: Der fast vergessene Krieg, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. März 2002, S. 11. In der deutschsprachigen Geschichtsschreibung ist er ebenfalls kaum greifbar. Deshalb sei für die folgenden Abschnitte auf ein englisches Standardwerk aus der Frühzeit der Aufarbeitung verwiesen: David Rees: Korea, The Limited War, London 1964.



Unabhängigkeit und Vereinigung Koreas. Im sowjetisch kontrollierten Norden setzte sich der Kommunist Kim Il Sung durch (nicht zuletzt aufgrund der massiven Unterstützung durch die UdSSR), während im amerikanischen Südtteil der liberale Syngman Rhee zum politischen Sprecher avancierte. Beide Parteien beanspruchten die Einheit und Souveränität des Gebietes für sich. In den zwei Landesteilen kam es 1948 zu Staatsgründungen, die die Wiederherstellung eines vereinigten Koreas immer aussichtsloser erscheinen ließen. Ein speziell mit der Koreafrage befaßter UN-Ausschuß wurde ins Leben gerufen, der die Wahlen im Südtteil der Halbinsel überwachen sollte. Da der Norden sich dem Beschluß der Vereinten Nationen widersetzt hatte, wurde nur Südkorea als der einzig demokratische Staat von den wichtigsten westlichen UN-Mitgliedern anerkannt. Nachdem sich die Situation in den Augen der westlichen und östlichen Machtblöcke stabilisiert zu haben schien, zogen sie ihre Truppen 1948/49 aus Korea zurück.

Am 25. Juni 1950 kam es schließlich zu gewalttätigen Übergriffen. Die nordkoreanische Volksarmee überschritt die Trennungslinie des 38. Breitengrades und besetzte in kurzer Zeit nahezu den kompletten Süden des Landes. Von diesem Schritt völlig überrascht, ließ der damalige Präsident der Vereinigten Staaten, Harry Truman, eine UN-Versammlung einberufen, die sich mit dem Grenzkonflikt beschäftigen sollte. Die Vereinten Nationen sahen in der bewaffneten Überschreitung der Demarkationslinie einen Anschlag auf die Selbstbestimmung des südkoreanischen Staates, auf den sie militärisch antworteten. Eine UN-Armee unter der Führung der USA landete in Korea, und bis Anfang Oktober hatte diese Eingreiftruppe Gesamtkorea bis zum nördlichen Grenzfluß Yalu unter ihre Kontrolle gebracht.

Obwohl dem Kriegseintritt eine UN-Entscheidung zugrunde lag, prangerten die kommunistischen Mächte der Sowjetunion und China die Aktion als Akt eines amerikanischen Imperialismus an. Da die UN-Truppen nicht mehr allein die Vertreibung der koreanischen Volksarmee aus dem Südtteil zum Ziel hatten, sondern eine Besetzung Gesamtkoreas anstrebten, damit die Einheitsfrage des Halbinselstaates ein für alle mal geklärt werde, überschritten chinesische Soldaten die Grenze zu Korea und verstärkten ihrerseits die kommunistische Volksarmee des Nordens. Bis Ende Januar 1951 hatte Chinas Militär die alliierten Westmächte weit zurückgedrängt; bis zur Jahresmitte verlagerte sich die Front aber wieder bis an die ehemalige Demarkationslinie des 38. Breitengrades. In den folgenden zwei Jahren artete der Konflikt in einen hartnäckigen Stellungskrieg aus, bei dem keine Partei größere Gewinne für sich verbuchen konnte.

Gleichzeitig hatten Waffenstillstandsgespräche begonnen, die aber zunächst erfolglos blieben. Erst am 27. Juli 1953 wurde der Krieg beigelegt. Kein Friedensvertrag, sondern ein Waffenstillstand wurde ausgearbeitet und unterzeichnet, der bis heute seine Gültigkeit besitzt.

Mit der Wiedereinsetzung der ehemaligen Regenten in die beiden Staaten wurden die Gräben zwischen Nord- und Südkorea tiefer als je zuvor. Durch den Kalten Krieg waren die Länder unüberbrückbar voneinander getrennt worden. In Nordkorea entwickelte sich mit sowjetischer Hilfe ein kommunistisches Regime, während im Süden des Landes zunächst Präsident Rhee – gefördert von den USA – regierte, bis er 1960 von seinen eigenen Militärs geputscht wurde.

Der Koreakrieg, „the most important war ever fought between the West and communism“<sup>448</sup>, versetzte über drei Jahre die Weltöffentlichkeit in Angst und Schrecken, da zu diesem Zeitpunkt des Kalten Krieges der Ausbruch eines neuerlichen Weltkriegs befürchtet wurde. Höhepunkt der Krise stellte der Eintritt Chinas in das Kampfgeschehen am Ende des Jahres 1950 dar, da sich nun zwei mächtige Vertreter der dominierenden Weltordnungen unmittelbar gegenüberstanden.<sup>449</sup> In dieser Situation erwogen die Vereinigten Staaten sogar den Einsatz von Atomwaffen, eine Meldung, die weltweit Proteste hervorrief. Mit der Offensive der chinesisch-nordkoreanischen Volksarmee im Januar 1951 begannen grausame Kämpfe, die von beiden Seiten mit äußerster Härte auch gegen die Zivilbevölkerung geführt wurden. Während die Chinesen ihre zahlenmäßig überlegene Armee als Menschenmaterial mißbrauchten, antworteten die Amerikaner ihrerseits mit hochtechnisierten Waffen,<sup>450</sup> Flächenbombardements und Napalm, so daß vor allem der Nordteil des Landes bis weit über die Kriegszeit hinaus verwüstet wurde. Die Zivilbevölkerung Koreas wurde vertrieben oder bei dem geringsten Verdacht von Guerillatätigkeiten massenhaft

---

448Halliday/Cumings, S. 10.

449Die Chinesen erhielten zudem noch geheime Unterstützung von der UdSSR. Wie erst in jüngster Zeit bekannt wurde, kämpften Teile der russischen Luftwaffe auf Seiten der Volksarmeen, so daß sich im Koreakrieg tatsächlich die beiden mächtigsten Gegner der Nachkriegszeit auf einem relativ kleinen Kampfplatz gegenüberstanden, vgl. Halliday/Cumings, S. 132.

450Von Seiten der Chinesen wurden die USA auch beschuldigt, bakteriologische Waffen einzusetzen, eine Behauptung, die aber bis heute weder einwandfrei bestätigt noch widerlegt werden kann, vgl. ebd., S. 182-186. In die weltweite Propagandaaktion der Chinesen gegen die angebliche Verwendung von Krankheitserregern als Kriegsinstrument der Vereinigten Staaten wurde auch Picasso eingespannt. So berichtet Spies von einem Telegramm, das der Künstler am 8. April 1952 aus Peking bekommen habe. Darin sei er aufgefordert worden, den Gebrauch bakteriologischer Kampfmittel unter General Ridgeway anzuprangern, vgl. Werner Spies: Picasso – Die Zeit nach *Guernica*, in: Picasso, Die Zeit nach *Guernica* 1937-1973, Ausstellungskatalog Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1992/93 u. a., S. 43, auch Anm. 207.

exekutiert.<sup>451</sup> Vor allem in Europa und den USA kam es während des Krieges immer wieder zu Gegendemonstrationen. Die von der Sowjetunion unterstützten Friedenskongresse, an denen auch Picasso teilnahm, klagten immer wieder die Vereinigten Staaten als Kriegstreiber an.

Picassos „Massaker in Korea“<sup>452</sup> mißt 110 x 210 cm und wurde von dem Künstler in Öl auf Sperrholz gemalt. Er schloß das Bild am 18. Januar 1951 in Vallauris zu einem Zeitpunkt ab, an dem sich der Koreakrieg auf dem Höhepunkt befand. Dieses Datum verzeichnete Picasso in französischer Sprache auf der Rückseite des Gemäldes.<sup>453</sup> Direkte Vorstudien oder Bearbeitungen einzelner Motive haben sich nicht finden lassen.<sup>454</sup>

In einer hügeligen und kargen Landschaft sind deutlich voneinander getrennt zwei Gruppen auf jeweils einer Bildseite im Vordergrund einander gegenüber plaziert. Von rechts rückt ein Trupp aus sechs bewaffneten und gerüsteten Männern gegen auf der linken Seite stehende Frauen und Kinder vor, die bewegungslos vor einer Grube verharren. Alle Figuren des Bildes sind unbekleidet, nur die Oberkörper der Männer werden teilweise von metallenen Panzern und Helmen bedeckt. Dadurch erinnern sie sowohl an mittelalterliche Ritter als auch an moderne Roboter.<sup>455</sup>

451 Vgl. Halliday/Cumings, S. 132-141. In jüngster Zeit haben auch amerikanische Kriegsveteranen von Massakern an der Zivilbevölkerung berichtet. Bislang aus dem nationalen Gewissen verdrängt, sind es nun gerade die ehemaligen Koreakämpfer, die eine Massenhinrichtung unter einer Brücke bei No Gun Ri zugegeben haben, vgl. Ulrich Baer: Verbrechen der Army, Das Massaker von No Gun Ri, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. Dezember 1999, S. 49.

452 Der Titel des Bildes stammt laut Daix vom Künstler selbst, vgl. Pierre Daix: Picasso créateur, La vie intime et l'œuvre, Paris 1987, S. 206. Allerdings hat Picasso nicht von Beginn der Arbeit im Sinn gehabt, das Bild mit dem Krieg in Korea in Verbindung zu bringen. Kahnweiler, der das Gemälde bei einem Atelierbesuch im März 1951 gesehen hat, berichtet: „Da ist das große Bild, das noch ohne Namen ist, von dem er mir erzählt hat: eine Art Roboter-Männer – oder Männer im Kürnaß –, bewaffnet mit seltsamen Maschinengewehren, im Begriff, eine Gruppe Frauen und Kinder zu ermorden“, Daniel-Henry Kahnweiler zitiert nach: Wilfried Wiegand: Picasso, 18. Aufl., Reinbek 2000, S. 126. Picasso hat das Gemälde also zunächst als eine „Allegorie der Gewalt“ (Wiegand, S. 126) geplant und erst zu einem späteren Zeitpunkt den Bezug zum Koreakrieg hergestellt. Dieses Vorgehen läßt sich gut mit unserer Deutung von Picassos Umsetzungen von historischen Themen in Übereinstimmung bringen, die wir im Folgenden entwickeln werden.

453 Vgl. Picasso-Museum Paris, Bestandskatalog der Gemälde, Papiers collés, Reliefbilder, Skulpturen und Keramiken, München 1985, S. 102, M.P. 203.

454 Vallentin berichtet, daß Picasso gegenüber Tristan Tzara behauptet habe, das Gemälde sei lediglich eine Skizze, vgl. Antonia Vallentin: Pablo Picasso, Köln, Berlin 1985, S. 426. In einem Artikel für das *New York Times Magazine* schrieb Barry im Mai 1951, daß der Künstler das „Massaker in Korea“ als Vorstudie für den „Friedenstempel“ von Vallauris geplant habe. Ullmann sieht hierhin den Grund für das Fehlen von Entwürfen, vgl. Ullmann, Ludwig, S. 403. Damit ließe sich auch erklären, warum Kahnweiler das Gemälde bei seinem März-Besuch noch unbetitelt vorfand.

455 Bei der Komposition orientierte sich Picasso deutlich an Francisco de Goyas „Der 3. Mai 1808“ und Edouard Manets „Erschießung Kaiser Maximilians“. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der drei Bilder können an dieser Stelle nicht näher erläutert werden. Im Bezug auf Picasso sei an dieser Stelle nur auf ein Zitat bei Françoise Gilot verwiesen, in dem der Maler ausführlich seine Beziehung zu diesen Bildern Goyas und Manets darlegt, vgl. Françoise Gilot und Carlton Lake: Leben mit Picasso, München 1965, S. 281.

Die Krieger sind in mehreren dicht gedrängten Reihen bildparallel angeordnet. Die Gesichter der Soldaten sind durch ihren Kopfschutz verborgen. In der Vielzahl der Visiere ist nur ein Auge deutlich zu erkennen, das starr auf die Frauengruppe blickt. Alle Soldaten sind mit futuristischen Waffen ausgerüstet, die sie auf die Frauen gerichtet haben. Allerdings lassen sich die Gewehre nicht zu den einzelnen Trägern zurückzuverfolgen. Da die Läufe teilweise mehrere Mündungsöffnungen haben, erhöht sich ihr Vernichtungspotential; außerdem nehmen die verzweigten Enden den Kegel des Mündungsfeuers vorweg.<sup>456</sup> Auch die Rüstungen haben keine Ähnlichkeit mit realen Panzern. Weil sie im Inkarnatston der Krieger ausgeführt sind, scheinen sie mit den Kämpfern untrennbar verwachsen. Die Soldaten haben ihre Beine gespreizt, so daß es so aussieht, als versuchten sie entweder Halt zum Schießen zu gewinnen oder als rückten sie noch näher an die Frauen und Kinder heran. Am linken Bildrand befindet sich ein Krieger mit einer Fackel und einem Schwert, das er nach links über die Köpfe einiger Soldaten hinweg schwingt. Er schaut die Frauen direkt an und erteilt seinen Soldaten Befehle. Auch durch seine Stellung und seine Gestaltung unterscheidet er sich von den anderen Kämpfern. Da er leicht versetzt vor dem Peloton steht, ist sein Körper ganz zu sehen. Dennoch befindet er sich so dicht bei den anderen Männern, daß er sich nicht von der Gruppe absetzt. Außerdem ist er nicht wie die anderen Krieger bildparallel angeordnet, sondern sein Körper steht frontal zum Betrachter.

Die Mütter und ihre Kinder auf der linken Bildhälfte stellen eine vergleichbare Einheit dar wie die Soldaten mit ihren Waffen und Rüstungen, ein Eindruck, der dadurch unterstrichen wird, daß zwei von ihnen Zeichen der Schwangerschaft erkennen lassen. In dieser Gruppe läßt sich der Standort jeder Figur genau ermitteln. Im Unterschied zu ihren männlichen Bedrängern sind die Frauen meist frontal wiedergegeben, so daß sich ihre Gesichter erkennen lassen. Jede der Figuren stellt exemplarisch ein Lebensalter und damit eine Reaktionsweise auf das drohende Unheil dar.<sup>457</sup> Ein Säugling blickt tröstend in das schmerzverzerrte Gesicht seiner Mutter, die ihn im Arm hält. Ein weiteres Kleinkind zu Füßen der Frauen kann aufgrund seines Alters die drohende Gefahr noch nicht einschätzen und spielt selbstvergessen mit Blumen am Boden. Ein etwas älteres Kind, das die Ausweglosigkeit der Situation bereits spürt, sieht die nahekommenden Soldaten und flüchtet in der Hoffnung auf Schutz zu den Frauen. Ein größeres Kind lehnt sich an seine Mutter und vergräbt sein

<sup>456</sup>Vgl. Annemarie Zeiller: Guernica und das Publikum, Picassos Bild im Widerstreit der Meinungen, Berlin 1996, S. 187.

<sup>457</sup>Vgl. Boeck, S. 302f.

Antlitz in ihre Seite, wohl wissend, daß auch sie ihm nicht mehr helfen kann. Ein jugendliches Mädchen mit einem Haarreif, das sich ein wenig hinter den anderen Frauen befindet, starrt ängstlich ins Leere und scheint dem Weinen nahe zu sein. Mit den Händen verdeckt es schamhaft Brüste und Schoß.

Auch die Reaktionen der erwachsenen Frauen fallen individuell aus. Die den Soldaten am nächsten Stehende hält die Hand des jungen Mädchens hinter sich und hat ihre Arme eng an den Körper angelegt. Die Handfläche ihrer Rechten hat sie den Kriegern zugewandt und ihre Augen geschlossen, so als erwarte sie den eigenen Tod in stummer Versenkung. Die Frau links dahinter hält ihr Kleinkind fest an die Brust gedrückt und schaut es gequält an. Die letzte Frau hat ihr Gesicht klagend erhoben und rauft sich verzweifelt die Haare.

Das Bild basiert augenscheinlich auf dem Kontrast von Ausführung und Konzeption der beiden Gruppen. Die Frauen und Kinder sind nicht nur kleiner als ihre männlichen Widersacher, sondern sie verfügen außerdem über weichere und rundere Konturen als die eckigen und kantigen Soldaten, deren sehnige und muskulöse Beine den feineren Gliedmaßen der Frauen ebenfalls entgegenstehen. Die Hauptunterschiede sind jedoch innerhalb der einzelnen Parteien selbst zu finden. Denn während die Gesichter der Frauen klar zu erkennen und dem Betrachter direkt zugewandt sind, werden die Köpfe der Männer von metallischen Helmen verdeckt, die ihr Sehfeld zusätzlich auf ihre Opfer einengen. Einen direkten Blickkontakt und damit eine Verbindung zwischen beiden Gruppen gibt es trotzdem nicht, denn die Frauen schauen entweder nach vorn, haben die Augen geschlossen oder sehen ihre Kinder an. Während die Männer mit ihren Waffen und Rüstungen zu Kampfmaschinen verschmolzen sind, sind die Frauen untrennbar mit den Kindern verbunden. Besonders das Spiel der Hände verdeutlicht diesen Aspekt in beiden Gruppen. Denn so wie sich die Männer an die Läufe ihrer Waffen krallen, klammern sich Frauen und Kinder aneinander. Daß einige der Frauen schwanger dargestellt sind, verstärkt die Verbundenheit der Frauen mit ihren Sprößlingen nur noch mehr. Während die weibliche Gruppe vollständig nackt und schutzlos den Soldaten ausgeliefert ist, sind die muskulösen Krieger durch ihre Panzerung gesichert und potenzieren ihre Stärke durch ihre Bewaffnung.

Die bipolare Komposition, die Picasso im übrigen wie die ganze Anlage des Bildes von Goya und Manet übernommen hat,<sup>458</sup> setzt sich in der Landschaft fort. Die Männer stehen vor einem offenen Hindergrund, die Frauen hingegen abgeschnitten vor

---

458Vgl. hierzu: Held, Avantgarde und Politik in Frankreich, S. 226-237.

einem Hügel. Unterhalb der Gewehrmündungen sind in der Ferne die noch brennenden Trümmer eines Gebäudes zu erkennen, während auf der Erhebung hinter der Frauengruppe eine Ruine auszumachen ist. Damit weist die Umgebung auf den Fortgang des Geschehens hin. So nimmt das noch lodernde Haus auf der linken Seite das Feuer des Schusses vorweg, während das zerstörte Bauwerk auf den Tod der Frauen hindeutet.

Für die Ausführung des Gemäldes benutzte Picasso eine stark eingeschränkte Farbpalette. Grundfarbe des Bildes ist Grau. Dieser Ton findet sich vor allem in den Figuren, in entfernter wirkenden Passagen der Landschaft und im Himmel. Ansonsten überwiegt in der Gestaltung der Umgebung die Farbe Grün. Außerdem bezog Picasso den Ton der Sperrholzplatte in das Bild mit ein, der an mehreren Stellen (z. B. bei der Grube oder dem rechten Arm der Frau mit den geschlossenen Augen) deutlich sichtbar ist und wie eine Farbe fungiert.<sup>459</sup> Das Personal ist mit schwarzen Umrisszeichnungen umrandet und auch die Landschaft wird durch Linien strukturiert. Die Figuren sind ihrer Auffassung nach eher realistisch wiedergegeben. Die für Picasso typischen Verzerrungen und Deformationen finden sich nur in den Gesichtern der Frauen, wodurch ihre Schmerzen und Qualen zum Ausdruck gebracht werden.

Betrachten wir das Gemälde ohne Wissen um den Titel, läßt es sich nur schwer mit einem tatsächlichen Ereignis assoziieren. Noch weniger Hinweise deuten auf den Krieg in Korea hin. Weder erinnern die Frauen an Koreanerinnen, noch haben die Soldaten Ähnlichkeit mit Truppenteilen der amerikanischen Streitkräfte. Mit mangelnder Kenntnis der Vorgänge kann dieser Befund nicht erklärt werden. Im Gegenteil: Picasso selbst war genauestens mit dem militärischen Verlauf in Asien vertraut, da er an europaweiten Friedenskongressen gegen den Koreakrieg teilgenommen hatte. Spätestens dort konnte er Photos aus den Kampfzonen gesehen haben, weil vor allem die kommunistische Publizistik weltweit mit Artikeln und Bildmitteln den aggressiven Imperialismus der Vereinigten Staaten anprangerte. Vor

---

<sup>459</sup>Dieses Verfahren, den Ton der Sperrholzplatte als eigenen Farbwert in Gemälden zu verwenden, findet sich auch bei anderen Bildern, für die Picasso Sperrholz als Träger benutzt hat, so z. B. bei „Schädel, Seeigel und Lampe auf einem Tisch“ (1946, Zervos XIV, 290) und „Eule in einem Interieur“ (1946, nicht bei Zervos). Im „Massaker in Korea“ trug Picasso die Farbe nicht stark deckend auf, so daß es viele Stellen gibt, an denen der Plattenton durchscheint oder deutlich zu erkennen ist, so z. B. im Himmel. Auffallend ist auch, daß der Künstler die eigentliche Sperrholzplatte mit etwa 6 cm breiten Holzleisten nach allen Seiten vergrößert hat. Vor allem im Himmel ist diese Erweiterung sehr gut zu erkennen. Durch diesen bemalten Rahmen erhalten die beiden Figurengruppen nach allen Seiten mehr Platz und es sieht so aus, als ständen sie noch dichter zusammen. Insgesamt wirkt die größtenteils dünn aufgetragene Farbschicht, als habe Picasso das Bild sehr schnell angefertigt. Dies könnte damit zusammenhängen, daß der Maler das „Massaker in Korea“ ursprünglich nur als Skizze zum Friedenstempel geplant haben könnte, vgl. Anm. 454 dieser Arbeit.

allem die großangelegten Bombardements der USA und die Gewalt gegen die Zivilbevölkerung wurden dabei immer wieder von Seiten der Linken angegriffen.

Umso mehr muß es also überraschen, daß von all diesen Informationen, die Picasso über den Koreakrieg offensichtlich besessen hat, wenig bis gar nichts in das Gemälde eingeflossen ist. Selbst der kleinste Zeitbezug läßt sich nicht nachweisen. Das Personal wirkt aufgrund seiner Nacktheit fast archaisch. Die phantastische Bewaffnung der Männer kann keiner Epoche eindeutig zugeordnet werden. Der Ort des Geschehens bleibt denkbar neutral. Momente einer unbestimmten Vergangenheit und phantastische Artefakte einer fernen Zukunft bringt Picasso also hier in Verbindung mit einem Ereignis seiner Gegenwart. Für den Künstler ist dieses Vorgehen jedoch durchaus charakteristisch, wie ein Blick auf „Guernica“ zeigt. Denn schon auf diesem wohl einflußreichsten Historienbild des Jahrhunderts lassen sich keine direkten Bezüge zu dem thematisierten Vorfall feststellen.

Im Jahre 1937 setzte sich Picasso zum ersten Mal bildnerisch mit einem geschichtlichen Ereignis auseinander. Vor dem Hintergrund des Spanischen Bürgerkrieges entwarf er zunächst den Graphikzyklus „Traum und Lüge Francos“ (Abb. 64), indem er auf satirische Weise den faschistischen Generalissimo bloßstellte.<sup>460</sup> Im unmittelbaren Zusammenhang mit diesen Radierungen steht auch das Wandgemälde „Guernica“ (Abb. 65). Am 26. April 1937 bombardierten deutsche und italienische Luftstreitkräfte, die Hitler und Mussolini der faschistischen Armee Francos zur Unterstützung geschickt hatten, mehrere Stunden lang die kleine baskische Stadt Guernica und machten sie buchstäblich dem Erdboden gleich. Diese Tat schockierte die Weltöffentlichkeit nach ihrer Bekanntgabe zwei Tage später, hatte der Spanische Bürgerkrieg doch damit ein Ausmaß erreicht, in dem die Zeitgenossen eine neue Dimension militärischer Eskalation erblickten. Da der Ort abseits der Frontlinien lag, wurde Guernica in der Folge zum Symbol einer totalen Kriegsführung, die auch auf die unbeteiligte Zivilbevölkerung keine Rücksicht nahm.<sup>461</sup>

Picassos „Guernica“ vermittelt den Eindruck von Chaos und Unordnung. Betrachten wir das monumentale Wandbild von rechts nach links und folgen damit der Leserichtung, die durch die Installation im spanischen Weltausstellungspavillon

---

<sup>460</sup>Zum Graphikzyklus „Traum und Lüge Francos“ vgl. vor allem: Werner Spies: Kontinent Picasso, Ausgewählte Aufsätze aus zwei Jahrzehnten, München 1988, S. 45-61, aber auch Ullmann, Ludwig, S. 66-73.

<sup>461</sup>Zum historischen Hintergrund und den zeitgenössischen Presseberichten vgl. Herschel B. Chipp: Picasso's Guernica, Transformations, Meanings, Berkley 1988, S. 18-43.

vorgegeben war,<sup>462</sup> dann sehen wir zunächst eine Frau, die mit einem Trümmerteil aus dem Fenster eines brennenden Gebäudes herabstürzt. Vom rechten Rand ins Zentrum humpelt eine zweite Frau, deren überproportionales Knie sie behindert. Darüber schaut eine weitere Frau aus einem Fenster und beleuchtet die Szenerie mit einer Öllampe. In ihren schematisierten Gesichtszügen spiegeln sich Angst und Entsetzen wider. Im Zentrum des Bildes tobt ein verwundetes Pferd mit einer Lanze in der Flanke. Voller Panik hat es die Augen starr geöffnet und wiehert laut mit weit offenstehenden Maul. Am rechten Bildrand sehen wir eine Mutter, die ihr totes Kind in den Armen hält und ihre Stimme klagend gen Himmel erhebt. Über ihr befindet sich ein Stier, der – von Schrecken gelähmt – verstört seinen Schwanz aufstellt. Am Boden liegen die zerbrochenen Teile einer Kriegerstatue.<sup>463</sup> Zwischen Stier und Pferd flattert aufgescheucht ein Vogel in der Luft. Das Geschehen scheint sich halb im Freien, halb in einem geschlossenen Raum abzuspielen: Während eine der Frauen von oben aus einem brennenden Haus fällt, ist über dem sterbenden Pferd eine Deckenlampe angebracht, von der aus ein dreieckiger Lichtkegel den Schauplatz kühl beleuchtet. Auch die Tonigkeit des Bildes im ganzen ist extrem reduziert. Die Palette besteht vornehmlich aus den Nicht-Farben Grau, Schwarz und Weiß. Die Perspektive ist gebrochen. Für „Guernica“ griff Picasso auf die fragmentierte Raumerfahrung zurück, die er sich mit dem Kubismus erschlossen hatte.

Hinweise auf einen Luftangriff auf die Stadt Guernica lassen sich auf dem Gemälde nicht finden. Auch beim Personal, das aus Frauen, Tieren und einer mutmaßlichen, zerbrochenen Statue besteht, wird nicht eindeutig klar, was das Bild mit dem konkreten, historischen Vorfall des Bombardements zu tun haben könnte. Allein der Titel, der auf der Weltausstellung unterhalb des Werks zusammen mit dem Namen Picasso zu lesen war, erzeugte einen Bezug zu dem brutalen Ereignis.

Als sich die Nachricht vom Angriff auf Guernica verbreitete, befand sich Picasso gerade bei der Vorbereitung für eine Arbeit, die im Pavillon des republikanischen Spaniens bei der Pariser Weltausstellung präsentiert werden sollte. Bereits Anfang

---

462Zum Pavillon des republikanischen Spaniens auf der Pariser Weltausstellung von 1937 vgl. Miguel Cabañas Bravo: *Josep Renau, Arte y Propaganda en Guerra*, Ausstellungskatalog verschiedener Institutionen, Salamanca 2007, S. 167-215.

463Immer wieder herrscht Uneinigkeit darüber, ob es sich bei der Kriegerfigur um einen toten Menschen oder um eine zerbrochene Statue handelt. Ziehen wir jedoch ein Atelierstillleben aus dem Jahr 1925 (Zervos V, 445) in die Betrachtung mit ein, so wird deutlich, daß es sich bei der Figur nur um eine zerstörte Plastik handeln kann. Denn auch auf dem früheren Gemälde sind deutlich die Teile einer Skulptur zu erkennen, die denen der Kriegerstatue auf „Guernica“ ähneln, vgl. Sir Anthony Blunt: *Picasso's Guernica*, London 1969, S. 43.



Januar 1937 hatte er den Auftrag dafür erhalten,<sup>464</sup> und wahrscheinlich hatte er zu diesem Zweck zunächst eine Atelierszene geplant.<sup>465</sup> Doch direkt nach Bekanntwerden des Bombardements verwarf der Künstler alle bisherigen Einfälle und erarbeitete ein neues Konzept, diesmal in dem Gedanken, die Zerstörung von Guernica zu thematisieren. Während er bereits zu malen angefangen hatte, begründete er seine Motivation in einem Interview: „In dem Bild, an dem ich arbeite und das ich *Guernica* nennen werde, und in allen meinen Werken aus der letzten Zeit drücke ich klar meinen Abscheu vor der Militärkaste aus, die Spanien in einen Ozean des Schmerzes und des Todes versinken ließ.“<sup>466</sup>

Am 1. Mai 1937 begann Picasso mit vorbereitenden Kompositionszeichnungen zu „Guernica“.<sup>467</sup> Schon der erste, alle Bildideen bündelnde Entwurf vom 2. Mai verdeutlicht Picassos Vorgehen. Auf diesem Blatt finden wir nicht etwa die Fakten zu dem Vorfall, wie sie in Berichten und Photographien weit verbreitet wurden. Picasso entwarf vielmehr eine Szene mit einem Stier, einem sterbenden Pferd und einem toten, antiken Krieger sowie einer Fackelträgerin, die aus einem Haus herauschaut. Damit fügte er bereits in diesem frühen Stadium die geläufigen Hauptakteure aus seinen Stierkampf- und Minotaurusarbeiten zusammen, die er bis zum Endzustand des Bildes beibehalten sollte. Diese Figuren entstammen Picassos „privater Ikonographie“ (Carl Einstein 1926), nun finden sie sich allerdings in einem anderen Kontext wieder: Das Stierkampfthema und die Minotaurussage gaben Picasso in den 30er Jahren die Möglichkeit, seine Beziehungsprobleme mit Olga Koklova zu verarbeiten.<sup>468</sup> In „Guernica“ hat Picasso sein Personal jetzt zu einem anderen Zweck versammelt, nämlich um ein Ereignis aus dem Spanischen Bürgerkrieg darzustellen und damit seinen Widerwillen gegen die faschistische Partei auszudrücken.<sup>469</sup>

464Vgl. Spies, Kontinent Picasso, S. 66.

465Spies vermutet, daß Picasso zunächst an eine plastische Arbeit zum Atelier-Thema gedacht hat, vgl. Werner Spies: Picasso und seine Zeit, in: Ders. (Hrsg.): Pablo Picasso, Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag, Werke der Sammlung Marina Picasso, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1981 u. a., S. 21f. und Ders., Kontinent Picasso, S. 66-69. Ullmann hingegen ist der Ansicht, daß sich die Vorarbeiten nicht auf eine Skulptur, sondern auf ein Gemälde beziehen. Er meint, daß sich eine Leinwand mit den Maßen von „Guernica“ spätestens Mitte April im Besitz des Künstlers befunden haben muß, so daß die unkommentierten Studien auf ein Wandbild hindeuteten, vgl. Ullmann, Ludwig, S. 80-91. Die Skizzen vom 18. und 19. April 1937 weisen in der Tat eine große Ähnlichkeit zu den Metallskulpturen auf, die Picasso in den 30er Jahren in Boisgeloup angefertigt hat. Laut Sert, des Architekten des spanischen Pavillons, scheint Picasso jedoch schon im Planungsstadium des Gebäudes ein Wandbild im Sinn gehabt zu haben, vgl. ebd., S. 87.

466Zitiert nach: Daix, Picasso créateur, S. 166.

467Insgesamt sind zu „Guernica“ sieben Kompositionsentwürfe und 38 Einzelstudien erhalten, vgl. Ullmann, Ludwig, S. 98.

468Vgl. Chipp, Picasso's Guernica, S. 52.

469Haben also schon die Akteure wenig mit Kriegs- und Gewaltdarstellungen gemein, so hat es Picassos

Zwar bezog sich Picasso mit seinem Werk direkt auf das geschichtliche Ereignis. Laut seiner Selbstaussage hatte er gleichwohl die Absicht, den francistischen Militarismus anzuprangern. Ein äußerer Grund für die gewählte verschlüsselte Darstellungsweise könnte mit dem geplanten Anbringungsort des Gemäldes in Zusammenhang stehen. Denn da es sich bei „Guernica“ um den Beitrag zu einer Weltausstellung handelte und die Veranstalter jede direkte Verurteilung einer anderen Teilnehmernation wohl nicht akzeptiert hätten,<sup>470</sup> konnte der Künstler die spanischen Faschisten nicht offen attackieren. Er mußte seine Kritik indirekt formulieren und griff deshalb auf sein bekanntes Personal zurück, um auf diese Weise den Luftangriff symbolisch umsetzen zu können.<sup>471</sup>

In mehreren Kompositionsentwürfen und einzelnen Skizzen zu bestimmten Motiven bereitete Picasso „Guernica“ in knapp zehn Tagen vor. Dabei nahm er immer wieder massive Änderungen in den Studien vor. Am 11. Mai fing der Künstler dann mit der eigentlichen Arbeit auf der Leinwand an. Doch auch hier veränderte Picasso seine Komposition mehrmals. Dora Maar dokumentierte den Wandel photographisch, so daß sich neun Zustände des Gemäldes voneinander unterscheiden lassen. Die Aufnahmen stellen seit ihrer Veröffentlichung eine wichtige Quelle für die Rekonstruktion des Werkprozesses dar.<sup>472</sup> Das Tempo, in dem Picasso an der immerhin 27 m<sup>2</sup> messenden Leinwand arbeitete, ist enorm. Gerade einmal drei Wochen verstrichen, bis der Maler das Bild schließlich am 4. Juni vollendete.

Wenn wir die durch Dora Maar überlieferten Stadien untersuchen, fällt auf, daß

---

Kompositionsvorlage noch weniger. Der Künstler orientierte sich bei seinem Entwurf an dem Holzschnitt „Der behexte Stallknecht“ (1534) von Hans Baldung Grien. Auf der Graphik Griens sehen wir anstatt des Kriegers mit einer Lanze den Stallknecht mit einer Gabel am Boden liegen. Zwar ist auf beiden Darstellungen ein Pferd zu sehen, doch Picasso scheint die Haltung des Pferdes bei Grien auf seinen Stier übertragen zu haben, der mit seinem Schwanz ähnlich wedelt wie das Roß auf dem „Stallknecht“. Gemeinsam haben die zwei Bilder die Fackelträgerin mit den entblößten Brüsten, nur daß es sich bei der Frau auf dem Holzschnitt um eine alte Hexe handelt. Doch die Ähnlichkeiten zwischen dem Entwurf zu „Guernica“ und Griens Graphik liegen nicht allein im Personal und der Komposition. Picasso interessierte vor allem die irrationale, kaum erklärbare Szenerie des Grien'schen Holzschnittes. Die Bedeutung von Griens „Behextem Stallknecht“ als Vorbild für „Guernica“ wurde zuerst von Spies erkannt, vgl. Spies, Picasso und seine Zeit, S. 29ff.

470 Spies, Picasso, Die Zeit nach Guernica, S. 90.

471 Picasso hat in einem Interview, das er 1945 der Zeitschrift *New Masses* gegeben hat, erklärt, wie er bei „Guernica“ vorgegangen ist. Darin sagte er, daß die Wandmalerei einen klaren Ausdruck verlange. Deshalb habe er bei „Guernica“ „den Symbolismus herangezogen“, zitiert nach: Spies, Picasso, Die Zeit nach Guernica, S. 16.

472 Zunächst wurden sieben der von Dora Maar photographierten Leinwandzustände von Zervos im Sommer 1937 in den *Cahiers d'Art* veröffentlicht. Rudolf Arnheim hat erstmals alle neun Vorstudien und Arbeitszustände in chronologischer Reihenfolge publiziert, vgl. Ders.: Picassos Guernica, Entstehung eines Bildes, München 1964. Seitdem alle Zustandsphotos des Gemäldes veröffentlicht wurden, kommt keine Interpretation des Bildes mehr ohne diese Dokumente aus, da sie den Arbeitsprozeß Picassos verdeutlichen und seine Modifikationen für das Verständnis des endgültigen Werkes die wichtigste Quelle sind.

Picasso nach und nach all jene Motive aus dem Gemälde tilgte, die eine eindeutige politische Bedeutung besaßen und damit eine klare Bildaussage unterstützt hätten.<sup>473</sup> Betrachten wir die Veränderungen am Personal, dann verloren die Gesichter im Laufe der Arbeit außerdem deutlich an Individualität.<sup>474</sup> Demgegenüber erhöhte sich jedoch mehr und mehr der expressive Gehalt der einzelnen Figuren. Doch die Beschäftigung mit einem zeitgeschichtlichen Vorfall, den Picasso mittels einer symbolischen Bildsprache umsetzen wollte, stellte ihn vor neue Probleme. Beabsichtigte er, die Leiden und die Gewalt, die den Menschen von Guernica durch den Luftangriff zugefügt worden waren, indirekt abzubilden, so fehlte ihm dazu bislang das nötige bildnerische Vokabular. In seiner Formensprache kam die Darstellung von leidenden und gequälten Menschen bis zu diesem Zeitpunkt jedenfalls nicht vor.<sup>475</sup> Wohl deshalb befaßte sich Picasso in den begleitenden Studienblättern (Abb. 66), die er für „Guernica“ anfertigte, in erster Linie mit dem Ausdruck von Leid und Pein in der Körpersprache seiner vorwiegend weiblichen Akteure.<sup>476</sup> Die einmal entwickelten Leidensminen und -gesten übertrug Picasso schließlich auf seinen Figurenstamm. Auch hier abstrahierte Picasso zunehmend den Ausdruck von Schmerz und Qual der Luftangriffsoffer. In das Zentrum seiner Komposition setzte er mit dem sterbenden Pferd schließlich die stärkste Leidensmetapher des Bildes.

Diese allegorisch-symbolische Darstellung des Angriffs auf Guernica, bei der Picasso mit Ausnahme des Titels auf jeden direkten Bezug zu dem Bombenangriff verzichtete, hat entscheidende Auswirkungen auf das Verständnis des Bildes: Es wird vieldeutig, was die über zwei Dutzend Interpretationen „Guernicas“ belegen.<sup>477</sup> Zwar sind die einzelnen Figuren des Bildes als Verkörperungen von Marter und Gewalt

---

473Auf dem letzten Kompositionsentwurf vom 9. Mai 1937 findet sich ein toter Mann, der seinen Arm erhoben und zu einer Faust geballt hat. Eine weitere Faust ragt auf diesem Blatt aus einem Fenster heraus. Auf dem ersten photographisch dokumentierten Leinwandzustand vom 11. Mai 1937 stellte Picasso den aufgerichteten Arm des Toten mit geballter Faust ins Zentrum des Bildes. Auf dem zweiten Zustandsphoto erkennt man, daß Picasso der Hand dann ein Ährenbündel gab und sie vor eine Sonne setzte. Aber bereits in diesem Stadium nahm der Maler Abstand vom Motiv der gereckten Faust und stellte den Pferdeleib ins Bildzentrum. Die Faust galt als Zeichen der spanischen Volksfront und damit als Symbol des Widerstandes gegen Franco, vgl. Arbeitsgruppe Guernica, S. 14-17. Da Picasso zu diesem Zeitpunkt ein Emblem der linken Kräfte an zentraler Stelle in seinem Bild plazierte, hätte er so deutlich den Angriff auf Guernica als Anschlag gegen die spanische Republik gedeutet. In den nachfolgenden Arbeitsstadien griff er das politische Symbol nicht wieder auf. Picasso verzichtete also auf ein klar lesbares, politisches Zeichen. Damit erhält auch die Bildaussage eine allgemeinere Bedeutung. Nicht allein um eine politische Parteinahme ging es dem Künstler, sondern er beabsichtigte vielmehr, die Brutalität des Angriffs darzustellen und damit anzuprangern, vgl. Ullmann, Ludwig, S. 100.

474Vgl. Spies, Kontinent Picasso, S. 75.

475Vgl. Ullmann, Ludwig, S. 88.

476Ebd., S. 101.

477Einen tabellarischen Überblick von 25 „Guernica“-Interpretationen gibt Ullmann, Ludwig, S. 146f.

deutlich zu erkennen, dennoch stellt das Wandbild den Betrachter bei der Entschlüsselung vor eine unlösbare Aufgabe. Da keine Hinweise auf die Täter oder den Angriff ausfindig gemacht werden können, sorgt das Bild zuallererst für Befremden: Ein Stier, ein Vogel und ein Pferd sind zu sehen, eine zerbrochene Statue oder ein toter Kämpfer liegt am Boden, eine Frau beklagt ihr totes Kind, eine andere schleppt sich mit einer Verletzung mühsam vorwärts und eine weitere stirbt in den brennenden Trümmern eines Hauses. Einen kausalen Zusammenhang zwischen allen Figuren scheint es nicht zu geben. Gemeinsam ist allen Figuren nur, daß sie ihre Münder weit geöffnet haben. Tiere und Frauen schreien ihre ganzen Qualen lauthalt heraus. Verbunden sind Menschen und Tiere vor allem durch ihren Leidensgestus. Eine Frau bildet hierbei allerdings die Ausnahme. Es ist die Fackelträgerin, die von außerhalb einen Blick auf das entsetzliche Geschehen wirft. Damit ist sie genauso von der Handlung verstört wie der Betrachter des Bildes.

Im Vergleich mit dem „Massaker in Korea“ wird ein für Picasso grundlegendes Prinzip bei der Bearbeitung von historischen Ereignissen deutlich. Wie auch bei dem hier nicht besprochenen „Leichenhaus“<sup>478</sup> (Abb. 67) geht es dem Künstler nicht um eine konkrete, an Fakten orientierte Darstellung von Geschichte. Er ist demgegenüber daran interessiert, durch eine allgemeine, allegorische Bildsprache kollektive, menschliche Schreckenserfahrungen wie Leid und Gewalt sichtbar zu machen, weshalb ihm das historische Ereignis nur als äußerer Anlaß dient. Dieses Prinzip führt zu einer Betrachtungsweise, die sich besonders prägnant anhand der Rezeptionsgeschichte von „Guernica“ ablesen läßt. Denn der Inhalt des Bildes wurde schnell dahingehend erweitert, daß das geschichtliche Ereignis immer zusammen mit dem Gemälde Picassos gesehen wurde und daß somit das Geschehen durch die verallgemeinernde, symbolische Darstellung des Bildes darüber selbst zu einem historischen Beispiel geworden ist.<sup>479</sup>

478 Zum „Leichenhaus“ vgl. William Rubin: „Das Beinhaus“, in: Picassos Todesthemen, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1984, S. 113-119 und Ullmann, Ludwig, S. 368-373.

479 Wie sehr das Bild „Guernica“ heute von dem ursprünglichen Ereignis losgelöst betrachtet wird und zu einem allgemeinen Symbol für Krieg und Gewalt geworden ist, beschreibt Ullmann: „Heute bedeutet für uns Picassos GUERNICA Anklage und Protest gegen die Brutalität des modernen Krieges schlechthin. Angesichts von Picassos monumentalem Wandbild denken wir nicht nur an den Spanischen Bürgerkrieg, sondern gleichzeitig auch an die im Zweiten Weltkrieg durch Luftangriffe zerstörten großen Städte wie Coventry, Rotterdam und Dresden [...] sowie an die Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki. Und wir denken voraus und nehmen in unserer Vorstellung schlimmere Zerstörungen vorweg, die ein atomarer Krieg zur Folge haben würde. [...] heute klagt für uns GUERNICA jede Art von Krieg und dessen menschenverachtende Grausamkeit an“, Ullmann, Ludwig, S. 97. Diese Ansicht wirkt sich auch auf die Bewertung des Angriffes auf die baskische Stadt Guernica aus. Das Ereignis ist untrennbar mit dem Gemälde verbunden, so daß auch der ansonsten unspektakuläre Vorfall heute nicht den Stellenwert besäße, wenn der Künstler die

Neben diesen grundsätzlichen Gemeinsamkeiten überwiegen jedoch die Unterschiede, die vor allem in der malerischen Auffassung beider Bilder liegen. Während Picasso für „Guernica“ sowohl in der Gestaltung des Bildraumes als auch bei der Darstellung der Figuren auf den Kubismus zurückgegriffen hat, ist das Koreabild realitätsnäher in der Ausarbeitung: Das Personal des Bildes wird durch einansichtige, geschlossene Umrißlinien definiert. Die Landschaft ist der Zentralperspektive unterworfen. Allein die Gesichter der Frauen heben sich davon ab. Die Verzerrungen in ihrer Mimik lassen sich jedoch wie bei „Guernica“ als Ausweis ihres Leidens deuten. Doch warum griff Picasso zu diesem Zeitpunkt seiner Karriere eine Bildsprache auf, die sich so vehement von seinem sonstigen Œuvre unterscheidet und die, wie wir eingangs gesehen haben, niemanden zufriedenstellte? Der Grund für die abweichende Malweise des Koreabildes läßt sich nicht mit ästhetischen, sondern vielmehr mit politischen Motiven erklären, nämlich mit Picassos Eintritt in die Kommunistische Partei. Sie ist seiner Auseinandersetzung mit dem Sozialistischen Realismus geschuldet.<sup>480</sup>

Im Herbst 1944 trat Picasso der PCF, der Kommunistischen Partei Frankreichs, bei. In einem Interview, das zunächst in der amerikanischen Zeitschrift *New Masses*<sup>481</sup> erschien und am 29. Oktober 1944 in der französischen Publikation *L'Humanité* veröffentlicht wurde, begründete der Künstler diesen Schritt:

„Mein Beitritt zur kommunistischen Partei ist die logische Folge meines ganzen Lebens, meines ganzen Werkes. [...] Ja, ich bin mir bewußt, daß ich mit meiner Malerei wie ein wahrer Revolutionär gekämpft habe. [...] Immer wieder bin ich ein Verbannter gewesen, jetzt bin ich es nicht mehr; bis zu dem Tage, da Spanien mich wieder willkommen heißen wird, hat die Französische Kommunistische Partei mir ihre Arme geöffnet, und ich habe in ihren Reihen alle die angetroffen, die ich am meisten schätze, die größten Wissenschaftler, die größten Dichter, all die schönen Gesichter der Pariser Rebellen, die ich während der Augusttage sah, ich bin wieder unter meinen Brüdern.“<sup>482</sup>

Picassos Mitgliedschaft in die PCF stellte in der Endphase des Zweiten Weltkrieges keinen Einzelfall dar. Da die Partei im Untergrund gegen die deutschen Besatzer

---

Bombardierung nicht bildlich umgesetzt hätte. So erhält die Episode des Spanischen Bürgerkriegs durch das Wandbild ebenfalls eine zeitlose und beispielhafte Bedeutung. Ähnliches läßt sich auch von „Massaker in Korea“ sagen. Daß das Bild als Allegorie für kriegerische Auseinandersetzungen angesehen wird, zeigt sich daran, daß eine Reproduktion des Gemäldes im November 1956 mit einem schwarzen Trauerrahmen in den Straßen von Warschau als Protest gegen die Zerschlagung des Volksaufstandes in Ungarn aufgestellt wurde, vgl. Ullmann, Ludwig, S. 397 und vor allem Utley, S. 151f.

480Ein Vergleich mit einem Bildwerk, das in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum „Massaker in Korea“ läge, würde ähnliche Unterschiede in der Bildauffassung zu Tage treten lassen.

481Abgedruckt in: Ellen C. Oppler (Hrsg.): *Picasso's Guernica, Illustrations, Introductory, Essay, Documents, Poetry, Criticism, Analysis*, New York, London 1988, S. 58f.

482Deutsche Übersetzung nach: O'Brian, S. 478f.

gekämpft hatte, wandte sich eine Vielzahl von Intellektuellen zu dieser Zeit dem kommunistischen Lager zu.<sup>483</sup> Wie dieses Zitat belegt, bedeutete die Partei für Picasso eine ideelle Ersatzheimat, solange wie Spanien von den Faschisten regiert werden würde. Ausdrücklich betonte Picasso, daß er als Maler wie ein Revolutionär gekämpft habe, weshalb seine Verbundenheit mit den Kommunisten die logische Konsequenz seines bisherigen Lebens und Schaffens sei.

Für die PCF war Picassos Beitritt zunächst mit einem gewaltigen Prestigegewinn verbunden, konnte sie doch nun den bekanntesten Künstler der Zeit zu ihren Mitgliedern zählen. Doch von Anfang an überschatteten große Probleme die Beziehung zwischen dem Maler und seinen neuen Parteifreunden. Zu den Hauptstreitpunkten gehörten prekärerweise immer wieder Picassos Werke, die der Künstler selbst zwar als revolutionär ansah, die aber der ideologischen Kunstdoktrin der Kommunisten nicht entsprachen. Die Konflikte traten bereits auf dem ersten *Salon* unmittelbar nach Kriegsende zu Tage. Diese Ausstellung, die so kurz nach der Befreiung als ein „Salon de la Libération“ galt, stand ganz im Zeichen Picassos, weshalb sie vielfach auch als „Salon Picasso“ bezeichnet wurde. Die Veranstalter hatten den Künstler als Aushängeschild gewählt, um mit den Mitläufern des korrumpierten Vichy-Systems abzurechnen, deren künstlerische Vertreter ausgeschlossen wurden. Picasso stellte seit langer Zeit zum ersten Male wieder in Paris aus und zeigte in der Schau 75 Bilder und fünf Plastiken, die alle während der Kriegsjahre entstanden waren. Erfolg war dieser Veranstaltung jedoch nicht gerade beschieden. Die Reaktionen bei Publikum und Kritik deuten auf einen regelrechten Schock hin. Es kam sogar zu gewalttätigen Ausschreitungen, als Studenten der Kunstakademie Gemälde von den Wänden reißen wollten. Picassos Arbeiten wurden als beleidigend, krank und unmoralisch diffamiert und im ganzen als degeneriert verteufelt. Die Kritik hagelte von allen Seiten auf Picasso ein, auch die Genossen aus der PCF hielten sich mit ihren negativen Urteilen nicht zurück.<sup>484</sup>

Die Spannungen zwischen den Kommunisten und Picasso wurzelten jedoch weit tiefer und können mindestens bis „Guernica“ zurückverfolgt werden. Kaum ein Organ der linken Presse berichtete über das Bild während der Weltausstellung. Hauptangriffspunkt gegen das Gemälde war vor allem sein vermeintlich geringer veristischer Gehalt.<sup>485</sup> Denn gegen die Ästhetik des Kubismus vertrat die Partei eine

<sup>483</sup>Vgl. Ullmann, Ludwig, S. 394.

<sup>484</sup>Vgl. Wiegand, S. 121f. und Spies, Picasso, Die Zeit nach Guernica, S. 38.  
<sup>485</sup>Ebd., S. 39.

realistische, mehr an narrativen Strukturen orientierte Bildauffassung, weil ihrer Meinung nach nur solche Kunstwerke von der Arbeiterklasse verstanden werden konnten. Für diese Auffassung zu Wesen und Erscheinung der Kunst war 1932 der Begriff des „Sozialistischen Realismus“ in der Sowjetunion als programmatisches Schlagwort eingeführt und zwei Jahre später als alleinige künstlerische Methode propagiert worden.<sup>486</sup> Während des „Realismusstreites“ im Jahr 1936 waren die Richtlinien zwar auch in Frankreich diskutiert und publiziert worden.<sup>487</sup> Obwohl Louis Aragon die Doktrin 1946 auch für die PCF als vorbildlich erklärt hatte, war die Auseinandersetzung um die künstlerische Ausrichtung nach Kriegsende immer noch nicht beendet.<sup>488</sup> Aus dem Mutterland der europäischen Kommunisten, der Sowjetunion, kam immer wieder vehemente Kritik an Picasso.<sup>489</sup> So schrieb der Präsident der Akademie der Künste der UdSSR im August 1947 in der *Prawda*, daß Picassos Schaffen nichts mit Kunst gemein habe, da er unter „formalistischen Vorwänden nur Grimassen“<sup>490</sup> anfertige. Zwei Jahre später, als Picasso an einem Weltfriedenskongreß in

486Vgl. Boris Röhl: *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus, Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen*, Hildesheim u. a. 2003, S. 90-100. Zum Realismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vgl. Günter Metken (Hrsg.): *Realismus, Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939*, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1981. Zum Sozialistischen Realismus in der UdSSR vgl. weiterhin: Clark, Toby, S. 73-99 und Matthew Cullerne Bown: *Socialist Realist Painting*, New Haven, London 1998 sowie Thomas Christ: *Der Sozialistische Realismus, Betrachtungen zum Sozialistischen Realismus in der Sowjetzeit*, Basel 1999.

487Zum Realismusstreit vgl. den Sammelband mit allen Quellen von: Wolfgang Klein (Hrsg.): *Der Realismusstreit, Eine Debatte um Kunst und Gesellschaft – Paris 1936*, Weimar 2001 sowie die Studie von Harriet Weber-Schäfer: *Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der französischen Malerei nach dem zweiten [sic!] Weltkrieg*, Köln 1997 [Phil. Diss.], S. 52-61.

488Zum Sozialistischen Realismus im Frankreich der Nachkriegszeit vgl. Sarah Wilson: „La Beauté Révolutionnaire“?, *Réalisme Socialiste and French Painting 1935-1954*, in: *The Oxford Art Journal*, 3, 2, Oktober 1980: Propaganda, S. 61-69; *Paris-Paris, 1937-1957*, Ausstellungskatalog Centre Georges Pompidou, Paris 1981, S. 200-207; *Aftermath: France 1945-54, New Images of Man*, Ausstellungskatalog Barbican Centre for Arts and Conferences, London 1982, vor allem S. 44ff. sowie Brendan Prendeville: *Realism in 20th Century Painting*, London 2000, S. 108-124.

489Dazu John Berger: „In Moskau benutzte man die Berühmtheit des großen Mannes zu Propagandazwecken, während man seine Werke als dekadent ablehnte. Seine Bilder wurden nie gezeigt. Über sein Werk ist nie ein Buch erschienen, nicht einmal eines, das versucht hätte, die angebliche Dekadenz zu beweisen. Seine Kunst erwähnte man nicht – so wie die Lebensgeschichte des schwarzen Schafs in einer bürgerlichen Familie nie erwähnt wird. Daß Picassos Kunst nicht erwähnt wurde, verlieh ihr bei manchen einen falschen Glanz. Von keiner Seite gab es je den Versuch einer Analyse“, John Berger: *Glanz und Elend des Malers Picasso*, Hamburg 1973, S. 214. Vgl. hierzu auch: Parmelin, S. 191-94.

490„Die sowjetische Kunst entwickelt sich in ihrem Kampf gegen die formalistische Kunst der Bourgeoisie. Der Westen vergiftet immer noch die reine Luft der sowjetischen Kunst, indem er versucht, das Bewußtsein unserer künstlerischen Jugend zu verderben. Es ist nicht vorstellbar, daß auf einem identischen Entwicklungsniveau die sozialistische sowjetische Kunst mit der bourgeoisen, dekadenten sympathisieren kann, die von diesen Professoren formalistischer Gedanken, den Franzosen Matisse und Picasso, den Kubisten und den Künstlern der formalistischen Gruppe sowie der Bewegung ‚Karobube‘, die in Rußland vor der Oktoberrevolution existierte, repräsentiert werden. Diese Künstler bringen mit ihren formalistischen Vorwänden nur Grimassen zustande, die nichts mit wirklicher Kunst gemein haben; sie halten sich für die Avantgarde und sind doch nur Abweichler“, Alexander Michailowitsch Gerassimow: *Über das Aufblühen der bildenden sowjetischen Kunst*, in:

Warschau teilnahm, warfen ihm sowjetische Abgesandte vor, daß seine Kunst dekadent und bourgeois sei.<sup>491</sup>

Trotz dieser offenen Anfeindungen blieb der Künstler nicht nur weiterhin Mitglied der PCF, sondern er zog in dieser Zeit ernsthaft in Erwägung, seine Bildsprache leichter verständlich zu machen und seine Gemälde insgesamt erzählerischer anzulegen.<sup>492</sup> Um auf die Linie der Partei einzugehen, malte er 1945 beispielsweise mehrere Portraits von Maurice Thorez, dem Vorsitzenden der PCF, in bewußt naturalistischer Manier. Sein bekanntester Beitrag für die Kommunisten war jedoch die Friedenstaube, die Aragon als Emblem für den Pariser Weltkongreß der Friedenskämpfer 1949 aus einem Konvolut von Arbeiten des Künstlers auswählte (Abb. 68). Ihre weitreichende propagandistische Verbreitung auf Plakaten bescherte der Kommunistischen Partei einen Ausweg aus ihrem zwiespältigen Verhältnis zu Picasso, der fortan unverfänglich als „Maler des Friedens“ gepriesen werden konnte.<sup>493</sup>

Als „kommunistischer Maler“ galt indes ein anderer: der aus dem Arbeitermilieu stammende, autodidaktische Maler André Fougeron.<sup>494</sup> Kurz nachdem Picasso im Dezember 1950 im Pariser Maison de la Pensée Française ausgestellt hatte, antwortete ihm der von der Partei favorisierte Fougeron mit der Schau „Das Land der Minen“ (Abb. 69) in der Galerie Bernheim-Jeune. Schon der Untertitel der Präsentation, „Beitrag zur Erarbeitung eines neuen französischen Realismus“<sup>495</sup>, markierte, wer die Parteiästhetik rechtmäßig vertrat. Fougeron zeigte 40 Arbeiten, die nicht nur formal, sondern auch thematisch der Programmatik der PCF entsprachen. Zu sehen waren Bilder, die Fougeron ein Jahr zuvor in Lens gemalt hatte. Einem Aufruf der Bergarbeitergewerkschaft folgend hatte er sich dort aufgehalten, um die Lebens- und

---

Prawda, 11. August 1947, hier zitiert nach: Paris-Paris, S. 201.

491 Vgl. Ullmann, Ludwig, S. 394.

492 Ebd.

493 Picassos „Friedenstaube“ avancierte schnell zum kommunistischen Friedenssymbol schlechthin und wurde weltweit verbreitet. Wie sehr das Symbol mit dem Kommunismus identifiziert wurde, zeigen Karikaturen des Vogels, abgebildet bei: Sarah Wilson: Picasso, Public Enemy, in: Tate, 2, 1984, S. 30. Auch während der Friedensverhandlungen im Koreakrieg sollte die Taube noch eine besondere Rolle spielen. Kurz vor der Unterzeichnung des Waffenstillstands trafen sich die UN-Unterhändler mit den Vertretern der Chinesen im nordkoreanischen Panmunjon. Über dem Eingang des Verhandlungsgebäudes hatten die Kommunisten eine etwa 1 m große Reproduktion der „Friedenstaube“ angebracht, was die Alliierten als derartige Provokation empfanden, daß sie die Gespräche umgehend beenden wollten. In der Nacht nach der Unterzeichnung schließlich feierten die rotchinesischen und nordkoreanischen Soldaten den Waffenstillstand mit Pappmaché nachbauten des Friedenssymbols, vgl. Rees, S. 430 und 433.

494 Zu Fougeron vgl. André Fougeron, 1913-1998, À l'exemple de Courbet, Ausstellungskatalog Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, Luxemburg 2005 sowie Raymond Perrot: Esthétique de Fougeron, Paris 1996.

495 Vgl. Jean Rollin: André Fougeron, Berlin (Ost) 1972, S. 11.



Arbeitswelt der Bergmänner zu studieren und darzustellen.<sup>496</sup> Die Ausstellung wurde von den Parteiorganen der PCF umfangreich gewürdigt und als Triumph des Sozialistischen Realismus gefeiert.<sup>497</sup> Busweise wurde die Arbeiterschaft aus den Vororten zur Galerie Bernheim-Jeune gekarrt. Danach ging die Schau auf Wanderschaft in regionale und industrielle Regionen, so daß sie am Ende Tausende von Besuchern zählen konnte.<sup>498</sup> Spätestens jetzt rangierte Fougeron als offizieller Maler der französischen Kommunisten.

Picasso, der seinen Eintritt in die Partei nicht als bloßes Lippenbekenntnis angesehen hatte<sup>499</sup> – immer wieder hatte er sich auf Friedenskongressen in ganz Europa engagiert, hatte einen Wettbewerb für ein Auschwitz-Mahnmal unter seine Schirmherrschaft gestellt und gegen Atomwaffen protestiert<sup>500</sup> –, beschäftigte die offensichtliche Bevorzugung Fougerons sehr. Anfang Januar 1951, also zu einem Zeitpunkt, als er am „Massaker in Korea“ arbeitete, erschienen an mehreren Tagen Besprechungen von „Das Land der Minen“ in der kommunistischen Zeitschrift *L'Humanité*.<sup>501</sup> Auf Drängen von Aragon besuchte Picasso das Atelier Fougerons, um sich dessen Gemälde „Pariser Frauen auf dem Markt“ (1947/48, Abb. 70) anzuschauen, das von dem Schriftsteller als exemplarisch gelobt wurde. Wie Fougeron berichtete, endete das Treffen bezeichnenderweise in einem heftigen Streit zwischen den beiden Künstlern.<sup>502</sup> Vor diesem Hintergrund wird die für Picasso ungewöhnlich realistische Malweise des „Massaker in Korea“ verständlich. Das Gemälde kann somit als eine Antwort auf den Sozialistischen Realismus angesehen werden. Doch auch wenn Picasso mit seinem Bild der Ästhetik seiner Parteigenossen entgegenzukommen versuchte, fand das Werk trotzdem kaum Beachtung. Wie eingangs gesehen, besprachen es bei seiner Ausstellung im Maisalon 1951 weder die Rechten noch die Linken eingehend, oder sie

---

496Ebd., S. 14.

497Die Ausstellung wurde darüber hinaus widersprüchlich bewertet. Trotz des großen Lobes der PCF erhielt Fougeron aber auch von „reaktionären“ Kritikern positive Resonanz, vgl. Rollin, S. 11.

498Vgl. Wilson, *Beauté Revolutionnaire*, S. 65 sowie Dies.: *André Fougeron*, in: *Aftermath*, S. 54.

499In Interviews betonte Picasso immer wieder seine Zugehörigkeit zur PCF, so z. B. gegenüber Geneviève Laporte: „You see, I'm not French, but Spanish. I'm opposed to Franco. And the only way I have of publicizing this is to join the Communist Party and demonstrate that I am on the other side.“ Und weiterhin: „I am a Communist and my painting is Communist painting ... But if I were a shoemaker, Royalist or Communist or anything else, I would not necessarily hammer my shoes in a special way to show my politics“, Picasso zitiert nach: Herschel B. Chipp: *Theories of Modern Art, A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, Los Angeles 1968, S. 489.

500Picasso hat an den Friedenskongressen in Polen (1948), Frankreich (1949), England (1950) und Rom (1951) teilgenommen, vgl. Jean Sutherland Boggs: *The Last Thirty Years*, in: Sir Roland Penrose und Dr. John Golding (Hrsg.): *Picasso 1881-1973*, London 1973, S. 205.

501Daix berichtet, daß Picasso die positiven Besprechungen von Fougerons Ausstellung in *L'Humanité* kannte, vgl. Daix, *Picasso créateur*, S. 316.

502Vgl. Utley, S. 145.

„übersahen“ es schlicht stillschweigend.<sup>503</sup>

Obwohl noch einige weitere Arbeiten Picassos für die Kommunisten folgten, wie z. B. der Zyklus „Krieg und Frieden“, blieben die Differenzen unüberbrückbar. Zum Eklat kam es schließlich 1953 nach dem Tod Joseph Stalins. Picasso fertigte ein Portrait des Politikers an, das am 12. März 1953 in Aragons Zeitschrift *Les Lettres françaises* auf der Titelseite publiziert wurde. Zwar hatte Picasso eine realistische Zeichnung nach einer Photographie des 24jährigen Stalin abgeliefert (Abb. 71), doch die Entrüstung bei der Veröffentlichung war so groß, daß sich Aragon gezwungen sah, einen gefälschten Brief vorzulegen, worin er sich massiv von Picasso distanzierte.<sup>504</sup> Am schärfsten aber kritisierte Picassos Widersacher Fougeron die Arbeit: „Meine Trauer rührt nicht zuletzt daher, daß ein so großer Künstler im Jahre 1953 unfähig ist, eine gute und einfache Zeichnung des Mannes zu geben, der von allen Proletariern der Welt am höchsten geliebt wird. Das zeigt das ganze Ausmaß der Schwächen unseres Landes in diesem Bereich, das doch in seiner künstlerischen Vergangenheit die größten Porträtisten besaß, die die Malerei gekannt hat.“<sup>505</sup>

Picassos Beziehung zur Kommunistischen Partei gestaltete sich also von Anfang an problematisch. Der Künstler wurde im Westen, etwa in den USA,<sup>506</sup> als kommunistischer Maler angesehen, aber im Heimatland des Sozialismus, der Sowjetunion, bewertete man seine Kunst als bürgerlich. Diese Einstellung änderte sich erst allmählich während der Periode des Tauwetters in der Amtszeit von Nikita Chruschtschow.

Vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen, muß die Liaison zwischen Picasso und der Kommunistischen Partei von beiden Seiten als Mißverständnis bewertet werden. Die politischen Funktionäre anerkannten nicht das revolutionäre, avantgardistische Potential in Picassos Arbeiten, das der Maler in seiner Beitrittserklärung deutlich für sich in Anspruch nahm. Picasso seinerseits kam mit den Darstellungsmodi des Sozialistischen Realismus nicht zurecht, vor allem deshalb, weil

---

503Die ausführlichste Gegenüberstellung der zeitgenössischen Kritiken finden sich bei: Pierre Cabanne: *Le siècle de Picasso*, Band 2, *La guerre, Le parti, La gloire, L'homme seul* (1937-1973), Paris 1975, S. 195-199.

504Vgl. Ullmann, Ludwig, S. 433f.

505Zitiert nach: Spies, Picasso, *Die Zeit nach Guernica*, S. 43.

506Picassos Eintritt in die PCF beunruhigte von Anfang an auch den amerikanischen Sicherheitsdienst. Kurz nach Verkündung seines Schrittes eröffnete das FBI eine Akte über Picasso, die bis zu seinem Lebensende weitergeführt wurde und in der alle Aktionen des Künstlers verzeichnet wurden. Diese Tat zeigt deutlich die hysterische Stimmung, die während der 40er und 50er Jahre in den USA gegenüber den linken Kräften herrschte und die durch J. Edgar Hoover und Senator McCarthy in eine regelrechte Kommunistenhetze ausartete, vgl. Wilson, Picasso, *Public Enemy*, S. 28-32.

er es ihm befremdlich erschien, in seiner Kunst eine vordergründige, parteikonforme Botschaft zu vermitteln.<sup>507</sup> Dennoch beabsichtigte er gleichwohl, sich den ästhetisch-ideologischen Methoden anzupassen, wie es das „Massaker in Korea“ und seine Arbeit am Friedenstempel in Vallauris unter Beweis stellen.<sup>508</sup> Doch blieben diese Werke singulär in seinem Œuvre. Das „Massaker in Korea“ sollte das letzte Bild sein, in dem der Maler direkt auf ein tagespolitisches Ereignis rekurrierte.

Auch wenn sich das „Massaker in Korea“ also formal dem Sozialistischen Realismus unterzuordnen versucht, ist das Bild thematisch ein typisches Beispiel für Picassos Bearbeitung eines geschichtlichen Ereignisses. In seinen Historienbildern ist der Künstler nicht an einer faktengetreuen Umsetzung des Stoffes interessiert, sondern das Ereignis dient ihm als Folie, um menschliches Verhalten in Gewaltsituationen darzustellen. Dabei beschäftigten ihn immer solche Themen, bei denen unschuldige Opfer brutal von übermächtigen Tätern vernichtet werden: Bei „Guernica“ kommt die nicht erkennbare Gewalt, der die Figuren ohnmächtig ausgeliefert sind, von außerhalb des Bildes, das „Leichenhaus“ zeigt eine tote Familie, die in der eigenen Küche gefoltert und mißhandelt wurde, während beim „Massaker in Korea“ bewaffnete Männer die wehrlosen Frauen bedrohen.

Für diese Darstellungen benutzte Picasso immer ein ähnliches Personal. Auf allen drei Bildern sind es vor allem Frauen mit ihren Kindern, die das Leiden erdulden müssen. Wichtigster inhaltlicher Unterschied zwischen „Guernica“ und dem „Leichenhaus“ einerseits und dem „Korea“-Bild andererseits ist das Erscheinen der Täter im letzten Bild. Denn während auf den zeitlich früheren Gemälden nur die Opfer zu sehen sind, stehen sich beim „Massaker in Korea“ beide Gruppen direkt gegenüber. Durch die unmittelbare Konfrontation der Frauen mit ihren Kindern auf der einen, den männlichen Widersachern auf der anderen Seite sieht Picasso die kriegerische Auseinandersetzung in Asien losgelöst von ihrem politischen Hintergrund. Denn weder im Personal noch in der Umgebung finden sich direkte Hinweise auf den Kampf in Korea. Gleichzeitig vermitteln die Nacktheit und die phantastischen Waffen und Rüstungen der Figuren den Eindruck des Zeitlosen. Damit interpretiert Picasso den Krieg in Korea als Geschlechterkampf, dessen gewaltsame Muster stellvertretend für

---

<sup>507</sup>So berichtet Françoise Gilot: „So sehr er auch den Gedanken verabscheute, daß der Künstler eine ‚Botschaft‘ zu überbringen habe – ‚Bin ich Postbote?‘ pflegte er ironisch zu fragen – so sehr war ihm dennoch daran gelegen, daß das Kunstwerk nach Mitteln sucht, die eine Kommunikation ermöglichen. Er ging sogar soweit, daß er die Überwindung der Historienmalerei bedauerte“, Gilot/Lake, S. 280.

<sup>508</sup>Zum Friedenstempel vgl. Jean Lacombe (Hrsg.): Picasso, La guerre et la paix, Ausstellungskatalog Musée national Picasso, Vallauris 1998 u. a.

alle Kriege in der Menschheitsgeschichte stehen. Die Männer auf dem Bild sind ebenso aggressiv wie befehlsergeben. Die Unordnung innerhalb der Gruppe sowie die phallisch gereckten Gewehrläufe verweisen darauf, daß die Soldaten ihren zerstörerischen Trieben blindlings folgen. Ihre Waffen und Rüstungen verdeutlichen ihre Maschinenhörigkeit. Allerdings benutzen sie die Technik nur dazu, ihre ohnehin schon vorhandene Macht und Kraft zu vergrößern.

Die Frauen auf der anderen Seite ertragen die ihnen zugefügte Gewalt still und stumm. Keine von ihnen versucht der Situation zu entkommen oder sich gegen die überlegenen Männer zur Wehr zu setzen. Bewegungslos stehen sie da, klammern sich in letzter Hoffnung an ihre Kinder und leiden nahezu schweigend. Während das Treiben der Männer auf Zerstörung und Vernichtung ausgerichtet ist, sind es die Frauen, die Leben spenden. Deswegen hat Picasso sie zusammen mit ihren Kindern und schwanger dargestellt. Krieg, so können wir angesichts des „Massakers in Korea“ folgern, ist eine blutige Konstante in der Zivilisationsgeschichte der Menschheit.

Damit erschafft Picasso ein pessimistisches Weltbild mit zwei Grundstrukturen: Auf der einen Seite das männlich-aggressive und ihm gegenüber das weiblich-erduldende Prinzip. Beide Seiten sind Gefangene ihrer Verhaltensweisen, denn Picasso sieht die Gründe für kriegerische Auseinandersetzungen in der Sexualität von Männern und Frauen verankert. Er wertet gewalttätige Konflikte als zu den Trieben des Menschen gehörend, denen vornehmlich die Männer folgen und die von den Frauen erduldet werden müssen.<sup>509</sup> Indem Picasso den Konflikt zu anthropologisieren versuchte, stellt er, wie Jutta Held hervorgehoben hat, gerade das Modell eines modernen Historienbildes in Frage, da dort eine klar definierte politische Konfrontation gefordert sei.<sup>510</sup>

Das „Massaker in Korea“ unterscheidet sich von den beiden anderen Historienbildern Picassos nicht allein durch die Gegenüberstellung von Tätern und Opfern. Auch stilistisch ist das Bild grundverschieden von den Vorgängern. Denn im Gegensatz zu diesen, die deutlich kubistische Züge in sich tragen, ist das spätere „Massaker in Korea“ sowohl in der Figurenauffassung als auch in der Erzählweise realistischer ausgeführt. Wie gesehen, liegen die Ursache hierfür in Picassos Orientierung am Sozialistischen Realismus, womit er der Parteiästhetik der PCF entgegenkommen wollte. Da allerdings die kommunistischen Kritiker das Gemälde trotz

---

<sup>509</sup>Vgl. Virmond, S. 89.

<sup>510</sup>Vgl. Held, Avantgarde und Politik in Frankreich, S. 240.

allem nicht schätzten, blieb die Bildsprache des „Massakers in Korea“ ein Einzelfall im Œuvre Picassos. Aber auch inhaltlich setzt es einen Schlußpunkt, denn es ist das letzte Werk, in welchem der Maler sich direkt mit einem historischen Thema befassen sollte. Daß Picasso sich dieser Bildgattung danach nicht mehr gewidmet hat, mag zum einen an der Enttäuschung gelegen haben, die er durch das „Koreabild“ erfahren hatte. Zum anderen aber ist der Grund wohl in seiner biographischen und künstlerischen Entwicklung von den 50er Jahren bis zu seinem Tod zu finden. Picasso verbrachte seine letzten Lebensjahre fernab von Paris an der Côte d’Azur, umgeben nur von seiner jeweiligen Frau und seinen Kindern sowie von Freunden, die ihn gelegentlich besuchten. Dieser Rückzug ins Private findet sich in seinen Arbeiten wieder. In seinem Spätwerk<sup>511</sup> griff Picasso auf alte Motive wie das Maler/Modell-Thema zurück. Wichtiger jedoch wurde der Dialog mit den großen Meistern der Kunstgeschichte, von denen er Schlüsselwerke in verschiedenen Variationen paraphrasierte.

Auch wenn also das „Massaker in Korea“ nicht zu den wichtigsten und progressivsten Werken Picasso gehört, so ist das Bild dennoch ein interessantes Beispiel dafür, wie der Künstler auf stilistische Vorgaben von Außen reagierte. Insofern ist es einzigartig in seinem Œuvre.

---

<sup>511</sup>Zum Spätwerk Picassos vgl. Klaus Gallwitz: Picasso Laureatus, Sein malerisches Werk seit 1945, Frankfurt/Main 1971 und Werner Spies: Zum Spätwerk Picassos, in: Ders., Pablo Picasso, Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag, S. 181-191.

## 9. Karten und Diagramme: Öyvind Fahlström und Mark Lombardi

Das Anfertigen von Karten galt bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts als ein Tätigkeitsfeld der Künstler, verfügten doch speziell sie über die notwendigen handwerklichen Fertigkeiten im Zeichnen und Gravieren.<sup>512</sup> Mit dem Aufkommen der empirischen Kartographie im Zeitalter der Aufklärung setzte indes eine Trennung zwischen den technischen Wissenschaften und den schönen Künsten ein. Dienten Landkarten bis dahin zur Demonstration von Autorität und Reichtum – ihre figurativen Illustrationen und ornamentalen Verzierungen vor allem in den Kartuschen ließen sie zu seltenen und entsprechend kostbaren Prunkstücken in herrschaftlichen Sammlungen werden –, stand jetzt die bildliche Umsetzung exakter Messmethoden und belegten Wissens im Vordergrund der Kartenproduktion. Auch ihre Funktion wandelte sich damit. In den kriegerischen Staatenbildungsprozessen Europas bekamen Karten nun eine wichtige Bedeutung bei militärischen Strategien wie diplomatischen Verhandlungen. Im 19. Jahrhundert, das von den geopolitischen Begriffen „Nation“ und „Imperialismus“ geprägt wurde, setzte schließlich die Massenproduktion und damit einhergehend die Standardisierung des Kartenmaterials ein. Karten hielten damit vermehrt in den Alltag der Menschen Einzug; die Fähigkeit des Kartenlesens und andere geographische Kenntnisse wurden mittels Schulatlanten nun schon Kindern vermittelt.<sup>513</sup> Die Kluft zwischen Kunst und Kartographie war zu diesem Zeitpunkt indes unüberbrückbar geworden, oder, wie Ivan Kupčik am Ende seiner Geschichte alter Landkarten bilanziert: „Das Kartenschaffen ist zu einer eng begrenzten und einseitig betriebenen Tätigkeit, zur Sache immer engerer und strenger spezialisierter Fachkreise geworden. Methodisch gesehen ist dieser Weg ungemein erfolgreich, künstlerisches Talent aber ist professioneller Routine, die Kartenkunst der Kartentechnik gewichen.“<sup>514</sup>

Kurz gesagt ist jede Karte ein zweidimensionales Repräsentationsmodell, das maßstabsgetreu und bildlich-anschaulich die topographische Wirklichkeit wiedergeben

---

<sup>512</sup>Zum Verhältnis von Karte und Kunst vgl. einführend und allgemein: Die Karte als Kunstwerk, Dekorative Landkarten aus Mittelalter und Neuzeit, Ausstellungskatalog Bayrische Staatsbibliothek, München 1979.

<sup>513</sup>Die Literatur zur Geschichte der Kartographie ist immens. Zur Einführung haben sich folgende Werke als nützlich erwiesen: Leo Bagrow und R. A. Skelton: Meister der Kartographie, Berlin 1963; Ivan Kupčik: Alte Landkarten, Von der Antike bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, 7. Aufl., Hanau 1992; David Buisseret: The Mapmakers' Quest, Depicting New Worlds in Renaissance Europe, Oxford 2003; Peter Barber (Hrsg.): Das Buch der Karten, Meilensteine der Kartografie aus drei Jahrtausenden, Darmstadt 2006 sowie Ute Schneider: Die Macht der Karten, Eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute, 2. überarbeitete Aufl., Darmstadt 2006.

<sup>514</sup>Kupčik, S. 220.

soll. Dem Lesekundigen vermittelt sie eine Unmenge an Daten und Informationen über das abgebildete Territorium. Daß Karten dabei keineswegs neutrale Werkzeuge sind, sondern es sich bei ihnen um rhetorische Bilder handelt, die einen nicht zu unterschätzenden politischen Einfluß auf Gesellschaftssysteme ausüben können, darauf hat der britische Geograph John Brian Harley (1932-1991) wohl am nachdrücklichsten hingewiesen. Von ihren prähistorischen Wurzeln an sieht Harley in der Kartographie jenseits ihres objektiv-wissenschaftlichen Gehalts gleichfalls ein Instrument des Wissens, der Macht und der Kontrolle. Landkarten können ebenso als imperialistische Waffe genutzt werden wie zur Markierung und Legitimierung von Besitz- und Herrschaftsansprüchen, denn, wie Harley betont: „Maps are never value-free images; except in the narrowest Euclidian sense they are not in themselves either true or false. Both in the selectivity of their content and in their signs and styles of representation maps are a way of conceiving, articulating, and structuring the human world which is biased towards, promoted by, and exerts influence upon particular sets of social relations.“<sup>515</sup>

Ihren formalen Qualitäten nach lassen sich Karten in die Kategorie der Diagramme einordnen, die für den Kunstphilosophen Nelson Goodman gemeinsam mit anderen Schaubildern wiederum in das Feld der Symbole gehören.<sup>516</sup> Das Diagramm, dessen griechischer Ursprung so viel wie „Umriß“ bedeutet, beruht häufig auf geometrischen Figuren, mit deren Hilfe Zahlen, (statistisches) Material sowie logische Beziehungen und Größenrelationen zwischen Objekten graphisch veranschaulicht werden können. Die Gattung der Diagramme fällt in den Untersuchungsbereich verschiedener Disziplinen. Sprachwissenschaftler haben sich ihrer ebenso angenommen<sup>517</sup> wie Kommunikationsforscher und, primär von der praktischen Seite, Informationsdesigner. In der Kunstgeschichte fanden Diagramme jedoch eher wenig

<sup>515</sup>John Brian Harley: Maps, Knowledge, and Power, in: Ders.: The New Nature of Maps, Essays in the History of Cartography, Baltimore 2001, S. 53.

<sup>516</sup>„Symbol“ wird hier als ein sehr allgemeiner und farbloser Ausdruck gebraucht. Er umfaßt Buchstaben, Wörter, Texte, Bilder, Diagramme, Karten, Modelle und mehr, aber er hat nichts Gewundenes oder Geheimnisvolles an sich“, Nelson Goodman: Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt/Main 1997, S. 9.

<sup>517</sup>Für Jean Gérard Lapacherie etwa kann ein Diagramm (nach Ikon, Ideogramm und Alphabet) als vierte Stufe der bildlichen Darstellung durch Schrift gelten: „Ein Diagramm ist ein Ikon der Beziehung. Die Beziehungen, die zwischen den einzelnen Teilen eines Zeichens oder zwischen mehreren Zeichen bestehen, entsprechen jenen, die zwischen den einzelnen Teilen des repräsentierten Objekts bestehen“, Ders.: Der Text als Gefüge aus Schrift, (Über Grammatextualität), in: Volker Bohn (Hrsg.): Bildlichkeit, Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt/Main 1990, S. 76. Lapacherie beruft sich hierbei auf die Semiotik von Charles S. Peirce: Schriften II, Vom Pragmatismus zum Pragmatizismus, Frankfurt/Main 1970 und die Zeichentheorie von Jacques Bertin: Graphische Semiologie, Diagramme, Netze, Karten, Berlin, New York 1974.

Beachtung; ihren Funktionsweisen und ihrer Entwicklung ist in der Vergangenheit kaum nachgegangen worden.<sup>518</sup> Dabei ist es bezeichnend, daß sich bislang hauptsächlich ein konkret an wahrnehmungspsychologischen Fragen interessierter Ansatz wie der von Ernst Gombrich mit diagrammatischen Darstellungen befaßt hat. In dem Aufsatz „Das Bild und seine Rolle in der Kommunikation“ stellt Gombrich vor allem die erklärende und vereinfachende Funktion von Schaubildern heraus: „Es ist nur ein kleiner Schritt von der Abstraktion einer Landkarte zu einem Diagramm, das uns nicht sichtbare, dagegen aber zeitliche oder logische Zusammenhänge zeigt. [...] Was auch immer dargestellt wird – die Rangordnung einer Armee, der Organisationsplan eines Industrieunternehmens, das Klassifizierungssystem einer Bibliothek oder ein Netzwerk logistischer Zusammenhänge –, das Diagramm breitet vor unseren Augen aus, was sprachlich nur mit erheblichem Aufwand als Kette von Feststellungen beschrieben werden könnte. Hinzu kommt, daß sich Diagramme leicht mit anderen Sinnbildsystemen kombinieren lassen, so daß man die Dinge mehr in sachlich-logischen als in räumlichen Zusammenhängen erkennt.“<sup>519</sup>

Selbst eine sich als Bildwissenschaft verstehende Disziplin hat diesen Typus der Bild-Text-Relationen bislang sträflich vernachlässigt.<sup>520</sup> Ein *diagrammatic turn*<sup>521</sup> steht höchstens am Anfang, was Astrit Schmidt-Burkhardt darauf zurückführt, daß die Gattung von vornherein nicht in den auf den Kategorien von hoher und niederer Kunst beruhenden Kanon passe und außerdem nur schwer in die dominierende Vorstellung von autonomen Bildern integriert werden könne.<sup>522</sup> Diese Mißachtung verwundert umso

518Die bislang einzige monographische Untersuchung zum Diagramm aus der Perspektive der Kunstgeschichte hat Ulrike Maria Bonhoff vorgelegt: *Das Diagramm, Kunsthistorische Betrachtung über seine vielfältige Anwendung von der Antike bis zur Neuzeit*, Münster 1993 [Phil. Diss.]. Der Sammelband „Randgänge der Zeichnung“ versäumt es leider, näher auf Diagramme einzugehen, auch wenn er dem Typus formal immerhin ein Kapitel widmet, vgl. Werner Busch, Oliver Jehle und Carolin Meister (Hrsg.): *Randgänge der Zeichnung*, München 2007.

519Ernst H. Gombrich: *Das Bild und seine Rolle in der Kommunikation*, in: Ders.: *Bild und Auge, Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, S. 146.

520Ein Anfang ist immerhin gemacht: Birgit Schneider (Hrsg.): *Diagramme und bildtextile Ordnungen*, Berlin 2005 [Bildwelten des Wissens, Kunsthistorisches Jahrbuch der Bildkritik 3,1].

521Angesichts der Ausbreitung digitaler Medien haben Steffen Bogen und Felix Thürlemann kürzlich einen *diagrammatic turn* propagiert: „Zur Zeit ist häufig von ‚iconic‘ oder ‚pictorial turn‘ die Rede, dem angeblichen Übergang von einer schriftdominierten Kultur zu einer Kultur der Bilddominanz als Folge der Digitalisierung der Medien und der damit einher gehenden globalen Vernetzung der Individuen. Gerade im Bereich der digitalen Medien scheinen aber vor allem Diagramme – mehr noch als die Bilder, von denen im ‚iconic turn‘ die Rede ist – an Bedeutung zu gewinnen, und man könnte sich fragen, ob es nicht angebrachter wäre, von einem sich abzeichnenden ‚diagrammatic turn‘ zu sprechen“, Steffen Bogen und Felix Thürlemann: *Jenseits der Opposition von Text und Bild, Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen*, in: Alexander Patschovsky (Hrsg.): *Die Bildwelt der Diagramme des Johannes von Fiore, Zur Medialität religiöspolitischer Programme im Mittelalter*, Ostfildern 2003, S. 3.

522„Zu dem erweiterten Forschungsfeld im Rahmen einer Universalgeschichte des Bildes gehört ohne Zweifel die Analyse von Schemata, Diagrammen, Schautafeln, Landkarten etc., die als Bildformen am



mehr, berücksichtigt man den hohen Stellenwert, den Schaubilder aller Art für die Kunst seit der Moderne innehaben.

Eine andere Bedeutung besaßen Karten und Diagramme für die Künstler des 20. Jahrhunderts. Da diagrammhafte Bilder nun zum festen Bestandteil der visuellen Kultur gehörten, verwundert es nicht, daß bei künstlerischen Auseinandersetzungen mit gefundenen Bildern und den Codes der Massenmedien auch diese Schemata verwendet wurden. Avantgardistischen Gruppen, aber auch einzelnen Künstlern dienten Karten und Diagramme deshalb vielfach als Ausgangspunkt, so daß die Landkarte wie ein Leitmotiv die moderne und postmoderne Kunst durchzieht. Dadaisten und Surrealisten wie Hans Richter<sup>523</sup>, Max Ernst<sup>524</sup> und Oscar Domínguez<sup>525</sup> nahmen sich ihrer ebenso an<sup>526</sup> wie der amerikanische Wegbereiter der Pop Art, Jasper Johns<sup>527</sup>. Aber auch in den konzeptuellen Werken von Alighiero Boetti<sup>528</sup> und Marcel Broodthaers<sup>529</sup> können wir die Landkarte finden. Douglas Huebler sieht in ihr sogar das perfekte konzeptuelle Vorbild.<sup>530</sup> Daß die lange Reise der Landkarte durch das Terrain der Kunst auch heute noch nicht beendet ist, zeigt sich wohl am deutlichsten in den Gemälden von Franz Ackermann, der seit den 90er Jahren sogenannte „Mental Maps“ anfertigt. In diesen

---

Rand der Hochkunst sich dem kunsthistorischen Fokus bislang weitgehend entzogen. Wissenschaftliche Illustrationen bzw. technische Darstellungen zählten von vornherein nicht zu dem auf high & low beruhenden Bildkanon der Kunstgeschichte, obwohl mit diesen durchaus ästhetische Ansprüche erhoben wurden, zumal wenn Künstler sich ans Werk machten. Ihre utilitaristische Funktion, die Nähe zum Text und die Abhängigkeit von Jahreszahlen vereitelte ihre kunsthistorische Anerkennung als autonome Bilder, ungeachtet der Tatsache, dass sie zentrale Fragestellungen unseres Faches wie Periodisierung, Stilzuordnung, Auslegung, Ideengeschichte, Kritik oder politisch-gesellschaftliche Entwicklungen berührten“, Schmidt-Burkhardt, *Stammbäume der Kunst*, S. 37f.

523Vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit.

524Zu Max Ernsts „Europa nach dem Regen“ (Abb. 33) vgl. Ralph Ubl: *Prähistorische Zukunft, Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, München 2004, S. 171-194.

525Oscar Domínguez: *Ohne Titel* (1937), abgebildet bei: Werner Spies (Hrsg.): *Surrealismus 1919-1944, Ausstellungskatalog K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2002 u. a.*, S. 300.

526Vgl. hierzu etwa Jean-Hubert Martin: *Dérives, Itinéraires surréalistes, dérive et autres parcours*, in: *Cartes et figures de la terre, Ausstellungskatalog Centre Georges Pompidou, Paris 1980*, S. 197-202.

527Zur monumentalen Karte, die Johns ursprünglich zur Weltausstellung 1967 in Montreal malte vgl. Tom Holert: *Geographie der Intention, Jasper Johns' „Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Airocean World)“*, 1967-1971, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 50, 1989, S. 271-305.

528Etwa in der Arbeit „Politische Weltkarte“ (1969), die den Vorläufer für die späteren Wandteppiche bildete: „Auf einer Weltkarte koloriert Boetti die Staatsgebiete in den Farben ihrer Flaggen und zeichnet die nationalen Symbole ein, so daß die politische Aufteilung der einzelnen Kontinente offensichtlich wird“, vgl. Alighiero Boetti, 1965-1994, *Ausstellungskatalog Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien, 20er Haus, Wien 1997 u. a.*, S. 108.

529Über die verschiedenen Arbeiten, bei denen Broodthaers auf Karten und Atlanten als Ordnungssysteme zurückgreift vgl. Sabine Folie, Gabriele Mackert und Gerald Matt (Hrsg.): *Marcel Broodthaers, Poïétique, Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien, Wien 2003*, S. 104f.

530„By late 1967, I was looking for an alternative to object-making and found it in the idea of the map: the perfect conceptual model, with its reduced visual signs juxtaposed with descriptive language“, Douglas Huebler: *Statements*, in: Douglas Huebler, «Variable», etc., *Ausstellungskatalog F.R.A.C. Limousin, Limoges 1992/93*, S. 175.

halluzinativ-abstrakten Bildern überlagern und durchdringen sich Phantasie und Realität, subjektive Erinnerung und objektive Geographie.<sup>531</sup>

Ähnlich weitverbreitet sind Diagramme. Schon die Avantgardisten der Vorkriegszeit lösten Schaubilder von Maschinen und anderen technischen Geräten aus ihrem ursprünglichen Kontext und integrierten die gefundenen Formen in bizarre Collagewelten. Maler wie Marsden Hartley,<sup>532</sup> Alfred Jensen<sup>533</sup> oder die Bauhaus-Schülerin Margaret Leiteritz<sup>534</sup> griffen hingegen auf die abstrakte Struktur von Diagrammen für ihre farbigen, geometrischen Kompositionen zurück. Wird in den genannten Beispielen eher auf die äußeren Eigenschaften von Diagrammen Bezug genommen, stand für andere Künstler ihre informationsvermittelnde Funktion im Vordergrund. Während der Fluxus-Künstler George Maciunas ein bildliches Schema zur Geschichte eben dieser Bewegung erstellte,<sup>535</sup> legte etwa Hans Haacke in Schautafeln Immobilienspekulationen offen.<sup>536</sup>

Da Karten gleich auf mehreren Ebenen Weltanschauung transportieren, kommt ihnen immer dann eine besondere Bedeutung zu, wenn Künstler sie zu Auseinandersetzungen mit politischen und historischen Themen heranziehen. Generell besitzen Karten einen autoritären Charakter. Sie stehen – vereinfacht gesagt – auf Seiten der Machthaber, wie dies James Brian Harley bemerkt hat: „Maps are preeminently a language of power, not of protest. Though we have entered the age of mass communication by maps, the means of cartographic production, whether commercial or official, is still largely controlled by dominant groups. [...] Cartography remains a

531 Dem Thema (zeitgenössische) Kunst und Landkarten ist in den letzten Jahren mehrfach nachgegangen worden: Robert Storr: Mapping, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York 1994; Paolo Bianchi und Sabine Folie (Hrsg.): Atlas Mapping, Künstler als Kartographen, Ausstellungskatalog Offenes Kulturhaus Linz, Linz 1997 u. a.; Robert Silberman: World Views: Maps & Art, Ausstellungskatalog Frederick R. Weisman Art Museum, Minneapolis 1999/2000; Stephan Berg und Martin Engler (Hrsg.): Die Sehnsucht des Kartografen, Ausstellungskatalog Kunstverein Hannover, Hannover 2003/04.

532 Vor allem Gemälde wie „Painting No. 47, Berlin“ (1914/15), die Hartley während seines Berlin-Aufenthalts im Ersten Weltkrieg malte und in denen er mittels Zahlen und Emblemen ein abstraktes Portrait seines gefallenen Freundes Karl von Freyburg anfertigte, besitzen entschieden diagrammatische Qualitäten, vgl. zu Hartleys Berliner Zeit: Patricia McDonnell: „Portrait of Berlin“: Marsden Hartley and Urban Modernity in Expressionist Berlin, in: Elizabeth Mankin Kornhauser (Hrsg.): Marsden Hartley, Ausstellungskatalog Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford 2003 u. a., S. 39-57.

533 Vgl. Alfred Jensen, Paintings and Diagrams from the Years 1957-1977, Ausstellungskatalog Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 1978 u. a.

534 Vgl. zu Margaret Leiteritz: Klaus E. R. Lindemann (Hrsg.): Die Bauhaus-Künstlerin Margaret Leiteritz, Gemalte Diagramme, 2. Aufl., Karlsruhe 1993.

535 Vgl. hierzu: Astrit Schmidt-Burkhardt: Maciunas' LEARNING MACHINES, From Art History to a Chronology of Fluxus, Ausstellungskatalog Kunstbibliothek, Berlin 2003/04.

536 Zur Arbeit „Shapolsky et al. Manhattan, Real Estate Holdings, a Real-Time Social System as of May 1, 1971“ (1971) vgl. Matthias Flügge und Robert Fleck (Hrsg.): Hans Haacke, wirklich, Werke 1959-2006, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, Berlin 2006 u. a., S. 113f.

teleological discourse, reifying power, reinforcing the status quo, and freezing interaction within charted lines.<sup>537</sup> In den Inanspruchnahmen durch die Kunst wird häufig genau dieser ideologische Gehalt von Karten hinterfragt: Aufgrund ihrer sichtbar individuellen Perspektive können Karten sich deshalb in der Kunst gleichwohl von einem Symbol der Herrschaft in ein Mittel des Protestes oder wenigstens des Einspruchs verwandeln.<sup>538</sup> Dies läßt sich besonders deutlich an den Werken von Öyvind Fahlström (1928-76) und Mark Lombardi (1951-2000) ablesen, für die Karten bzw. Diagramme zu wichtigen bildnerischen Grundlagen gehörten, um gesellschaftspolitische Prozesse visuell zu veranschaulichen. Beide sahen darin explizit eine zeitgemäße Form der Historienmalerei.

Das Œuvre von Öyvind Fahlström kann als eine der großen Einzelleistungen in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts angesehen werden, dessen volle Bedeutung sich erst zwanzig Jahre nach dem frühen Tod des Künstlers im Jahr 1976 abzuzeichnen beginnt. Den vielzitierten „Ausstieg aus dem Bild“ (Laszlo Glozer) in den 60ern können wir exemplarisch an der Entwicklung dieses Künstlers verfolgen. Nach frühen Zeichnungen und Gemälden erschloß sich Fahlström seit seiner Übersiedlung in die USA die Medien Film und Hörspiel, Performance und Installation als alternative Darstellungsformen. Sein Interesse an bestehenden Strukturen, das als eine Grundlage seines Schaffens bezeichnet werden kann, zeigte sich von Beginn an in seiner Dichtung, bei der Experimente mit dem Gefüge von Sätzen und Wörtern im Vordergrund standen. Aber auch in journalistischen und kunstkritischen Texten äußerte sich Fahlström und bezog nicht selten Position zu gesellschaftlichen wie ästhetischen Fragen. Vor allem seine theoretischen Manifeste, in denen Fahlström immer wieder die Rolle der Kunst und ihr Verhältnis zur sozio-politischen Realität reflektierte, sind ein wichtiges Quellenmaterial zum Verständnis seines engagierten Standpunkts.

Geboren 1928 in São Paulo, verbrachte Fahlström die ersten Jahre seiner Kindheit zunächst in Brasilien. Als er 1939 Verwandte in Schweden besuchte, verhinderte der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs die Rückkehr zu seinen Eltern, die er erst 1948 wiedersehen sollte. Ende der 40er Jahre studierte Fahlström zunächst Kunstgeschichte und Archäologie in Stockholm. Unter dem Einfluß des Surrealismus widmete er sich der Poesie. Daneben war er als Journalist und Kunstkritiker tätig. Die Suche nach neuen sprachlichen Möglichkeiten, von der sein frühes dichterisches Werk

<sup>537</sup>Harley, Maps, Knowledge, and Power, S. 79.

<sup>538</sup>Zur Verwendung von Karten bei der Thematisierung von Krieg in der deutschen Nachkriegskunst vgl. Schenk-Weininger, S. 174-185.

geprägt wurde, spiegelte sich dabei immer auch in seinen bildkünstlerischen Arbeiten wider.

Fahlströms erstes zentrales Bild ist die zwölf Meter lange Filzstiftzeichnung „Opera“ (1952/53, Abb. 72). Gleichmaßen beeinflusst von prä-kolumbianischer und mexikanischer Kunst wie von den informellen Positionen Guiseppe Capogrossis und Roberto Mattas schuf Fahlström hier einen Fundus von abstrakten, wiedererkennbaren Zeichen, sogenannten „character-forms“<sup>539</sup>, die sich rhythmisch über die ganze Länge des Bildstreifens entwickeln. Der Variationsreichtum von ungegenständlichen Chiffren, wie er bei „Opera“ nahezu episch vor den Augen des Betrachters abläuft, entsprach Fahlströms freiem Umgang mit Worten und Buchstaben. In seinem Manifest für Konkrete Poesie proklamierte der Künstler Sprachspiele nach festen Regeln, die weniger auf der inhaltlichen Bedeutung von Begriffen basierten, sondern sich etwa an phonemischen und graphemischen Ähnlichkeiten orientieren sollten. Mittels serieller Permutationen und Progressionen ließen sich Abweichungen und Transformationen oder besser noch völlig neue „worlets“ generieren. Die Vorgänge beruhten auf gegebenen Systematiken, die aber nur als notwendige Beschränkung aufgefaßt werden müßten, so der Künstler, denn im ganzen gelte der Grundsatz: „All language material and all means of working in it are fair game.“<sup>540</sup>

Inspiziert, wenn auch nur entfernt, von einer Science-Fiction-Erzählung von Alfred Elton Van Vogt trieb Fahlström in „Ade-Ledic-Nander 2“ (1955-57, Abb. 73) seine Versuche mit der Variabilität abstrakter Formen weiter. Ursprünglich als Serie von zwanzig Gemälden geplant, realisierte Fahlström aufgrund des zeitaufwendigen Arbeitsprozesses am Ende lediglich zwei Versionen. Grundlage ist ein dreiteiliges Verfahren aus jeweils einzelnen „character-forms“, die nach den sich bekämpfenden Klans der Ade, Ledic und Nander aus Van Vogts Kurzgeschichte benannt sind. Stand bei „Opera“ die eindimensional-lineare Ausdehnung der hieroglyphischen Zeichen im Vordergrund, lag in dem quadratischen Gemälde die Konzentration nun auf zeitlich-narrativen Abläufen, die anhand der phantastischen Gebilde vorgeführt werden.

---

539Der Katalog zur Gruppenausstellung „Pictures to be Read/Poetry to be Seen“ gibt eine griffige Definition von Fahlströms „character-forms“: „The variable in Fahlström’s pictures is the ‚character-form‘ by which he means an abstract form of a particular individual shape, conspicuous as a type, regardless of varying proportions, shades of color, style qualities, and so on. The ‚character-form‘ is composed of two or more elementary forms (line, dot, bow, etc.), differing in shape, but of one prominent color. It is recognizable when repeated, varied, dressed or rearranged“, Pictures to be Read/Poetry to be Seen, Ausstellungskatalog Museum of Contemporary Art, Chicago 1967, o. S.

540Öyvind Fahlström: Manifesto for Concrete Poetry, in: Öyvind Fahlström, Another Space for Painting, Ausstellungskatalog Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 2001, S. 59.

Mit Hilfe eines Stipendiums kam Fahlström 1961 nach New York. Dort geriet er unmittelbar in den Kreis der Pop-Artisten um Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg und Jim Dine. Nach der Ankunft in den USA läßt sich eine grundlegende Veränderung im Wirken Fahlströms erkennen. Erschienen seine Arbeiten der 50er Jahre in sich gekehrt, meditativ und reserviert, fand in der neuen Umgebung eine Öffnung und Politisierung statt. Teddy Hultberg erklärt diesen Wandel mit den deutlich sichtbaren Konflikten und Problemen in der amerikanischen Gesellschaft, wenn er betont:

„Fahlström’s preoccupation with social and political realities increased after he crossed the Atlantic; the conflicts and contradictions in American society were so much sharper. In December 1965, Fahlström sent greetings to his parents on a postcard of the Statue of Liberty: ‚time to send Christmas greetings, courtesy of the Liberty Lady – whom, I believe, I have never sent a card before, probably because after a few years in the US I have come to question this country’s claim to be the world record-holder in the liberty stake.‘

From the mid-1960s, his social reformist, utopian ideas became more pronounced. He not only advanced them in newspaper articles and manifestos, he also incorporated them into his art without abandoning his open game strategies in the process.“<sup>541</sup>

Parallel zu dem von Hultberg beschriebenen Bewußtseinswandel vertiefte Fahlström seine Beschäftigung mit Comics. Durch sein Interesse an den populären Bildererzählungen sowie seine Freundschaft mit Rauschenberg und Oldenburg brachten ihn frühe Kritiker dann auch vordergründig mit der Pop Art in Verbindung. In den ersten Publikationen über die Bewegung stoßen wir deshalb auf seinen Namen.<sup>542</sup> Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, daß Fahlströms Arbeiten sich nicht dieser Strömung zuordnen lassen. Lange bevor er in die USA aufgebrochen war, hatte sich der Künstler bereits intensiv mit Comics befaßt. Schon 1954 setzte sich Fahlström in einem Text für die schwedische Zeitung *Expressen* mit dem Medium auseinander, das er zwischen Roman und Film ansiedelte; kurz darauf findet die Gattung Eingang in seine

<sup>541</sup>Teddy Hultberg: Öyvind Fahlström on the Air, Birds in Sweden, The Holy Torsten Nilsson, Pictures & Manuscripts, Fylkingen 1999, S. 152.

<sup>542</sup>Wie wenig Fahlström eigentlich in die Strömung der Pop Art paßt, ist zwar schon Lucy R. Lippard aufgefallen. Trotzdem subsumiert sie ihn in ihrer Monographie unter diesen Begriff: „Öyvind Fahlström, who was born in Brazil, has lived in Sweden, Rome, Paris, and is now in New York, spans the gap between Anglo-American and New Realist attitudes. While he uses Pop images taken from magazine illustrations and comics, and began with intricately detailed ‚abstract comic-strips‘ in the early 1960’s, his art is concerned with far more complex ends. In the ‚variable paintings‘ the figures and images can be moved to form any number of different pictures. They are manipulated on hinges or by magnets, as in *Planetarium*, which is fundamentally a paper-doll game – the figures can be dressed and their ‚characters‘ changed“, Lucy R. Lippard: Pop Art, London 1966, S. 180; zur frühen Rezeption von Fahlström vgl. auch: Barbara Rose: Dada Then and Now, in: Art International, Januar 1963, S. 23-28 sowie Russell/Gablik, S. 68-72.

Kunst. In der Tuschezeichnung „Feast on MAD“ (1957-59) bildeten kaum mehr zuzuordnende Fragmente aus den gleichnamigen Comic Strips den Ausgangspunkt für Fahlströms ungegenständliche Komposition.

Standen bei „Feast on MAD“ oder „Dr. Livingstone, I presume“ (1959) aus den Comics herausgelöste Einzelformen im Vordergrund, entdeckte Fahlström in den Vereinigten Staaten das narrative und dann das kritische Potential, das vor allem in Underground-Heften wie Robert Crumps *Zap* steckte. In „Performing Krazy Kat No. 2 (Sunday Edition)“ (1963/64, Abb. 74) zerlegte und arrangierte Fahlström eine Sequenz von Vincent T. Hamlins „Coconino“ derart, daß nicht mehr der Inhalt der Geschichte im Vordergrund stand, sondern allein formale Qualitäten wie die Struktur der Panels, die Anordnungen der Sprechblasen sowie die onomatopoetischen Wortschöpfungen hervortraten.<sup>543</sup> Wie Armin Zweite bereits 1975 beobachtet hat, unterschied sich Fahlströms Umgang mit Comics dadurch wesentlich von dem der Pop-Künstler, allen voran Roy Lichtenstein<sup>544</sup>. Gleichzeitig wies seine Methodik auf die kommenden politischen Arbeiten hin, die ihn ebenfalls von Andy Warhol und anderen absetzten. In Bezug auf „Performing Krazy Kat“ schreibt Zweite:

„Bei der Umsetzung geht Fahlström von einem gesamten Strip aus, isoliert demnach nicht wie Lichtenstein einzelne Bilder. Ausserdem bricht er die Konturen auf und lässt die Elemente ineinanderfließen, während Lichtenstein das Motiv einem formalen Destillationsprozess unterwirft, um ihm etwas abzugewinnen, was ‚ausserhalb der Zeit liegt, das unpersönlich und ‚mechanisch‘ erscheint‘. Die Bearbeitung bleibt bei Fahlström [...] noch an die individuelle Handschrift gebunden. Will Lichtenstein durch seine bekannten Bearbeitungen die ‚Indifferenz, diese konventionelle, stereotype und letzten Endes leere Emotion‘ der Amerikaner zeigen, so erkundet Fahlström Möglichkeiten der Zusammensetzung eines Bildes aus mehreren Feldern, der Integration des Zeitfaktors in Gestalt von Sequenzen sowie der Reduktion des Inventars auf wenige Elemente. Offensichtlich haben Informationsgehalt und Variationsbreite bei extrem wenigen Handlungsträgern Fahlström zu der Auseinandersetzung mit ‚Krazy Kat‘ angeregt, da sich Parallelen zu seinen variablen Bildern aufdrängen. Der Inhalt dürfte demgegenüber von sekundärer Bedeutung gewesen sein, wengleich die Hauptfiguren des 1910-1944 von George Herriman gezeichneten Strips Gewalt (Offisa Pup) bzw. Anarchie (Ignatz) personifizieren, d. h. für Verhaltensweisen eintreten, die Fahlström immer wieder reflektiert. Isolierung einzelner Szenen, Vereinfachung und Vergrößerung der Comics bei Lichtenstein zielen daher in eine gänzlich andere Richtung als die Comic-Rezeption Fahlströms. Das spätere Arbeiten massgeblich bestimmende politische Moment lässt sich hier indirekt verifizieren.“<sup>545</sup>

543Vgl. Adam Gopnik: Comics, in: Kirk Varnedoe und Ders. (Hrsg.): *High & Low, Popular Culture and Modern Art*, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York 1990 u. a., S. 189.

544Zur Verwendung von Comics bei Lichtenstein vgl. Gopnik, S. 199-208.

545Armin Zweite: *Let's Mix All Feelings Together*, Bemerkungen zu einigen Bildern der Ausstellung, in: *Let's Mix All Feelings Together*, Baruchello, Erró, Fahlström, Liebig, Ausstellungskatalog Städtische

Der US-amerikanische Künstler Mike Kelley, der mit seinem Katalogessay 1995 wesentlich zur Wiederentdeckung von Fahlström beigetragen hat, betont überdies die stilistische Eigenständigkeit der Fahlström'schen Comic-Zeichnungen:

„Fahlströms Stil ist eine Art lockerer Comicstil. Er hat die Sprache des Comiczeichnens gewissermaßen so gut erlernt, dass er sie besser sprechen als zitieren konnte. Doch seine Zugehörigkeit zur Welt der ‚schönen Künste‘ verhindert, dass seine comicartige Bildsprache völlig durchschaubar wird. Infolge des Kontexts, in dem seine Comics stehen, ist es nicht möglich, sie als einfache, unsichtbare Träger der Information zu betrachten, die sie veranschaulichen. Sie sind zu eigenwillig, als dass man sie der Agitproptradition zuordnen könnte, in der sich das künstlerische Subjekt tendenziell verflüchtigt, um sich zum Sprachrohr der Massen machen zu können. Im Unterschied zu Lichtenstein dekontextualisiert oder formalisiert Fahlström seine Illustrationen auch nicht. Statt dessen unterläuft er durch die formale Komplexität seiner Kompositionen und die Anordnung der Informationen ganz selbstbewusst die Regung des Betrachters, populäre Bilder wahrzunehmen. Weder verklärt er die Bilder zu Zeichen des Menschen aus dem ‚einfachen‘ Volk, noch behandelt er sie schlicht als volkstümliche Symbole. Er setzt sie als Elemente einer Sprache ein, deren Syntax wie die der konkreten Poesie verändert und neu zusammengestellt werden kann.“<sup>546</sup>

Fahlströms Hinwendung zur Bildwelt der Massenmedien in Form von Comics korrespondierte mit seiner Vorstellung, das singuläre Kunstwerk durch industriell produzierte Auflagenobjekte zu ersetzen, wie dies seit den 50er Jahren u. a. auch Viktor Vasarely sowie Daniel Spoerri und Karl Gerstner mit der Edition MAT theoretisch gefordert und praktisch vorangetrieben hatten.<sup>547</sup> In der Denkschrift „Das unsichtbare

---

Galerie im Lenbachhaus, München 1975 u. a., S. VI f.

546Mike Kelley: Mythoswissenschaft, in: Öyvind Fahlström, *The Complete Graphics, Multiples and Sound Works*, Ausstellungskatalog BAWAG Foundation, Wien 2001/02, S. 29.

547Werner Hofmann hat beispielsweise 1969 der Kölner Galerie Der Spiegel, die sich ausdrücklich Auflagenobjekten verschrieben hat, das politische und kunsthistorische Rüstzeug geliefert: „Der Irrationalismus, dessen rhetorische Pflege und finanzieller Stimulierung sich der kapitalistische Kunstbetrieb verschrieben hat, kann nur durch Demokratisierung des Kunstkonsums ad absurdum geführt werden. Die Strategie heißt Unterwanderung. Das bedeutet, daß man sich des Konsumapparates und der Möglichkeit der ‚technischen Reproduzierbarkeit‘ bedienen müssen. Das Eindringen der von Künstlern der Galerie Denise René hergestellten ‚Multiples‘ in die großen Pariser Warenhäuser demonstriert einen von vielen gangbaren Wegen, die u. a. auch die Annäherung an die Vergnügungsindustrie einschließen können. Anpassung schlägt in Nichtanpassung um. Der Künstler stellt Produkte für die Serienanfertigung her, er heuchelt nicht genialistische Einmaligkeit und materielle Unwiederholbarkeit, sondern zieht aus dem Warencharakter des Kunstwerks die äußerste Konsequenz. Er handelt politisch, denn er entzieht das Kunstwerk der exklusiven Prestige-Aura – also der Pseudofunktion, die es in der Welt der Besitzprivilegien bekleidet. Weder an Bildung noch an Besitzvorrechte gebunden, wird das Kunstwerk aus einer Affirmation der Eigentumsgesellschaft zu deren Negation. Nun erst kann es seine Funktion als demokratisches Instrument der Bewußtseinsbildung erfüllen“, Werner Hofmann: *Kunst und Politik, Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns*, Köln 1969, S. 36f. Vgl. zur Geschichte des Multiples weiterhin: Multiples, Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjekts darzustellen, Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1974 sowie Stefan Germer: *Das Jahrhundertding, Ansätze zu einer Theorie und Geschichte des Multiples*, in: Zdenek Felix (Hrsg.): *Das Jahrhundert des Multiple, Von Duchamp bis zur Gegenwart*, Ausstellungskatalog Deichtorhallen, Hamburg 1995, S. 17-73.

Tafelbild“, die Fahlström 1960 noch in der Stockholmer Zeitschrift *Artesa* veröffentlichte, strebte er eine Synthese aus Kunst und Technik an. Weil es inzwischen möglich geworden sei, exakte Reproduktionen von Gemälden herzustellen und zu vervielfältigen, könne die bildende Kunst, so Fahlström, über Duplikate jetzt nicht nur ein größeres Publikum erreichen, sondern vielmehr würde es „nie einen auf handgefertigte und signierte Originale bezogenen Fetischismus“<sup>548</sup> geben. Kunst könne dann von jedem wie eine Schallplatte oder ein Film gekauft werden. Damit verliere das Gemälde als handgefertigter Gegenstand an Bedeutung zugunsten eines Bildes, das primär wegen seines Motivs existiere. Auf diese Weise würde es sich in den Augen Fahlströms letztlich in ein unsichtbares Bild verwandeln.<sup>549</sup>

Diesen Standpunkt verschärfte der Künstler schließlich 1966 in dem Manifest „Kümmere Dich um die Welt“, das er 1975 in gekürzter Form erneut publizierte. Während in dem früheren Text die Vervielfältigung des Werks zu einem vertiefenden künstlerischen Erleben und damit zu einer neuen Geistigkeit in der Kunst führen sollte, spielten sechs Jahre später ähnlich spirituelle Vorstellungen für Fahlström keine Rolle mehr. Unter Punkt 3 formulierte er zum Thema „Multiples“ jetzt recht drastisch:

„Malerei, Skulptur usw. stellen heute die veraltetsten künstlerischen Medien dar, sie sind abhängig von feudalen Mäzenen, die exorbitante Summen für Einzigartigkeit und Fetisch-Zauber bezahlen. [...] Es wird Zeit, technische Fortschritte aufzugreifen, um in Massen produzierte Kunstwerke zu schaffen, die sich jeder leisten kann, ob er nun reich ist oder nicht, Arbeiten, deren Konzeption durch den Künstler und deren Produktion durch den Hersteller von so hoher Qualität sind wie die besten von Hand gefertigten Kunstwerke.“<sup>550</sup>

Diente das handgefertigte, materielle Gemälde in „Das unsichtbare Tafelbild“ immerhin noch als Reproduktionsvorlage, so ist es nun die Konzeption des Künstlers, die allein

---

548Öyvind Fahlström: Das unsichtbare Tafelbild, in: Sharon Avery-Fahlström (Hrsg.): Öyvind Fahlström, Die Installationen, Ausstellungskatalog Gesellschaft für Aktuelle Kunst e. V., Bremen 1995/96 u. a., S. 30.

549Ähnlich äußerte sich der Künstler auch in dem Text „How much longer?“ (1960): „It must become possible to acquire art as easily and without pretensions as it is to buy a theatre or movie ticket, a record or a book. The only solution – however utopian – is to make paintings in a completely new technique, to engage in what might be called ‚electronic painting‘, i. e., some kind of photographic technique (cf. the reproductions that even show the brush marks and that can hardly be told apart from the originals). A technique where the artist works directly on some kind of negative, so that no original ever exists. A technique for those willing to sacrifice the material effects’ approximation of nature to have their works multiplied in hundreds or thousands of copies, so that artists, like composers and writers, could concentrate on a smaller number of larger and more valuable works, instead of dividing, diluting and standardizing their inspiration in thousands of works“, Öyvind Fahlström: How much longer?, in: Öyvind Fahlström, Another Space for Painting, S. 184.

550Öyvind Fahlström: Kümmere Dich um die Welt, in: Avery-Fahlström, Öyvind Fahlström, S. 34.



zählt. Das singuläre Kunstwerk wird so nicht mehr nur unsichtbar, sondern es verschwindet ganz.<sup>551</sup>

Die Abwendung vom Unikat hin zum vervielfältigten Objekt oder Druck stellte für Fahlström ein wichtiges Vehikel dar, seine Werke für eine breite Masse erschwinglich und zugänglich zu machen. Doch nicht nur mit der weitreichenden Verbreitung seiner Arbeiten wollte Fahlström den traditionellen Werkbegriff unterlaufen. Auf seinen Erfahrungen mit der freien, aber systematischen Verwendung sprachlichen Materials aufbauend, entwarf er ab 1963 außerdem variable Bilder mit magnetischen Elementen, die wie Brettspiele nach festgelegten Regeln benutzt werden sollten. In dem Text „A Game of Character“ (1962) kündigte sich diese neue Phase in seinem Werk an. Nicht mehr bildeten nun die rein abstrakten „character-forms“ den Ausgangspunkt, sondern jegliches Material, ganz gleich ob Photographien, Töne oder Licht, konnte und sollte vom Künstler herangezogen werden. Dadurch ergäben sich offene Strukturen, die wie in einem Spiel veränderbar seien und somit zur Aktivierung des Betrachters führten: „The association of disparate elements to each other thus makes game rules and the work of art will be a game structure. This, among other things, leads to presupposing an active, participating spectator who – whether he is confronted with a static or a variable work of art – will find relations which will make him able to ‚play‘ the work, while the elements that he does not relate and in general his individual disposition make for the chance, the uncertainty that, when clashing with the ‚rules‘ create the thrill of a game“<sup>552</sup>, wie Fahlström seinen Ansatz beschrieb.

Eines der ersten „Game Paintings“ ist das Diptychon „The Planetarium“ (1963, Abb. 75). Diese Wort-Bild-Kombination basiert auf Nathalie Sarrautes gleichnamigem Roman aus dem Jahre 1959, dessen Vokabular Fahlström Kleidungsausschnitten aus Comic-Heften zugeordnet hat. Auf einer ansonsten leeren Fläche kann der Betrachter in zeitlichen Perioden menschliche Figuren ankleiden, wodurch sich Wortfolgen auf einer zweiten Tafel ergeben. Auf diese Weise lassen sich unzählige Bildgedichte anfertigen, die erst durch die Beteiligung des Betrachters immer wieder aufs Neue vollendet werden.

---

<sup>551</sup>Auch mit diesem Ansatzpunkt steht Fahlström nicht allein. Wenn auch mit einer völlig anderen Absicht sollten nur kurze Zeit später die Künstler der Conceptual Art wie Sol LeWitt ebenfalls die reine Konzeption zur wesentlichen artistischen Leistung erklären. In der Zeitschrift *Artforum* schrieb LeWitt 1967: „Die Art der Kunst, die mich beschäftigt, möchte ich als konzeptuelle Kunst bezeichnen. Bei der konzeptuellen Kunst ist die Idee oder die Konzeption der wichtigste Aspekt der Arbeit“, Sol LeWitt: Paragraphen über konzeptuelle Kunst, in: de Vries, S. 177.

<sup>552</sup>Öyvind Fahlström: A Game of Character, in: Öyvind Fahlström, *Another Space for Painting*, S. 145.

Standen bei Fahlströms ersten in den Vereinigten Staaten realisierten Werken wie „Sunrise“, für das er die Phantasiesprache Birdo kreiert hatte, oder eben das „Spiel“-Bild „The Planetarium“ noch linguistische Fragen im Vordergrund, bezog sich „The Cold War“ (1963-65) auf die politischen Kräfteverhältnisse der Zeit. Doch nicht nur thematisch öffnete Fahlström sein Werk, sondern er benutzte gleichfalls ganz im Sinne von „A Game of Character“ mehr und mehr andere Medien, Techniken und Materialien. So experimentierte er mit Klangcollagen für den schwedischen Rundfunk<sup>553</sup>, veranstaltete Happenings<sup>554</sup> und drehte Filme. Ebenso dehnten sich seine Werke zunehmend in den Raum aus, wie etwa „Dr. Schweitzer’s Last Mission“, sein Beitrag für den nordischen Pavillon auf der Biennale in Venedig 1966<sup>555</sup> sowie gegen Ende des Jahrzehnts die dem Comic-Zeichner Robert Crumb gewidmete Installation „Meatball Curtain (for R. Crumb)“<sup>556</sup>.

Auch die „Spiel“-Bilder strebten in die dritte Dimension. Bei „The Little General (Pinball Machine)“ (1967/68, Abb. 76) handelt es sich um ein mit Wasser gefülltes Bassin, in dem Photos auf kleinen Styroporflößen schwimmen. Die Bilder, koloriert und durch Plexiglas verstärkt, zeigen so unterschiedliche Sujets wie Politiker (Charles de Gaulle, Lyndon B. Johnson, Che Guevara, Mosche Dayan), pornographische Darstellungen, Naturansichten oder Aufnahmen aus Magazinen sowie Zeitschriftentexten. Die Silhouetten lassen sich durch Atemluft antreiben und wie bei einem Flipperautomaten zur Kollision bringen, wodurch sich eine unendliche Anzahl von möglichen Konstellationen zwischen den einzelnen Elementen ergibt.

Die spielerische Öffnung des Kunstwerks war für Fahlström ein symbolischer Akt, durch den der Betrachter automatisch zur Reflexion gesellschaftlicher Zustände angeregt würde. In der Schrift „Würstchen und Pinzette – ein fortlaufender Kommentar“ (1966) formulierte der Künstler, daß für ihn einerseits die Idee eines Spiels „ein schlichter, fundamentaler Ausblick auf das Leben“ sei. Darüber hinaus beruhten die „Game Paintings“ andererseits jedoch auf der „Konfrontation der Freiheit der Variation mit der willkürlichen Unveränderlichkeit des Aussehens, des Materials und des Aufbaus“. Auf diesem Wege erfahre der Betrachter erst „die zerbrechliche Starrheit der

---

553Zu den Hörspielen für den schwedischen Rundfunk vgl. die grandiose Darstellung von Teddy Hultberg.

554Zu den Happenings vgl. Fahlströms Text: After Happenings, in: Öyvind Fahlström, Another Space for Painting, S. 165ff.

555Vgl. K. G. P. Hultén, in: Öyvind Fahlström, Mailand 1976, S. 5-9.

556Zu dieser Installation vgl. Jane Livingstone: Projekt für Art and Technology, Los Angeles County Museum, in: Avery-Fahlström, Öyvind Fahlström, S. 56-62.

anderen Regeln wie unserer Konventionen und Übereinkünfte: die Grenze zwischen dem Kongo und Angola, die Nummern im Telefonbuch, die Art, wie Jacken geknöpft werden. Die Spannung liegt in der Tatsache, daß es unmöglich ist, gegen die Starrheit zu opponieren – genau wie in meinen Modellen<sup>557</sup>.

Auch in „Kümmere Dich um die Welt“ erklärte Fahlström die Bedeutung von „Spielen“: „Entweder als realistische *Modelle* [Hervorhebung im Original, S. B.] (nicht Beschreibungen) einer Lebensspanne, des Gleichgewichts des Kalten Krieges oder des doppelkodierte Mechanismus des Auslöseknopfs für die Bombe gesehen, oder als freierfundene Regelstrukturen. [...] Die Notwendigkeit der Wiederholung, um zu zeigen, daß eine Regel funktioniert [...] Der Nervenkitzel von Spannung und Auflösung, gleichzeitig Konflikt und Eintracht zu haben [...] Regeln stehen der Subjektivität entgegen und werfen sie aus ihrer Bahn, sie lockern die eingepprägten Kreise des Individuums.“<sup>558</sup>

Schon die Dadaisten hatten häufig auf Zufall basierende, spielerische Verfahren genutzt, mit denen sie die künstlerischen Konventionen hintertrieben und so bisweilen ihre Zeitgenossen provozierten; den Surrealisten galten Spielformen wie der *cadavre exquis* als Weg, die Logik auszuschalten und ins Unterbewußtsein vorzustößen;<sup>559</sup> in den 60er Jahren durchbrachen dann die Künstler des Fluxus über Spielanweisungen die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit. Im Gegensatz zur Vorkriegsavantgarde waren es nun nicht mehr die Künstler selbst, die sich spielerischen Situationen aussetzten, sondern der Fokus verlagerte sich nun auf den Betrachter. Arthur Köpckes „Reading-Work-Pieces“ beispielsweise bestehen aus Zahlen, Buchstaben, Medienbildern oder gefundenen Gegenständen und enthalten immer wieder direkte Handlungsaufforderungen, Gebrauchsanweisungen oder Leerstellen, die es vom Rezipienten mit eigenen Vorstellungen zu füllen gilt.<sup>560</sup>

Ähnlich wie Köpcke ging es Fahlström in seinen Spielen um die Teilnahme des Betrachters.<sup>561</sup> Doch sah er seine Werke als Modelle der politischen Realität und der ihr

557Öyvind Fahlström: Auszug aus „Würstchen und Pinzetten – ein fortlaufender Kommentar“, in: Avery-Fahlström, Öyvind Fahlström, S. 32.

558Öyvind Fahlström: Kümmere Dich um die Welt, S. 34.

559Zum Spiel in der Kunst des 20. Jahrhunderts vgl. Nike Bätzner und Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (Hrsg.): *Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Liechtenstein 2005 u. a.

560Zu Arthur Köpcke vgl. Susanne Rennert: *Arthur Köpcke, Grenzgänger, Bilder, Objekte, Fluxus-Stücke*, München 1996.

561Ein genauerer Blick auf die Werke von Köpcke und Fahlström findet sich bei: Harald Falckenberg: *Öyvind Fahlström und Arthur Köpcke, Ein Vergleich*, in: Claus Mewes (Hrsg.): *Art and Politics*, Erró Fahlström Köpcke Lebel, Ausstellungskatalog PhoenixArt 2003, Phoenix Kulturstiftung, Sammlung Falckenberg, Hamburg 2003/04 u. a., S. 41-56.

zugrundeliegenden „Regeln“. Die Passivität des Zuschauers wurde nicht nur aufgehoben, wodurch er zum aktiven Teilnehmer avancierte, sondern die damit einhergehende Demokratisierung des Kunstwerks besaß darüber hinaus einen pädagogischen Wert: Die Verbindung von Vergnügen und Verständnis diene zum einen der Wissensvermittlung und zum anderen dem Hinterfragen der vorgefundenen Gegebenheiten in Politik und Gesellschaft.<sup>562</sup>

Vor allem, wenn die „Game Paintings“ den Kunstraum verließen und wie echte Spiele in großer Auflage verbreitet würden, potenzierte sich nach Fahlström ihr aufklärerisch-utopischer Charakter. Sie würden dann in seinen Augen zu regelrechten „Bildermaschinen“, mit denen ein jeder auch im Privaten die Welt verändern könne, denn „the role of the picture-game will become meaningful as soon as these works can be multiplied into a large number of replicas, so that anyone interested can have a picture machine in his home and ‚manipulate the world‘ according [sic!] to either his or my choices“<sup>563</sup>. Fahlströms partizipatorisch-politischer Ansatz läßt sich in dieser Zeit am ehesten mit den konkret-minimalen Skulpturen von Charlotte Posenenske<sup>564</sup> vergleichen. Ihre kooperativen Arbeiten wie die Serien der „Vierkantrohre“ (1967) enthalten implizit eine Aufforderung an den Betrachter, „im spielerischen Bereich der Kunst symbolisch eine Veränderung des öffentlichen Raums einzuüben“<sup>565</sup>, wie Gerald Schröder diesen Grundgedanken formuliert.

Zwar kam es nur zu einer begrenzten Vervielfältigung der „Spiel“-Bilder von Fahlström, doch laut Sharon Avery-Fahlström, der Witwe des Künstlers, nahm das Publikum das Angebot zum Mitmachen wenigstens in Ausstellungen rege an. Sie erinnert sich:

„Ja, das Publikum beteiligte sich intensiv. Ich hatte lange Diskussionen mit ihm

---

<sup>562</sup>Diesen Aspekt betont Dieter Buchhart: „Die Unveränderbarkeit als grundlegendste Regel kann als Metapher für die Unverrückbarkeit politischer, gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Systeme wie dem Kapitalismus, die Starrheit gesellschaftlicher Normen, Regeln und Gesetze und der Bewegungsfreiraum und die Gestaltungsfreiheit eines jeden Menschen in diesen Systemen verstanden werden“, Dieter Buchhart: Öyvind Fahlström, Das Spiel mit dem Unvollendeten, in: Kunstforum International, 159, April/Mai 2002, S. 227. Zu Fahlströms „Spiel“-Bildern vgl. weiterhin: Constanze von Marlin: Spiel und Ernst, Zum politischen Gehalt von Kunstspielen, in: Bätzner/Kunstmuseum Liechtenstein, S. 173f.

<sup>563</sup>Öyvind Fahlström: Manipulating the World, in: Öyvind Fahlström, Another Space for Painting, S. 170.

<sup>564</sup>Vgl. hierzu: Burkhard Brunn: Zur Einführung, in: Museum für Moderne Kunst (Hrsg.): Charlotte Posenenske, Frankfurt/Main 1990, S. 5-21.

<sup>565</sup>Gerald Schröder: Less is more, Charlotte Posenenske im Kontext US-amerikanischer Minimal Art, in: Silvia Eiblmayr, Astrid Wege und Eva Schmidt (Hrsg.): Charlotte Posenenske, Ausstellungskatalog Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2005 u. a., S. 35.

[Fahlström, S. B.] über die Haltbarkeit der einzelnen Elemente. Ich wusste, dass er sehr unglücklich darüber war, wenn Leute manche, aber nicht alle Elemente bewegten. Es ergaben sich dann Muster und Anordnungen, die für sein Verständnis nicht zufriedenstellend waren. Er arbeitete viele Monate sehr hart an von ihm als ‚Phasen‘ bezeichneten, bevorzugten Anordnungen der Elemente auf einer Tafel. [...] In unseren hitzigen Diskussionen meinte ich: ‚Wenn Du willst, dass die Leute die Elemente bewegen, dann musst du auch die Grenzen setzen, bis zu welchem Maß und unter welchen Umständen sie diese bewegen dürfen. Du musst die Entscheidung treffen.‘ Es ist eine Streitfrage. ‚Wenn du willst dass die Leute es berühren, dann musst du erklären wieso. Du weißt, dass sie berührt werden können.‘ Weil ich insistierte, dass er dies erklären müsste, kreierte er nach ein paar Monaten ein Schild, auf dem er Regeln formulierte. Die Erklärung für seine Vorbehalte ist einfach. Er hat über eine sehr lange Zeit beobachtet, wie die BesucherInnen eben nur einige Elemente bewegten und sich nicht mit der gesamten Konstellation des Werks auseinandersetzten und dem Werk nicht jene nötige Aufmerksamkeit widmeten, die eigentlich das Werk benötigte.<sup>566</sup>

Über die mitunter disparaten bildlichen Elemente der „Game Paintings“ konnte zunächst häufig nur eine rein assoziative Verbindung zu den thematisierten gesellschaftlichen Vorgängen hergestellt werden. Denn auch wenn Fahlström Photos von bekannten Politikern wie in „The Little General“ benutzte, blieben die Verweise vage und bedurften der Interpretation. Zwar verzichtete Fahlström zu Beginn der 70er Jahre auf fremdes Bildmaterial zugunsten eigener, comic-hafter Illustrationen; dafür wurden die Anspielungen nun expliziter. Angelehnt an das Gesellschaftsspiel „Monopoly“, bei dem bekanntlich Grundstücksspekulationen simuliert werden und das für Fahlström das exemplarische Spiel des Kapitalismus darstellte, ging es in seiner Arbeit „World Politics Monopoly“ entsprechend um den Welthandel, den Vietnamkrieg und die Emanzipationsbewegungen in der Dritten Welt.<sup>567</sup> Aus fast einhundert Teilen besteht das „Pentagon Puzzle“, dessen einzelne Szenen zeigen, wie die US-Regierung, das Militär und das Finanzkapital zusammen die Welt unter ihren Einfluß zu stellen versuchten. Um die Deutlichkeit zu erhöhen, reicherte Fahlström seine Werke außerdem zunehmend mit alltäglichen Daten und Fakten aus Politik und Wirtschaft an, wobei ihm seine journalistische Erfahrung bei der Informationsbeschaffung von Nutzen war. Die Installation „World Bank“, die nach den „Monopoly“-Bildern entstanden ist, beruht ausschließlich auf historischen und ökonomischen Daten.<sup>568</sup> Demonstrationen, die 1970 gegen die Jahresversammlung der Weltbank-Mitglieder in Kopenhagen stattgefunden

<sup>566</sup>Sharon Avery-Fahlström zitiert nach: Ein Gespräch mit Sharon Avery-Fahlström, in: Kunstforum International, 159, April/Mai 2002, S. 232.

<sup>567</sup>Vgl. hierzu: Öyvind Fahlström: On Monopoly Games, in: Öyvind Fahlström, Ausstellungskatalog Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1982 u. a., S. 82.

<sup>568</sup>„World Bank“ entstand nach den Monopoly-Bildern von 1970-71 und ist die erste Arbeit, die ausschließlich auf historischen und ökonomischen Daten beruht“, Öyvind Fahlström zitiert nach: Avery-Fahlström, Öyvind Fahlström, S. 74.

hatten, lenkten Fahlströms Augenmerk auf die Organisation mit ihrem Präsidenten Robert McNamara, die in linken Kreisen als neo-imperialistisches Instrument gegen die sozialistischen Revolutionen in Afrika, Asien und Südamerika angesehen wurde. Auf den silhouettenhaften Figuren und Länderumrissen führte Fahlström entsprechend Beispiele für den politischen Druck an, den die Industrienationen über die Weltbank auf die Drittweltländer ausübten. Die Arbeit „Kissinger entführen“ (1972) schließlich beruhte auf dem gescheiterten Plan einer Aktivistengruppe, aus Protest gegen den Vietnamkrieg im Januar 1971 Henry Kissinger zu entführen, zum damaligen Zeitpunkt Sicherheitsberater im Weißen Haus.

Im Jahr 1972 wandte sich Fahlström mit „World Map“ (Abb. 77) wieder einem unbeweglichen Bild zu, einer imaginäre Landkarte, auf der er seine Sicht der damaligen weltpolitischen Verhältnisse kartographisch festgehalten hat. Anlässlich einer Einzelausstellung in der Pariser Galerie von Alexandre Iolas hat Fahlström eine Kurzbeschreibung des Werks gegeben:

„World Map (my only non-variable painting since 1962) is a historical map of the world, approx. 1970. Most of it is about the Third World: economic exploitation, repression, liberation movements, USA: the recession economy. Europe is represented by a Swedish manual for diplomats' wives (the chapter ‚In the event of revolution‘). – The shapes of the countries are defined by the data about them. It is a medieval type of map.“<sup>569</sup>

Daß Fahlström zu diesem Zeitpunkt eine Landkarte anfertigte, überrascht nicht, handelt es sich hierbei doch um ein wiederkehrendes Motiv in seinem Œuvre wie in seinen Texten. Schon um „Opera“ zu beschreiben, benutzte der Künstler die Metapher der Karte. Allerdings bezog er sich in diesem Fall nicht so sehr auf die äußere Form der Zeichnungen, sondern vielmehr auf die Art und Weise, wie der Betrachter den immerhin zwölf Meter langen Fries anschauen sollte. In einem Begleittext, der 1968 der Siebdruckfassung der Arbeit beilag, äußerte sich Fahlström: „I wanted to make the spectators move not only their eyes but their whole being alone and round about the picture as if they were studying a map or playing Monopoly or football.“<sup>570</sup> Zu „Ade-Ledic-Nander II“ erstellte der Künstler neben einem erläuternden Kommentar gleichfalls zwei „topographical maps“, mit deren Hilfe das Bild lesbar werden sollte.

<sup>569</sup>Öyvind Fahlström zitiert nach: Description of Five Paintings, 21. Januar 1975, Manuskript Sharon-Avery-Fahlström Collection, in: Öyvind Fahlström, Another Space for Painting, S. 258; zuerst veröffentlicht in französischer Übersetzung in: Ausstellungskatalog Galerie Alexandre Iolas, Paris 1975.

<sup>570</sup>Fahlström zitiert nach: Hultberg, S. 20.

Auch in den „Game Paintings“ der späten 60er und frühen 70er Jahre wie „The Little General (Pinball Machine)“, „World Bank“ und „World Politics Monopoly“ erkennt Suely Rolnik Einflüsse von Karten. In ihren Augen handelt es sich bei diesen Werken um „diagrams of actuality figures, whether politics, economics or cultural leaders or any kind of objects that populate the imagery of that time“. Durch die Einbeziehung der Betrachter verwandelten sie sich zudem in „unstable maps whose creation is a drawing of cartography“.<sup>571</sup>

Ogleich Fahlström in dem knappen Kommentar zu „World Map“ direkt am Anfang betonte, daß es sich bei dem Werk um sein erstes nicht-bewegliches Bild seit langem handele, verwandelte er die Arbeit gleich mehrfach in ein politisches Werkzeug im Sinne seiner multiplen „Bildermaschinen“. So ließ er von dem Motiv sowohl ein Puzzle in einer Auflage von 100 Exemplaren herstellen („Section of World Map – A Puzzle“, 1973), als auch einen Teil der Karte reproduzieren und über eine Tageszeitungsbeilage in hoher Auflage verbreiten.<sup>572</sup> Außerdem übertrug er eine Skizze in Siebdruck, deren sich aus dem Vertrieb ergebender Erlös einem politischen Zweck zugute kam.<sup>573</sup>

Bereits die zitierte Kurzerklärung des Künstlers vermittelt einen Eindruck von „World Map“. Wie auf den ersten Blick ersichtlich, orientiert sich die Weltkarte nicht an der wirklichen topologischen oder geographischen Gestalt der Erde. Die bekannte Aufteilung der fünf Kontinente sucht man jedenfalls vergeblich. Den Schlüssel zum Verständnis von Fahlströms Anliegen liefert die Formulierung „medieval type of map“. Hiermit spielt er auf die *mappae mundi* an, kreisförmige Karten, in denen sich das religiöse Weltbild des Mittelalters manifestierte. Häufig nach einem festen Schema aufgebaut und mit Jerusalem im Zentrum des *orbis*, verzeichnen die (zerstörte) Ebstorfer Karte (Abb. 78) oder die Hereford Map Orte nicht nach ihrer genauen Lage, sondern vielmehr nach ihrer biblischen und heilsgeschichtlichen Bedeutung, die jeweils in begleitenden Texten erläutert wird. Anna-Dorothee von den Brincken spricht deshalb treffend von einem „Geschichtsgemälde“, in dem „Weltgeschichte vom Anfang der Zeiten auf eine Kartenfläche gebannt“<sup>574</sup> werde. Dadurch gingen die *mappae mundi* über

571 Suely Rolnik: Öyvind Fahlström's Changing Maps, in: Öyvind Fahlström, Another Space for Painting, S. 340, Anm. 6.

572 Vgl. Öyvind Fahlström: Radikaler Chic, in: Avery-Fahlström, Öyvind Fahlström, S. 76.

573 Vgl. Avery-Fahlström, Ein Gespräch, S. 230.

574 Anna-Dorothee von den Brincken: Mappa mundi und Chronographia, Studien zur *imago mundi* des abendländischen Mittelalters, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters, 24, 1, 1968, S. 119. Zur *mappa mundi* vgl. außerdem: Brigitte Englisch: Ordo orbis terrae, Die Weltsicht in den *mappae mundi* des frühen und hohen Mittelalters, Berlin 2002.

die Abbildung der Wirklichkeit, wie sie von einer Karte eigentlich gefordert werde, hinaus, denn sie versammelten enzyklopädisch die Chronik der Ökumene: „Die Weltkarte in diesem Sinne ist *Imago mundi*, sie ist Zeugnis von Weltanschauung, Mythos und Religion.“<sup>575</sup>

Rein formal teilt Fahlströms „World Map“ die Verknüpfung von Wort und Bild sowie eine nach inhaltlichen Kriterien angeordnete Erdkunde mit einer *mappa mundi*, wengleich für ihn im Gegensatz zu den mittelalterlichen Mönchen Grenzen sehr wohl von Bedeutung sind. Im ganzen besteht die rechtwinklige Fläche aus einer Vielzahl kleinteiliger, verschiedenfarbiger Bereiche, in die ein Gewimmel aus Notizen, Statistiken, Kommentaren sowie comic-artiger Szenen, Figuren und Zeichen eingeschrieben ist. Allein zwei schmale, vertikal verlaufende Wasserbänder bleiben unbeschrieben; sie teilen die Karte grob in drei Landmassen ein. Tatsächliche geologische Konturen oder die Position von Ländern auf dem Globus spielen für Fahlström eine untergeordnete Rolle. Obwohl sich Gruppen von Nationen finden lassen, die auch realiter nebeneinander liegen, wie etwa die Staaten Afrikas oder das Gebiet des Mittleren Ostens, finden sich andere Regionen in ungewohnter Nachbarschaft wieder, wenn Irland etwa auf Kambodscha trifft oder Thailand und die Türkei zu Anrainern werden.

Wie Fahlström außerdem dargelegt hat, wird die Größe und Form der jeweiligen Parzellen von den Fakten aus Politik, Wirtschaft und Gesellschaft bestimmt. Vom Prinzip her behandelte er die herangezogenen Tatsachen also vergleichbar dem abstrakten sprachlichen Material in „Sunrise“ von 1962, seinem ersten Werk, bei dem Wörter und Bilder eng miteinander verbunden waren.<sup>576</sup> Primär teilen die schwarzen Umrandungen demnach nicht Territorien, sondern Informationen ab. Abgesehen von der unterschiedlichen Färbung wird dabei kein Bereich besonders hervorgehoben oder in den Mittelpunkt gestellt. Die Karte hat zu keiner Seite Begrenzungen und wirkt damit ausschnittshaft. Sie ist abgeschlossen und zugleich potentiell erweiterbar. Dadurch ergibt sich eine dezentrale Komposition, bei der alle Teile gleichwertig und -wichtig sind. Wie bei einem Puzzle greifen die Segmente ineinander, so daß wir angesichts der Heterogenität des Materials von einer Nachrichtencollage sprechen können.<sup>577</sup>

<sup>575</sup>Von den Brincken, S. 122.

<sup>576</sup>Zu „Sunrise“ vgl. Hultberg, S. 62-71 sowie Öyvind Fahlström, *Another Space for Painting*, S. 128.

<sup>577</sup>Die Art, wie Fahlström mit dem Faktenmaterial umgegangen ist, läßt sich mit seinem Radiostück „The Holy Torsten Nilsson“ vergleichen: „The sound-novel ‚The Holy Torsten Nilsson‘ is a collage of sound, music and dialogue from often heterogeneous sources woven together by a narrator. Most of the extracts consist of straightforward cuts and whole sequences“, Hultberg, S. 184.



„World Map“ enthält geradezu eine überbordende Fülle an Aufzählungen (Abb. 77a), die Fahlström aus den linken Zeitschriften *Scanlan's* und *Ramparts* sowie Büchern wie „Open Veins of Latin America: Five Centuries of the Pillage of the Continent“ von Edouardo Galeano zusammengetragen hat.<sup>578</sup> Der Betrachter, der sich eingehend mit dem komplexen Werk befaßt, erfährt etwas über die Bedeutung von Bananen für die Wirtschaft Panamas, die Stigmatisierung der Kommunisten Indonesiens und darüber, wie viele Bomben während des Krieges über Südvietnam abgeworfen worden sind. Die Ausrichtung des Raumes nach den eingeschriebenen Informationen führt zu einer Entfremdung von der bekannten Topographie. Die Verformung wird somit zum Sinnbild von Macht und Gewalt, die die Politik auf den geographischen Raum ausübt, oder, wie Brian Holmes diesen Vorgang beschreibt, Fahlströms „Weltkarte gleicht eher der Mercator-Projektion, doch die Ozeane sind auf ihr fast völlig verschwunden und die Kontinente geschrumpft oder aufgebläht durch den politischen Druck, den die Welt-Ökonomie auf sie ausübt. Der Raum ist durchsetzt von Konflikten zwischen den Reichen und den Unterdrückten, dem CIA und Freiheitskämpfern, den Kapitalisten, Kommunisten und Revolutionären. Fahlström interessiert sich für Widerstand und Exzess: das heißt, Politik plus unkanalisierte Subjektivität und figurative Erfindung. Für ihn war eine Weltkarte ein flacher, Regeln unterworfenen Raum für ein strikt reguliertes soziales Spiel, zugleich aber auch ein offenes Territorium, ein Spielraum der freien Imagination.“<sup>579</sup>

Die kleinteilige Aufbereitung des Faktenmaterials führt dabei allerdings zu einer visuellen Überforderung des Betrachters. Dieser Eindruck läßt sich besonders gut an den druckgraphischen Versionen verifizieren, deren Inhalt – rein linear auf Schwarz und Weiß reduziert – nur mühsam entziffert werden kann. Doch gerade darin erkennt Armin Zweite eine zusätzliche Qualität des Werks, denn für ihn wird „World Map“ zum Sinnbild der undurchschaubaren Medienwirklichkeit: „Die Weltkarte ist daher auch Symbol für die tägliche Informationsflut, die zu Verwirrung und Resignation führen kann, da die Zusammenhänge immer weniger durchschaubar werden.“<sup>580</sup>

Um die Flächen bereits von vornherein leichter zuordnen zu können, hat Fahlström auf ein homogenisierendes, farbliches Schema zurückgegriffen, das

<sup>578</sup>Vgl. Raphael Rubinstein: Fahlström Afresh, in: *Art in America*, 89, 7, Juli 2001, S. 69.

<sup>579</sup>Brian Holmes: Kartographie des Exzesses, Suche nach Nutzung, Über die „Mapping“-Projekte der Konzeptgruppe Bureau d'études und Multiplicity, in: Springerin, Hefte für Gegenwartskunst, 7, 1, April/Mai 2002, S. 19.

<sup>580</sup>Zweite, *Let's Mix All Feelings Together*, S. VIII.

erstmalig bei „The Little General“ zum Einsatz gekommen war.<sup>581</sup> In dem Text „Historische Malerei“, den Fahlström 1973 ursprünglich in dem italienischen Kunstmagazin *Flash Art* zusammen mit drei weiteren Äußerungen publiziert hatte, erläuterte er diese Farbsymbolik:

„Immer habe ich Romanschreiber und Comiczeichner wegen ihrer ‚gottgleichen‘ Kraft bewundert, Realitäten auf jeder Ebene neu zu erschaffen. In der Reihe der *Notes (1-9)* begann ich eine Mischung aus Figuren und Texten zu kritzeln, die nach und nach deutlicher wurden (Ich ging nicht von Comic-strips aus, wie ich das in meinen Arbeiten der Sechziger tat). Mit der Einführung eines völlig farbigen Hintergrundes (in der Column-Serie, World Map, etc.) bin ich zu einer Art historischer Malerei gelangt, in der sämtliche Arten von Daten und Ideen – historisch, ökonomisch, poetisch, aktuell – in einem vereinheitlichten Stil präsentiert werden. Um der Deutlichkeit willen sind Daten und Deutungen sowohl schriftlich als auch bildlich dargestellt. Blaue Farben bezeichnen die USA, violette Europa, rot bis gelb sozialistische Länder und grün bis braun die Dritte Welt.“<sup>582</sup>

Fahlström unterstreicht hier die kreative Freiheit, eine eigene Realität fernab der tatsächlichen Wirklichkeit zu schaffen. Die „gottgleiche“ Fähigkeit, die er Schriftstellern und Comic-Zeichnern zuspricht, lässt Welten nach neuen Gesetzen und Sinnzusammenhängen entstehen. Doch durch die Einbeziehung von Fakten gelang es Fahlström, ein Phantasieprodukt wie die „World Map“ an die realen Gegebenheiten anzubinden. In der Vermischung von Dokumentation und Fiktion sah er also die Möglichkeiten einer „Art historischer Malerei“, die gleichzeitig Welterklärung wie autonomes Kunstwerk ist, wobei jedoch erst die Farbgebung die Interpretation des Materials liefert.

Das Kolorieren von Karten ist eine seit jeher geläufige Praxis. Zum einen erleichtert der Einsatz von Farbe die Lesbarkeit; zum anderen können durch farbige Akzentuierungen gleichfalls psychologische Effekte erzielt werden. Schon auf den mittelalterlichen Karten half das Bemalen, den Inhalt leichter visuell erfassbar zu machen und sie dekorativer zu gestalten.<sup>583</sup> In der kartographischen Praxis liegen die

---

581 Diese Farbsymbolik begegnet uns schon bei „Little General“: „The elements in the pool painting The Little General (Pinball Machine) are colored depending on whether they belong to the American, Russian or Chinese sphere of power or the Third World – blue, red, yellow, brown/green, respectively. So blacks are green“, Öyvind Fahlström: *Photography and Painting*, in: Öyvind Fahlström, *Another Space for Painting*, S. 217.

582 Öyvind Fahlström: *Historische Malerei*, in: Avery-Fahlström, Öyvind Fahlström, S. 76; zuerst veröffentlicht in englischer Sprache in: *Flash Art*, Mailand, 43, Dezember/Januar 1973/74, S. 14.

583 „Der Farbgebung kam somit schon auf den mittelalterlichen Karten eine doppelte Funktion zu: Sie unterstrich die dargestellten Informationen und erfüllte zugleich dekorative Anforderungen“, Schneider, Ute, S. 123.

Ursprünge für das Einfärben von Ländern, wie es uns auch in „World Map“ begegnet, jedoch erst im 17. Jahrhundert. Ute Schneider hat diesen Vorgang, der wie bei Fahlström differenzierende Funktion besaß, folgendermaßen erklärt: „Der Übergang von einer kontinentalen Flächenfärbung zu einer Abgrenzung einzelner Länder stand in engem Zusammenhang mit den Staatsbildungsprozessen und der Ausbildung von Grenzen in der Frühen Neuzeit. In gewisser Weise fand hier zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine Fokusverschiebung statt. Nachdem die Menschen Kenntnisse über die Topographie der Erde und eine räumliche Vorstellung über die Lage der Kontinente entwickelt hatten, konzentrierten sie sich auf die kleineren Einheiten der Staaten und Religionen. [...] Im Zusammenhang dieser Entwicklung veränderte sich die Kolorierung der Karten. Bunte und flächig aufgetragene Farben verschwanden zugunsten von weniger und helleren Farben, ohne dass dabei die Funktion der Differenzierung verloren ging.“<sup>584</sup>

Zwar läßt sich in der Geschichte der Kartographie keine einheitliche, standardisierte Farbgebung wiederfinden,<sup>585</sup> dennoch gibt es bestimmte Traditionen, von denen noch Spuren in Fahlströms „World Map“ wiederzufinden sind. Die Farbe Gelb, die Fahlström mit dem Einfluß des kommunistischen Chinas assoziierte, ist hierfür vielleicht das prägnanteste Beispiel. Bereits in der Antike kolorierten die Chinesen das von ihnen bewohnte Territorium in diesem Ton.<sup>586</sup> Auch wenn heute historische Karten nachträglich eingefärbt werden, wird Asien häufig in Gelb markiert. Ute Schneider sieht in diesen Fall die Weitergabe längst überwundener Klischees am Werk, denn damit werde „nicht allein an die Charakterisierung der chinesischen Hautfarbe, sondern auch an Völkerstereotype wie das der ‚Gelben Gefahr‘ erinnert“<sup>587</sup>. Auch wenn Fahlström Gelb verwendet hat, ging es ihm freilich nicht um die Reaktivierung ethnischer Vorurteile. Er wird die Farbe vielmehr gewählt haben, weil sie von einer breiten Öffentlichkeit aufgrund ihrer langen und nicht ganz unproblematischen Tradition nach wie vor mit dem Fernen Osten verbunden wurde. Da er dem chinesischen Kommunismus jedoch positiv gegenüberstand, können wir von einer Umdeutung Fahlströms sprechen. Die „Gelbe Gefahr“ von einst wird nur für reaktionäre Kräfte zur Bedrohung, für den Rest der Menschheit bedeutet sie im Gegenteil Hoffnung.

Einen besonderen Stellenwert kommt indes der Farbe Rot zu. Zwar symbolisiert

---

584Ebd., S. 128.

585Zur Kolorierung von Karten vgl. weiterhin: Ulla Ehrensverd: Color in Cartography: A Historical Survey, in: David Woodward (Hrsg.): Art and Cartography, Six Historical Essays, London 1987, S. 123-146.

586Vgl. ebd., S. 129.

587Schneider, Ute, S. 128.

sie seit dem 19. Jahrhundert die Arbeiterbewegung und spätestens, seit Lenin sie 1917 zur Staatsfarbe wählte, allgemein den Kommunismus, weshalb es naheliegt, daß Fahlström zur Kennzeichnung der „sozialistischen Länder“ auf diesen Bedeutungsgehalt zurückgegriffen hat. Doch auf Karten besitzt Rot weiterhin eine emotionale Wirkung. Kartographen bevorzugten diesen Ton häufig, um damit ihre eigene Nation darzustellen und optisch hervorzuheben. Auch bei „World Map“ markiert der Ton gleichsam den Standpunkt ihres Schöpfers. Fahlström verstand sich als Linker und war Mitglied der Kommunistischen Partei Schwedens.<sup>588</sup> Und wie gut sich speziell diese Farbe zur Betonung eignet, dafür lassen sich auch auf „World Map“ Beispiele ausfindig machen. Wie gesehen, besitzt die Landkarte zwar kein wirkliches Zentrum, doch sticht der Kuba gewidmete Bereich deutlich gegenüber den angrenzenden, blauen Bereich der USA hervor. Während bei den Vereinigten Staaten Arbeitslosigkeit und die Abwertung des Dollars thematisiert werden, steht Fidel Castros Volksrepublik für Erfolge in Alphabetisierung und Nahrungsmittelverteilung. Durch die rote Untermalung wird Kuba somit buchstäblich zu einem leuchtenden Beispiel, das Fahlström ähnlich wie Maos Kulturrevolution lobend würdigt. Aus heutiger Perspektive mag diese Bewertung angesichts der mitunter brutalen Zustände in besagten Regimen etwas naiv erscheinen, doch deckte sich Fahlströms damalige Vorstellung mit dem Denken der meisten westlichen, linksorientierten Intellektuellen zu dieser Zeit.<sup>589</sup>

Berücksichtigen wir Fahlströms Bemerkung, daß es sich bei „World Map“ um den Typus einer mittelalterlichen Karte handelt, können wir Rückschlüsse auf seine inhaltlichen Ansprüche ziehen. So wie die zeichnenden Mönche die Welt in ihrer heilsgeschichtlichen Bestimmung festhielten, wies Fahlström den politischen Vorgängen seiner Gegenwart eine Bedeutung im globalen Befreiungskampf zu. Hinsichtlich ihres utopischen Gehalts ist seine „World Map“ deshalb so etwas wie eine kommunistisch-polemische *mappa mundi* der 70er Jahre.

Auch wenn Fahlström seine „World Map“ als eine „Art historischer Malerei“ angesehen hat, blieb sein Ansatz der Verquickung von Fiktion und Wirklichkeit nicht ohne Widerspruch. Gerade die Koppelung von harten Fakten an ein quasi amorphes Muster, das zudem die Lesbarkeit nicht gerade erleichtert, wurde als Ablenkung vom Inhalt angesehen und harsch kritisiert. „Wenn es nur um die politische Botschaft ginge, die in die Bilder eingeschrieben wurde, gäbe es keinen Grund, sie nicht direkt und ohne

---

<sup>588</sup>„Er war ein Linker, ein Anarchist mit großen Sympathien für die Hippies. In den 68ern war er ein Aktivist, jedoch hauptsächlich als Journalist und Dokumentarist“, Avery-Fahlström, Ein Gespräch, S. 231. <sup>589</sup>Vgl. Rubinstein, Fahlström Afresh, S. 69.

die Form, eine immerzu perverse Verformung, mitzuteilen“<sup>590</sup>, urteilte Laszlo Glozer 1974 angesichts von Fahlströms Personale in der Galerie Buchholz, München, über die „World Map“. Den Künstler ärgerte Glozers Vorwurf, so daß er sich zu einer direkten Entgegnung veranlaßt sah: „Wenn ich Besprechungen wie die von Glozer lese, scheint es mir, als ob viele Kritiker mein Werk unter dem Gesichtspunkt seines Erfolgs oder Mißerfolgs als Propagandakunst betrachten. Zwar sind meine Sympathien deutlich, doch können sie anscheinend nicht gelten lassen, daß meine neueren Werke über bestimmten Fakten, Ereignissen und Ideen stehen, daß sie nicht für oder gegen sie Partei ergreifen. Wenn ich die Betrachter der Werke nur oder hauptsächlich erziehen wollte, würde ich dazu einfachere Strukturen schaffen und andere Medien wählen als ‚handgemachte Kunst‘. Ich sehe mich mehr als Zeugen denn als Pädagogen.“<sup>591</sup> Schützenhilfe erhielt Fahlström in dieser Sache auch von Armin Zweite. Im Katalog der Gruppenausstellung „Let’s Mix All Feelings Together“, die 1975 u. a. im Münchner Lenbachhaus stattfand, erklärt dieser: „Die Diskrepanz zwischen ästhetischer Ambition und aufklärerischem Anspruch ist aber weder Zufall noch Ausdruck von Hilflosigkeit gegenüber dem Problem, Kunst und Politik miteinander zu vermitteln, sondern Absicht. [...] Unter den angedeuteten Prämissen ist die ‚Weltkarte‘ als Träger kritischer Information Aufforderung und Rückführung der Kunst in Lebenspraxis. Dass diese Forderung bislang von keiner der verschiedenen künstlerischen Richtungen verwirklicht werden konnte, stellt die Legitimität des Anspruchs nicht in Frage.“<sup>592</sup>

Verglichen mit Fahlströms aufklärerischen Realitätsmodellen ist die Weltsicht des 1951 in Syracuse, New York, geborenen Mark Lombardi verschlossen und übersichtlich zugleich. Hauptthemen seiner schaubildartigen, nicht selten großformatigen Bleistiftzeichnungen auf Papier sind Geldwäsche, Anlagebetrug, Korruption, Drogenhandel und Waffenschieberei. Wesen und Zweck dieser Reihe, die Lombardi übergreifend als „Narrative Structures“ bezeichnet hat, beschrieb er folgendermaßen: „I call them ‚narrative structures‘ because each consists of a network of lines and notations which are meant to convey a story, typically about a recent event of interest to me like the collapse of a large international bank, trading company or investment house. One of my goals is to map the interaction of political, social and

---

590Laszlo Glozer: Kartographie der verkauften Welt, Wie der Schwede Öyvind Fahlström Gesellschaftskritik in Bildergeschichten betreibt – Zu einer Ausstellung in München in: Süddeutsche Zeitung, 27./28. April 1974, S. 111.

591Öyvind Fahlström: Aufzeichnungen 1974, zitiert nach: Let’s Mix All Feelings Together, München, S. 92.

592Zweite, Let’s Mix All Feelings Together, S. VIII.

economic forces in contemporary affairs.“<sup>593</sup> Der Künstler arbeitete an dieser Gruppe, die sein Hauptwerk bildet, zwischen 1994 und seinem frühen Tod sieben Jahre später: Am 22. März 2000 wurde Lombardi erhängt in seinem Atelier in Brooklyn aufgefunden.<sup>594</sup>

Lombardi studierte zunächst Malerei und Kunstgeschichte an der Syracuse University, wo er 1974 mit einem Bachelor of Arts abschloß. Bereits während seiner Ausbildung arbeitete er als Assistent an einer Ausstellung über Medienberichte und den Watergate-Skandal mit. Nach dem Ende seines Studiums zog Lombardi nach Houston. Dort war er für zwei Jahre als Kurator am Contemporary Arts Museum tätig; später, gegen Ende des Jahrzehnts, erhielt er eine Stelle als Bibliothekar an der dortigen öffentlichen Bücherei, für die er ein Archiv zur lokalen Künstlerszene aufbaute und betreute. Danach verdingte er sich als Rahmenbauer, Galerieassistent und wurde schließlich Kunsthändler mit eigenen Ausstellungsräumen. Aufgrund dieser Berufe im Kunstmarkt erwuchs in Lombardi der Wunsch, selbst künstlerisch tätig zu werden. Er malte zunächst abstrakte Bilder im Stil des gerade aufkommenden Neo Geo von Künstlern wie Peter Halley oder Ashley Bickerton.

Parallel hierzu begann Lombardi mit Recherchen für zwei Bücher, bei denen er sowohl an seine kunsthistorische Ausbildung anknüpfte, als auch seinen journalistischen Spürsinn für aktuelle politische Mißstände einsetzte. Zum einen widmete er sich dem Panorama. Damit griff er ein Thema auf, das bis dahin ein wenig erforschtes Terrain in der angloamerikanischen Kunstgeschichte darstellte. In „Panorama: The Atlas of Romantic Art (1787-1862)“ – so der Arbeitstitel von Lombardis umfangreichem Manuskript – erstellte er eine detaillierte Studie zu diesem Massenmedium der Vor-Kino-Ära: Bis 1989 hatte Lombardi über 540 Schreibmaschinenseiten verfaßt. Robert Hobbs, der Kurator von Lombardis erster Retrospektive nach dem Tod des Künstlers, erkennt in der Hinwendung zu diesem wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand bereits Ansätze, die auf die späteren künstlerischen Werke der „Narrative Structures“ verweisen, wenn er betont: „Although panoramas signify a distinctly different worldview from the one articulated by Lombardi’s art, their connections with the overall

---

<sup>593</sup>Mark Lombardi: The Recent Drawings: An Overview, in: Mark Lombardi, Preparatory Drawings, 1994-2000, Ausstellungskatalog Pierogi, New York 2003, S. 4.

<sup>594</sup>Vgl. Art in America, 88, 5, May 2000, S. 182. Da die Tür von innen verschlossen war, sprechen die Polizeiberichte von Selbstmord, vgl. Robert Hobbs: Mark Lombardi, Global Networks, in: Mark Lombardi, Global Networks, Ausstellungskatalog Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca 2003 u. a., S. 18, Anm. 20.

epistime of their age parallel his own quest to be contemporary.<sup>595</sup>

In einem zweiten Projekt befaßte sich Lombardi mit der „Krieg gegen Drogen“-Kampagne unter der Präsidentschaft Ronald R. Reagans. Doch auch das Buchvorhaben „On Higher Grounds: Drugs, Politics and the Reagan Agenda“ blieb unvollendet. Lombardi, der sich als kritischer Intellektueller nach dem Vorbild Noam Chomskys verstand,<sup>596</sup> stellte darin die These auf, daß die konservative Regierung den Kalten Krieg durch den Kampf gegen Opiate ersetzt habe. Dieser Feldzug sei nicht nur primär ideologisch motiviert, sondern werde darüber hinaus höchst selektiv geführt. Nur bestimmte Gruppen würden öffentlich als Drogenterroristen angeprangert, während andere, ebenso in den weltweiten Handel mit Narkotika verwickelte Organisationen sogar stillschweigend von den Vereinigten Staaten Unterstützung erhielten.

Ein Zeitungsartikel, der am 1. Januar 1990 in der *Houston Post* erschien, lenkte Lombardi auf sein späteres Hauptthema. Der Journalist Pete Brewton deckte in dem Beitrag fehlgeschlagene Spar- und Darlehensmanipulationen auf, in die Söhne und Freunde des damaligen Präsidenten George H. W. Bush, der CIA sowie Organisationen der Mafia verwickelt waren. Nach dreijährigen Nachforschungen faßte Brewton seine Recherche in einem Buch über die kriminellen Machenschaften dieses Kartells zusammen,<sup>597</sup> von dem auch ein Exemplar in Lombardis umfangreiche Bibliothek gelangte. Angeregt durch Brewtons Reportage über „Amerikas größtes Finanzdebakel“ (so der Untertitel), fing Lombardi an, sich mit dem internationalen, grenzenlosen Zahlungsverkehr und den Möglichkeiten der Geldwäsche zu beschäftigen. Damit eröffnete sich ihm ein Bereich, in dem sich grundlegende gesellschaftliche Probleme abbilden ließen, denn, so Hobbs: „In addition to that, banks, whether in Hong Kong or Geneva or Cincinnati, provide a unique forum for the interplay of financial, corporate and political forces within the society at large. The basic social and economic priorities of life are debated and established here, in the financial sector; policy is then molded and sustained by financial means – loans, credits and so on. Government is only a tool for executing corporate policy.“<sup>598</sup>

Zu Anfang sammelte Lombardi Literatur zu den wichtigsten Finanzskandalen seit den 30er Jahren, aber vor allem zu zeitgenössischen Fällen von

---

595Hobbs, Mark Lombardi, S. 23.

596Vgl. hierzu Hobbs' Bemerkungen in: Tan Lin in Conversation with Robert Hobbs, Curator of „Global Networks“, a Travelling Retrospective of the Works of Mark Lombardi, Organized by Independent Curators International, NY. April 2003, in: Mark Lombardi, Preparatory Drawings, S. 26.

597Pete Brewton: *The Mafia, CIA & George Bush*, New York 1997.

598Hobbs, Mark Lombardi, S. 19.

Wirtschaftskriminalität, die sich in den 70ern, 80ern und frühen 90ern zugetragen hatten. Aus der Fülle des publizierten Materials erstellte er zunächst ein fortlaufendes Archiv, das bei seinem Tod aus über 12.000, in Kartons untergebrachten, farbig codierten Karteikarten bestand (Abb. 79). Hierauf erfaßte Lombardi handschriftlich die wichtigsten Informationen, kurze Notizen und Stellungnahmen zu den Betrügereien, ihren Tätern und Komplizen. Ursprünglich sollte der Zettelkasten Lombardi als Hilfsmittel für Artikel und Bücher zu den Vorfällen dienen, doch wuchs die Datenbank ins Unermeßliche. Ohne deshalb recht zu wissen, wie er mit der umfangreichen und zusehends unübersichtlichen Fülle an Einträgen umgehen sollte, begann er gegen Ende des Jahres 1993, die Notizen zu ordnen und die Beziehungen der einzelnen Akteure, seien es Einzelpersonen wie Politiker, Manager und Militärs oder anonyme Firmen und Gesellschaften, in Skizzen zu erfassen.<sup>599</sup>

Indem Lombardi ausgewählte Datenmengen auf Zeichenpapier schematisch zusammenstellte, entwickelte er ein Archiv zweiten Grades. Dieses sollte wiederum zunächst nur seine Studien vereinfachen. Ein Telefonat brachte ihn auf den Gedanken, den Inhalt seines Wissensspeichers vollständig graphisch umzusetzen:

„I was talking on the phone one day with Leonard Gumport, an attorney in Los Angeles, about the outcome of the bankruptcy of Adnan Khashoggi, the Saudi commercial agent and playboy arms dealer who had figured prominently in the Iran-Contra affair and had made large investments in the U.S., including in Houston. As Gumport spoke, I began taking notes, then started sketching out a simple tree chart, showing the breakdown of Khashoggi's American Holdings. Within days, I began making more of these charts, depicting other corporate networks I had researched. I was writing several pieces at the time and found the charts a useful, quick reference to the material at hand.“<sup>600</sup>

<sup>599</sup>Lombardi: „I was getting into information from a number of sources which I was beginning to get confused by. I couldn't really keep the story straight. I was losing track of various connections that I thought were vital to the story and simply out of sheer necessity began doing sketches of corporate organization and various political structures to keep the information all at hand. I used drawings to refresh my memories, a prompt. As I began doing sketches I began to realize the potential of it to become a fully developed format. The primary aspect of it is the diagrammatic character of it“, Mark Lombardi gegenüber Andy Mann, hier zitiert nach: Tan Lin: Two or Three Sentences about Mark Lombardi, in: Mark Lombardi, Preparatory Drawings, S. 12.

<sup>600</sup>Lombardi zitiert nach: Hobbs, Mark Lombardi, S. 33. Sein Galerist Deven Golden bestätigt diese Anekdote, doch betont er zugleich: „[He was] talking to a friend of his, a lawyer, in California. Mark was telling him about a couple of banks that had closed in Texas, and the lawyer said, ‚Yeah, and because of that, these Savings and Loans closed in California.‘ And his friend proceeded to tell him a series of byzantine corporate connections tied the various financial institutions together. It was very convoluted, and so Mark made some notes – he obviously was predisposed to thinking about this sort of thing. [...] Anyway, every couple of days, after going over his notes and diagrams, he would call his friend back and ask him more questions, which would lead him to make more diagrams. Then, one day, after what I understood to be a couple of months of working on these diagrams to ‚relax‘, Mark had his ‚aha!‘ moment ... The diagrams were more visually interesting than his paintings. And, perhaps just as importantly, they pulled together everything Mark was interested in – drawing, social/commercial interactions and their hierarchies, and politics – into a single pursuit“, Deven



Laut dieser Anekdote stieß Lombardi also zufällig auf das Diagramm als Vermittler abstrakter Informationen. Schnell erkannte er jedoch, daß die dabei entstehenden Schaubilder die ideale Synthese aus seinen investigativen Nachforschungen und seiner künstlerischen Motivation bildeten, die auch visuell seinen Bedürfnissen entsprachen: Das Diagramm besitzt eine minimale, beinahe „untertriebene“ Erscheinung und wirkte in den Augen des Künstlers bis zu einem gewissen Grad sogar ikonoklastisch.<sup>601</sup> Um unterschiedliche Rezepte der bildnerischen Anordnung von Daten zur Hand zu haben, legte sich Lombardi zuerst verschiedene Arten von Schautafeln und Anzeigenseiten zu. Auch in dem Handbuch des Graphikdesigners Edward R. Tufte, „Envisioning Information“, fand er anregende Beispiele, die er sich photokopierte. Doch nicht nur, weil das Diagramm seinen eigenen journalistischen und künstlerischen Ansprüchen entsprach, sondern mehr noch durch das häufige Vorkommen von schematischen Darstellungen in ökonomischen und juristischen Kontexten korrespondierte es inhaltlich wie optisch mit Lombardis Interesse an wirtschaftlichen Straftaten. „I feel like I was borrowing or pillaging part of the corporate vocabulary, diagrams or charts are very common in business, law. People use them to visualize deals, information and this seemed to be an appropriate and effective way to convey the information.“<sup>602</sup> Und an anderer Stelle legte er dar: „I’m not ‚borrowing the visual vocabulary of the organizational diagram‘ because ‚corporations ... are our most familiar hierarchies‘ (though it’s true) but because the corporate power is the predominant force in both the political process and society at large.“<sup>603</sup>

Am Anfang jeder „Narrative Structure“ zu einem neuen Bankenskandal standen für Lombardi zuerst Nachforschungen. Gegenüber Andy Mann schilderte der Künstler in einem Video 1994 seine Arbeitsweise: „Ich gehe so vor, dass ich zunächst die wichtigsten bereits veröffentlichten Texte zu einem Thema durchgehe. Wenn mich ein Buch, ein Kapitel oder ein Bericht über eine bestimmte Entwicklung, eine Bank oder einen politischen Vorgang besonders interessieren, erstelle ich eine Bibliografie. [...] Ich

---

Golden zitiert nach: Frances Richard: Toward a Diagram of Mark Lombardi, in: Mark Lombardi, *Global Networks*, S. 11.

601 „I originally intended to use the sketches solely as a guide to my writing and research but soon decided that this method of combining text and image in a single field (called a drawing, diagram or flow chart, whichever you prefer) really worked for me in other ways as well. It provided a new focus to my work; tended to support the same goals as my writing – to convey socially – and politically use [sic, im Original S. B.] information; and confirmed 100% to my aesthetic inclinations – minimal, understated and somewhat iconoclastic“, Lombardi zitiert nach: Hobbs, *Mark Lombardi*, S. 16.

602 Mark Lombardi gegenüber Andy Mann, hier zitiert nach: Lin, *Two or Three Sentences about Mark Lombardi*, S. 14.

603 Lombardi zitiert nach: Hobbs, *Mark Lombardi*, S. 41.

werde also diese und andere Bücher lesen. Ich gehe so vor, dass ich zunächst das Register kopiere und dann beginne auszuwählen, indem ich nach Gesellschaften, Regierungsvertretern und Einzelpersonen suche, die bereits in meiner Datenbank sind. Für jeden lege ich eine Karteikarte an und übertrage die Informationen, die mir wichtig erscheinen, vom Register in die Datenbank.“<sup>604</sup>

War die Recherche an einem gewissen Punkt angelangt, kompilierte Lombardi die zusammengetragenen Fakten auf einem Stück Zeichenpapier. Den vorab angefertigten Karteikarten kam dabei eine doppelte Funktion zu. Sie enthielten nicht nur die wichtigsten Informationen, sondern halfen Lombardi ebenfalls, die Kompositionen der „Narrative Structures“ zu entwickeln. Der Künstler verteilte sie auf dem Untergrund, bis er die Anordnung seiner Protagonisten auf der Fläche ermittelt hatte. Danach übertrug er die Namen auf die Blätter eines Skizzenblocks, wobei er zwei Formate (8,5 x 11“ und 11 x 14“) benutzte. Die frühen Zeichnungen sind mit einem Kugelschreiber ausgeführt, spätere wie die endgültigen Arbeiten mit Bleistift.<sup>605</sup> In der Regel fertigte der Künstler jedoch nicht eine einzige Vorzeichnung an, sondern je nach dem, welche Daten er heranzog, stellte er zahlreiche unterschiedliche Blätter zu einem Vorfall her. Jeder Entwurf gleicht dabei einem Palimpsest, denn er enthalte, so Lombardi, „a sketch under it that’s been erased“<sup>606</sup>. Die vorbereitenden Skizzen stellen also einen wichtigen Schritt dar, um die komplizierten Netzwerke und Beziehungen visuell zu sortieren; sie können demnach als physischer Ausdruck von Lombardis Denkprozeß aufgefaßt werden.<sup>607</sup>

Wirkten die vorbereitenden Zeichnungen manchmal wie spontan und frei gekritzelte Notationen, so transkribierte Lombardi die Strukturen anschließend umso sorgfältig auf das endgültige Papier. Auffallend ist, daß er dabei keinen rein hart-weißen Untergrund benutzte, sondern demgegenüber einen Fond von zurückhaltendem, gelblich-beigem Ton bevorzugte. Um die endgültige Zeichnung so akkurat und präzise wie möglich auszuführen, griff er auf geometrische Werkzeuge wie Zirkel, Kurvenlineal und Lineal zurück. Auch in der Schrift unterscheiden sich die Skizzen von den

604Mark Lombardi: Interview (Auszug), 1994, in: World Watchers, Information. Demokratie. Subjekte., Ausstellungskatalog Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2004 u. a., S. 80.

605Vgl. Lin, Two or Three Sentences about Mark Lombardi, S. 12.

606Lombardi zitiert nach: Tan Lin: Following the Money, in: Art in America, 91, 11, November 2003, S. 177.

607„Lombardi’s work de-emphasizes more impersonal social processes in favor of more overtly physical and direct processes of the hand drawing on paper, working from the floor, laying cards out directly on the drawing sheet and shuffling them around to find the proper placement. In Lombardi’s drawings one can see the artist trying to think, almost physically with the material, to figure out something by drawing it“, Lin, Two or Three Sentences about Mark Lombardi, S. 12.

„Narrative Structures“: Während erstere die Handschrift des Künstlers tragen, hat Lombardi bei den letzteren die Informationen in einer gut lesbaren, gleichförmigen und beinahe unpersönlichen Blockschrift eingetragen.

Das aus der Kombination von Text und Bild abgeleitete Schema ermöglichte es Lombardi, komplizierte Abwicklungen und Transaktionen vereinfachend und einheitlich darzustellen. Zur besseren Lesbarkeit der „Narrative Structures“ wies er darüber hinaus jeder Linie zwischen zwei Punkten eine feste Bedeutung zu, so daß sich die Machtverhältnisse und (finanziellen) Abhängigkeiten von Einzelpersonen oder Konzernen deutlicher abzeichnen. In einer Legende unterschied er dabei insgesamt sechs verschiedene Beziehungen.<sup>608</sup> Zudem fügte er in die Diagramme eine zweite Bildebene ein. Denn während schwarze Pfeile, Geraden und Bögen die Vorgänge eines Finanzskandals repräsentieren, erläutern Linien in Rot juristische Sanktionen und andere Vorgehensweisen gegen die entsprechenden Figuren oder Gruppen. Wie bereits gesehen, beziehen sich alle verzeichneten Angaben der „Narrative Structures“ auf Informationen, die Lombardi zu einem bestimmten Wirtschaftsvergehen in Zeitschriften, Magazinen und Büchern gefunden hat. Jeder Teil, so betonte er daher immer wieder, ließe sich durch eine schriftliche Quelle verifizieren, keine Verbindung habe er hinzuerfunden, alle Aussagen seien überdies frei zugänglich.<sup>609</sup>

So wie Fahlström seine „World Map“ als eine „Art historischer Malerei“ verstanden wissen wollte, sah auch Lombardi seine „Narrative Structures“ in der Tradition der Historienmalerei. In seinem Nachlaß findet sich eine kurze Notiz, in der er die Grundlagen seines Schaffens charakterisiert hat. Gleich an erster Stelle lesen wir: „History Painting, resists appropriation, cartography – Ren[aissance] science, Tantra, Duchamp 3 Standa[d] Stoppages, Ad Reinhardt.“<sup>610</sup> Und an einer anderen Stelle hob er hervor, daß er mit seinen Zeichnungen zu den Wurzeln der oralen Geschichtsüberlieferung zurückgehe: „Reading history has always been one of my main pursuits. History as navigation, reportage, journalism. I also see this work as an offshoot of a lineage that goes back first to history painting. It has all the sweep and expanse, the

<sup>608</sup>Siehe Robert Hobbs: Catalogue, in: Mark Lombardi, Global Networks, S. 52.

<sup>609</sup>„My purpose throughout is to interpret the material by juxtaposing and assembling the notations into a unified, coherent whole. In some cases I use a set of stacked, parallel lines to establish a time frame. Hierarchical relationships, the flow of money and other key details are then indicated by a system of radiating arrows, broken lines and so forth. Some of the drawings consist of two different layers of information – one denoted in black, the other, red. Black represents the essential elements of the story while major lawsuits, criminal indictments or other legal actions taken against the parties are shown in red. Every statement of fact and connections depicted in the work is true and based on information culled entirely from public record“, Lombardi: Recent Drawings, S. 4.

<sup>610</sup>Lombardi, zitiert nach: Hobbs, Mark Lombardi, S. 34.

drama and monumentality one might ordinarily associate with battle paintings or depictions of other significant historical events. But it goes back much further than that. The first story tellers no doubt augmented their tales with diagrams and pictographs drawn in sand.<sup>611</sup>

Betrachten wir eine Zeichnung Lombardis genauer, wie etwa die Arbeit „Global International Airways and Indian Springs State Bank, Kansas City, ca. 1977-83, 4th Version“ (1999, Abb. 80).<sup>612</sup> Dem Werk liegt der Zusammenbruch der Indian Springs Bank in Kansas City zugrunde. Wie bereits oben angeführt hat Pete Brewton seinerzeit aufgedeckt, daß dieses Finanzunternehmen gleichermaßen von der Mafia und dem amerikanischen Geheimdienst genutzt wurde. Unter anderem wurden mit dem Geld der Organisationen über die Fluggesellschaft Global International Airways illegal Waffen in den Iran eingeführt.<sup>613</sup> Während Lombardi bei früheren Zeichnungen das Geschehen an einem horizontalen Zeitstrahl, einer „timeline“, ausgerichtet hatte, ging er ab 1996/97 dazu über, seine Kompositionen in rundlichen Gebilden anzulegen, von denen er einige unter dem treffenden Titel „Vicious Circles“ 1999 in New York ausstellte. In diese Untergruppe läßt sich auch „Global International Airways“ einordnen: Deshalb begegnet uns zunächst ein kunstvolles Geflecht aus gravitätischen Schwüngen und nukleushaften Kreisen, denen jeweils Namen ähnlich einer Himmelskarte zugeordnet sind.<sup>614</sup> Auf den ersten Blick fällt es schwer, den verbrecherischen Gegenstand der Zeichnung mit ihrer eleganten und filigranen Erscheinung in Einklang zu bringen.<sup>615</sup> Bewußt provoziert Lombardi hier einen eklatanten Widerspruch zwischen Form und Inhalt, Schönheit und Kriminalität: „There is a slightly paradoxical element to the work that appeals to me as well; drawings which at first glance appear to be rather graceful maps or charts turn out, upon closer examination, to represent a vast and sometimes disturbing web of international political and business associations.“<sup>616</sup>

In der oberen Hälfte des Blattes sind die beiden titelgebenden Unternehmen

611Ebd., S. 14.

612Diese Zeichnung war 2005 in der ersten Einzelausstellung des Künstlers in Deutschland in der Galerie Thomas Schulte zu sehen, vgl. hierzu: Sven Beckstette: Landkarten des Kapitals, in: artnet, 10. Juni 2005 ([www.artnet.de](http://www.artnet.de)).

613Zum Hintergrund der Zeichnung vgl. den Eintrag in: Hobbs, Catalogue, S. 83f.

614Vgl. Boris Moshkovits: Mark Lombardi, in: Flash Art, 32, 206, Mai/Juni 1999, S. 115.

615Auf diesen Widerspruch wird bei jeder Begegnung mit einer „Narrative Structure“ hingewiesen. „For all their density of information, Lombardi’s drawings are also visually engaging: dense clusters of circles and lines give way to wide spaces and sweeping arcs; other clusters break away from the central structure to form independent units; the entire web is as delicately balanced and interpenetrated as an Arshile Gorky drawing. These are objects that one can contemplate rewardingly as abstractions, taking no heed of their detailed references“, Raphael Rubinstein: Mark Lombardi at Pierogi 2000, in: Art in America, 87, 6, Juni 1999, S. 115.

616Lombardi, Over The Line, 1996, zitiert nach: Lin, Tan Lin in Conversation with Robert Hobbs, S. 24.

auszumachen. Um sie ist wie bei einem Windrad das weitere Personal angeordnet. Trotzdem läßt sich schwerlich behaupten, daß die besagte Bank und die Fluggesellschaft – räumlich wie inhaltlich – im Zentrum stünden. Sie befinden sich weder an exponierter Stelle, noch heben sie sich anderweitig von den anderen Mitspielern ab, auch wenn von ihnen die meisten Verbindungen abgehen.<sup>617</sup> Doch gilt dies auch für die übrigen Akteure: Nichts und niemand drängt sich hier in den Mittelpunkt. Das Zentrum der Fläche bleibt eigenartig leer. Die meisten Punkte liegen sogar eher an den Rändern des Netzes.

Treten wir näher an das Bild heran, beginnen wir sofort die Namen der Beteiligten zu entziffern und den Verbindungslinien zu folgen. Da es jedoch keinen Fixpunkt gibt, bleibt die Wahl des Starts eine individuelle Entscheidung. Doch auch wenn kein Anfang und kein Ende zu finden sind, lassen sich von jeder Stelle die übrigen Punkte erreichen. Schnell wird dabei eines klar: So exakt das Diagramm konstruiert ist, so unpräzise bleibt es bei der Veranschaulichung exakter Informationen. Die Straftaten wie Waffenschmuggel und Geldwäsche der aufgeführten Firmen und ihrer Hintermänner bleiben jedenfalls im Dunkeln. Auch der Titel hilft nicht weiter: Er lenkt höchstens den Blick auf zwei der (unpersönlichen) Protagonisten und gibt grob den Zeitrahmen vor. Mehr Informationen liefert er nicht. Außerdem fällt auf, daß Lombardi die Punkte nie über gerade Linien miteinander verbunden hat, denn die Pfeile beschreiben immer eine Kurve. Nicht die kürzeste Verbindung wird also bevorzugt, sondern eine Art „Umweg“, der aber trotzdem unbeirrt verläuft. Für den Betrachter wird damit nicht nur der Überblick erschwert. Diese Darstellungsform versinnbildlicht gleichzeitig die Verschleierungstaktiken und die Zielstrebigkeit der Akteure.

Auch die räumlichen und zeitlichen Dimensionen der Vorfälle sind eher vage. Denn auch wenn das Konsortium über Ländergrenzen hinweg seine zwielfichtigen Geschäfte tätigte und Lombardi die Hauptsitze der entsprechenden Unternehmen angab, spielt die genaue Lage der beteiligten Parteien auf dem Globus für ihn keine unmittelbare Rolle. Ebenso sind für ihn die chronologische Abfolge sowie die Auswirkungen der Vorgänge scheinbar nur bedingt von Belang. Das Netz dieser

---

<sup>617</sup>Diese Beobachtungen gelten für die meisten der kreisförmigen „Narrative Structures“. Lin Tan hat zu zwei anderen Arbeiten aus der Gruppe bemerkt: „In this web of subterfuge, the center of Lombardi's drawings is paradoxically the least dense area, whereas the outer areas have the most concentrated clusters of activity. Lombardi thus suggests the decentralized nature of the organizations that directed the movements of arms and influence, as well as the diffuse and covert nature of global capital itself. In the absence of a timeline, events transpire simultaneously, and money flows rapidly from continent to continent in a kind of legal limbo where ascribing blame to any single organization of individual is next to impossible“, Lin, *Following the Money*, S. 147.

„Narrative Structure“ im ganzen wie auch die Firmennamen und Millionensummen im Detail bleiben daher für uns genauso im Dunkeln und abstrakt wie die realen Ereignisse und ihre Protagonisten.

Zwar entpuppt sich „Global International Airways“ als hermetische Struktur, die offenbar jenseits von Zeit und Raum, Recht und Gesetz existiert, doch handelt es sich im Gegenteil nicht um ein vollkommen abgeschlossenes Konstrukt. Wie bei den übrigen „Narrative Structures“ hat sich Lombardi auch diesem Wirtschaftsverbrechen in mehreren Versionen gewidmet. Die Fassungen unterscheiden sich dabei jeweils deutlich voneinander, je nach verfügbarer und herangezogener Menge an Elementen, auf die der Künstler bei der Darstellung zurückgegriffen hat. Damit liefern die Schaubilder nicht einen endgültigen Blick auf die Sachlage, sondern zeigen, wie sehr unsere Sichtweise von der zugänglichen Informationslage abhängig ist.<sup>618</sup> Im Vergleich mit „Narrative Structures“ zu verschiedenen Themen wird aber evident, daß die international durchgeführten Machenschaften anscheinend hauptsächlich von einer kleinen Gruppe betrieben wurden, da das Personal einer Zeichnung teilweise mit dem von Bildern weiterer Vorfälle identisch ist: Farhad Azima beispielsweise, der eine wichtige Rolle beim Bankrott der Indian Springs Bank spielte, gehörte ebenso zu dem Iran-Contra-Netzwerk von Oliver North, dem sich Lombardi gleichfalls angenommen hat.

Die „Narrative Structures“ lassen sich damit als vieldeutige Modelle beschreiben, die bei aller visuellen Klarheit mehr verschleiern als erhellen. Doch mit dieser Unbestimmtheit untergräbt Lombardi gerade die auf Erklärung zielende Natur eines Diagramms. Wie wenig ihm an einer eindeutigen Auslegung der Gesamtzusammenhänge gelegen war, zeigt sich überdies an seinem ausweichenden Verhalten, wenn es darum ging, die Bilder selbst zu erläutern. Susan Swenson berichtet, daß er sich primär als Informationslieferant verstand, der es dem Betrachter überließ, die Schlüsse aus den angehäuften Fakten zu ziehen: „Stand er [Lombardi, S. B.] vor einer Zeichnung, so wies er auf ein Element derselben und begann eine längere Ausführung über die Person oder den Verlauf der Ereignisse hinter diesem einzelnen Punkt oder der ihn umgebenden Gruppe von Punkten. Jeder einzelne von ihnen führte zu einer neuen Geschichte. Manche Betrachter sind von der Tatsache irritiert, daß sie nicht in der Lage sind, die Zeichnungen als lineare Erzählungen zu ‚lesen‘. Denn einerseits wollte Lombardi eine Geschichte erzählen, andererseits jedoch auch mehrere

---

<sup>618</sup>„Like history itself, Lombardi’s drawings are literally constructed out of layers of information and missing information, in particular destroyed or concealed information analogous to the blank spaces of Lombardi’s ‚narrative structures‘“, Lin, Two or Three Sentences about Mark Lombardi, S. 18.

gleichzeitig. Und er wollte die Betrachter in die Lage versetzen, ihre eigene Geschichte auf der Grundlage der bereitgestellten Details zu erzählen.“<sup>619</sup>

Lombardi legt also offen und rekonstruiert, ohne dabei zu interpretieren oder zu bewerten. Auf diese Weise tritt ein eigendynamisches System hervor, das jenseits von territorialen und juristischen Barrieren besteht. Mit einfachen graphischen Mitteln, die sonst häufig von Geschäftsleuten zur Präsentation ihrer Bilanzen und wirtschaftlichen Handlungsräume benutzt werden, führt Lombardi die verbrecherische Seite des weltweiten Geldflusses vor Augen. In ihrer geordneten Undurchschaubarkeit sind die „Narrative Structures“ deshalb so etwas wie die Landkarten des globalisierten Kapitals oder Ornamente des internationalen Verbrechens, für das Grenzen, Nationalstaaten und Personen nur existieren, um einer Finanzelite neue Absatzmärkte oder monetäre Schlupflöcher zu gewähren, ansonsten aber ohne Bedeutung sind. Entsprechend pessimistisch erklärte Lombardi die Motivation seines Schaffens:

„Es ist für mich eine Möglichkeit, das politische und soziale Terrain, in dem ich lebe, zu kartographieren. [...] Ich ziehe tagtäglich meine Energie aus der Tatsache, daß ich mich mit Themen und Informationen beschäftige, die mein Leben beeinflussen. Die Verbindungen zu visualisieren, über welche Politik und Finanzwelt Macht und Einfluß ausüben, ist meine Art, damit fertig zu werden.“<sup>620</sup>

Die formalen Möglichkeiten der „Narrative Structures“ sah Lombardi als beendet an. Kurz vor seinem Tod erwähnte er gegenüber Joe Amrhein, daß die Reihe so gut wie abgeschlossen sei. Anscheinend plante er eine neue Gruppe, in der er eine Synthese aus seiner Neo-Geo-Malerei der frühen 80er Jahre mit den Themen der „Erzählstrukturen“ probieren wollte. Nun sollten Finanzinformationen mittels sich überschneidender und durchdringender Farbkreise dargestellt werden, die mit einer genauen Legende korrespondierten.<sup>621</sup> Fahlström seinerseits kehrte gegen Ende seines Lebens zu seinen dichterischen Anfängen zurück. Die Installation „Garden – A World Model“ und das bewegliche Bild „S.O.M.B.A. (Some of My Basic Assumptions)“ basierten noch auf zusammengetragendem Faktenmaterial. Als General Pinochet Ugarte 1973 nach einem blutigen Militärputsch die Macht in Chile an sich riß, reagierte Fahlström hierauf mit den variablen Strukturen „Chile 1 & 2“ (Abb. 81). Dafür zog er jedoch nicht mehr

---

<sup>619</sup>Susan Swenson: Mark Lombardi, Die narrative und die graphische Sicht, in: Matthias Flügge, Robert Kudielka und Angela Lammert (Hrsg.): Raum. Orte der Kunst, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, Berlin 2007, S. 277.

<sup>620</sup>Lombardi, Interview, S. 81.

<sup>621</sup>Lin, Tan Lin in Conversation with Robert Hobbs, S. 28.

statistische Daten heran, sondern er kommentierte seine Illustrationen mit poetischen Texten von Sylvia Plath und Federico García Lorca, so als ob er vor der blutigen Wirklichkeit kapitulieren müsse:

„In meinen letzten Arbeiten (den beiden Chile-Bildern und dem Latin American Puzzle [Hervorhebung im Original, S. B.] sind historische und ökonomische Daten weitgehend von ‚Fakten‘ aus Dichtungen von Sylvia Plath und Lorca verdrängt. Der ganze Verlust von Chile kann nicht allein durch blosses Schildern einer Abfolge von Ereignissen dargestellt werden. In Lateinamerika sind die negative Handelsbilanz, Vertragsklauseln der Entwicklungshilfe, Monokultur und Verfremdung des Nationalcharakters (denationalisation) nicht trockene, geschriebene Fakten, sondern sie bringen ein Unmass von Leid und Erniedrigung mit sich.“<sup>622</sup>

In der Vorahnung seines kommenden Krebstodes entstand die letzten Werkgruppe „Night Music 1-4“. Auf zunehmend fragiler werdende Formen schrieb Fahlström Zitate düster-elegischen Tons, die neben Plath und Lorca auch von Georg Trakl und Pedro Pietri stammen.

---

<sup>622</sup>Fahlström, Aufzeichnungen 1974, S. 92.



## 10. Daten und Kalender: On Kawara und Hanne Darboven

Als sich die Historienmalerei am Ende des 18. Jahrhunderts von den Vorbildern aus der Antike oder der Bibel abwandte und vermehrt Ereignisse aus der Nationalgeschichte oder der Gegenwart zum Thema nahm, kam es zu ersten Verständigungsschwierigkeiten zwischen Künstlern und Publikum. Denn mit der Erschließung neuer Bildgegenstände, die nicht den kanonischen Sujets entsprachen, konnten die Maler nicht mehr zwingend davon ausgehen, daß die ausgewählten Ereignisse und historischen Figuren einer breiten Schicht bekannt seien. Dieses Problem führte nicht nur zu immer weiter ausufernden Bildtiteln sowie erläuternden Textbeiträgen in den Salonkatalogen, sondern die Künstler versuchten, über die Anführung des Datums das von ihnen abgebildete Geschehen zu präzisieren und in den zeitlichen Ablauf einzuordnen.

Im 19. Jahrhundert findet sich daher auf unzähligen Historienbildern entweder das Datum des thematisierten Vorfalles auf der Leinwand selbst oder im Titel. Wie Ernest Messoniers „Die Barrikade, Rue de la Mortellerie, Juni 1848“, Jean-Léon Gérômes „7. Dezember 1815, neun Uhr in der Frühe (Der Tod des Marshall Ney)“ oder Jean-Adolphe Beaucés „Der Einzug des Expeditions-corps in Mexiko, 10. Juni 1863“ belegen, entwickelte sich dieses Verfahren zu einer gängigen Praxis in der (akademischen) Historienmalerei, fast schon zu deren Kennzeichen.<sup>623</sup> Peter Weibel spricht in diesem Fall deshalb von „einer Art Datumsmalerei“.<sup>624</sup> Diese Vorstellung war eng mit dem Geschichtsverständnis des Historismus verbunden, wonach Geschichte zuallererst über handelnde Personen, Treitschkes „große Männer“, und exponierte Ereignisse definiert wurde. Zwar sprach bereits in der frühen Neuzeit der französische Philologe und Begründer der Chronologie, Joseph Justus Scaliger (1540-1609), vom Tag als Maßeinheit der Historie, doch erst die systematische Erforschung der Vergangenheit in der modernen Geschichtswissenschaft ermöglichte ein Denken in Jahreszahlen und

<sup>623</sup>Vgl. dazu etwa: Kathleen Adler: Manet, Oxford 1986, S. 116f.

<sup>624</sup>Vgl. Weibel, S. 317. Weibel wählt als Ausgangspunkt das Gemälde zur Erschießung der Aufständischen von Francisco de Goya, das als „Der 3. Mai 1808“ (1814) bekannt ist. In der Forschung herrscht jedoch die Meinung vor, daß Goya selbst dem Bild keinen derartigen Titel zugewiesen hat. Allerdings lesen wir auf seinem Gegenstück, dem „2. Mai“, im Himmel die Inschrift des Künstlers „Madrid/Dos de Mayo“. Im Inventarkatalog des Prado aus dem Jahre 1857 findet sich das Erschießungsbild unter der Bezeichnung „Dia dos de Mayo en la montaña del Principe Pio“. Auch Yriarte bezeichnete es 1867 in seiner Monographie über Goya als „Le deux Mai (Dos de Mayo)“, vgl. Charles Yriarte: Goya, Paris 1867, S. 86. Demnach scheinen beide Gemälde also mit dem Datum des 2. Mais 1808 in Verbindung zu stehen. Erst im Prado-Katalog von 1872 sind beide Bilder unter den heute geläufigen Titeln aufgeführt, vgl. Janis A. Tomlinson: Goya in the Twilight of Enlightenment, New Haven, London 1992, S. 139.

bedeutenden Anlässen.

Mittels eines Datums auf bestimmte historische Geschehnisse zu verweisen, ist auch in künstlerischen Arbeiten des 20. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich. Wie wir noch sehen werden, setzte etwa Georges Mathieu mit seinen abstrakten Bildern diese Tradition fort, indem er sich allein über den Titel und dessen Datierung auf bestimmte Ereignisse aus der französischen Feudalgeschichte bezog. Gleichfalls läßt sich auch Gerhard Richters Zyklus „18. Oktober 1977“ als Rekurs auf die Konventionen der traditionellen Historienmalerei verstehen, wie sie sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hatten. Der Österreicher Norbert Pümpel gibt auf den beiden Tafeln eines Diptychons jeweils die Tage an, an denen im August 1945 die Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki abgeworfen wurden, und verdeutlicht so, daß mit dem Einsatz von Nuklearwaffen ein neues Zeitalter begonnen hat.<sup>625</sup> Aber auch die Michael Gorbatschow gewidmete Tafel „19.8.91“ aus Horst Antes' Reihe der „Tagebilder“, auf denen der Künstler seit 1989 die Daten der Arbeitstage eines Bildes in mehreren Schichten übereinandermalte, kann in diese Reihe eingeordnet werden.<sup>626</sup> Andere Künstler hingegen stellten mittels anonymer Einzeldaten oder ganzer Kalendersysteme historische Bezüge her, ohne daß dabei ein bedeutender geschichtlicher Moment oder ein spezifischer Anlaß zugrunde gelegt wurde. Die „Today“-Serie von On Kawara sowie Hanne Darbovens „Bismarckzeit“ sind hierfür wohl die prägnantesten Beispiele.

On Kawaras „Date Paintings“ und die „Today“-Serie, zu der die einzelnen Gemälde gehören, bilden das Hauptwerk des 1932 im japanischen Aichi-ken geborenen Künstlers. Bei diesen querrrechteckigen Leinwänden handelt es sich buchstäblich um die Bilder eines Tages, denn auf einer zumeist dunklen, monochromen Fläche zeigen sie im Zentrum allein das Datum ihrer Entstehung in weißer Schrift (Abb. 82). Ist ein entsprechendes Werk bis Mitternacht einmal nicht vollendet, wird es folgerichtig vom Künstler vernichtet. Kawara begann mit den „Date Paintings“ am 4. Januar 1966. Zu

<sup>625</sup>Zum „Hiroshima + Nagasaki Diptychon“ (1990) von Pümpel vgl. Harald Kimpel: Höhere Gewalt: Materialien zu einer Ästhetik des Unfriedens, in: Magistrat der Stadt Kassel, Kulturamt (Hrsg.): Die vertikale Gefahr, Luftkrieg in der Kunst, Ausstellungskatalog Kasseler Kunstverein, Kassel 1993, S. 66f.

<sup>626</sup>Das Datum bezieht sich auf die Gefangennahme Gorbatschows und seiner Frau während des sogenannten Augustputsches 1991, der mit der Machtübernahme Boris Jelzins endete. Zu den „Tagebildern“ von Horst Antes vgl. einführend: Wolfgang Savelsberg: Horst Antes – Tagebilder, in: Ders. (Hrsg.): Horst Antes. 24 Tagebilder, Ausstellungskatalog Museum Schloß Mosigkau, Dessau 1994, S. 17-41 sowie weiterhin: C. Sylvia Weber (Hrsg.): Horst Antes, und morgen male ich vielleicht ein Bild, Ausstellungskatalog Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall 2006/07. Auch ein installativ arbeitender Künstler wie Jörg Herold knüpft in seiner Arbeit „Lichtspur über Datumsgrenze“, die 2002 am Berliner Paul-Löbe-Haus angebracht wurde, an diese Tradition an, vgl. hierzu: Schenk-Weininger, S. 62-65.

Anfang plante er, an der Reihe lediglich zehn bis zwanzig Jahre zu arbeiten.<sup>627</sup> Die Gruppe ist jedoch bis heute nicht abgeschlossen.

Auch wenn er das erste Bild der in seinem Œuvre zentralen „Today“-Folge in New York anfertigte, startete On Kawara seine künstlerische Laufbahn im Tokio der 50er Jahre.<sup>628</sup> Von 1955 bis 1956 war Kawara zunächst Mitglied der Gruppe „Seisakusha Kondankai“ („Diskussionsgruppe der Künstler“), die in ihrer Malerei einen neuen Wirklichkeitsanspruch entgegen dem auch in Japan seit Ende der 40er Jahre verbreiteten Sozialistischen Realismus entwickelte.<sup>629</sup> Die Werke der jungen Künstlergeneration, zu der neben Kawara u. a. auch Tatsuo Ikeda und Shigeo Ishii gehörten, zeichnen sich durch surreale und rätselhafte Darstellungen aus. Sie verweisen in ihren Bildern unaufhörlich auf Unsicherheit und Unterdrückung. Auch wenn ihre dramatischen Szenarien teilweise auf tatsächlichen Ereignissen basieren, wirken sie nicht rational „erklärend“, sondern vielmehr psychologisch aufgeladen und hermetisch.<sup>630</sup> „Sie versuchten, eine neue Art von Realismus zu kreieren, der den Schmerz der Existenz vor Augen führte, dabei aber jede programmatische moralische oder politische Aussage vermied“<sup>631</sup>, wie David Elliott den Charakter dieser Werke beschreibt. In der Nachkriegszeit wurden die Gemälde und Zeichnungen der „Seisakusha Kondankai“ deshalb als Sinnbilder für die Situation eines Landes angesehen, das durch die Niederlage im Zweiten Weltkrieg und mehr noch von den Atombombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki zutiefst traumatisiert war. Im Jahr 1955 beschrieb Kawara, welche Spuren der Nuklearangriff in der Mentalität der japanischen Bevölkerung hinterlassen hatte: „Vor kurzem haben Dinge unser Verständnis von Menschlichkeit infrage gestellt. Im täglichen Leben kann ich dies immerzu spüren. Politische und wirtschaftliche Ängste überwältigen den Einzelnen.“<sup>632</sup>

Die Werke des jungen Kawara wie die Zeichnungsserien „Das Badezimmer“

627Vgl. Lucy R. Lippard: Just in Time: On Kawara, ursprünglich in: On Kawara 1967, Ausstellungskatalog Otis Art Institute Gallery, Los Angeles 1977, wiederabgedruckt in: Xavier Douroux und Frank Gautherot (Hrsg.): On Kawara, Whole and Parts, 1964-1995, Ausstellungskatalog Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne 1996/97, S. 360.

628Zur Zeit Kawaras in Japan vgl. Tadashi Yokoyama: At the Junction of Time and Space, On Kawara in the 1950s, in: On Kawara 1952-1956 Tokyo, Tokio 1991, S. 55-72.

629Vgl. Kazu Kaido: Reconstruction: The Role of the Avant-Garde in Post-War Japan, in: Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan 1945-1965, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, Oxford 1985, S. 19.

630Vgl. Jonathan Watkins: Where ‚I Don't Know‘ Is the Right Answer, in: Ders. und René Denizot (Hrsg.): On Kawara, London, New York 2002, S. 48.

631David Elliott: Das neue Japan, in: Angela Schneider u. a. (Hrsg.): Berlin Tokyo/Tokyo Berlin, Die Kunst zweier Städte, Ausstellungskatalog Neue Nationalgalerie, Berlin 2006, S. 216f.

632On Kawara: Atarshii Ningenzo ni Mukkatte, in: Bijutsu Hihyo, Juni 1955, S. 46; deutsche Übersetzung bei: Elliott, S. 216.

(1953/54), „Ereignisse in einem Lagerhaus“ (1954) oder das Gemälde „Abwesende“ (1956, Abb. 83) ließen ihn schnell zum wegweisenden Maler seiner Generation werden, der in seinen Bildwelten Formulierungen für diese schockierenden Kriegserfahrungen fand.<sup>633</sup> Doch in dem großen Erfolg und der raschen Berühmtheit sah Kawara vor allem eine Belastung. Im Jahr 1959 verließ er daher Tokio und übergab seine bisherigen Werke dem dortigen National Museum of Modern Art.

Zunächst ging Kawara für vier Jahre nach Mexiko-Stadt.<sup>634</sup> 1962 brach er nach New York auf, wo er mit der Pop Art in Berührung kam. Hier lernte er auch seine zukünftige Frau Hiroko Hiraoka kennen. Nach einem einjährigen Aufenthalt reiste er weiter nach Europa, um von Paris aus zunächst nach Spanien zu fahren. Auf dem Weg sah Kawara sich u. a. die neolithischen Höhlenmalereien von Altamira an, die ihn nachhaltig beeindruckten und ihm zurück in Paris den Anstoß zum erneuten künstlerischen Arbeiten gaben.<sup>635</sup> Da er jedoch kein geeignetes Atelier finden konnte, kehrte er im Herbst 1964 nach New York zurück. Dort schloß Kawara ein Konvolut von 196 Zeichnungen ab, die er bereits in Frankreich begonnen hatte und die deshalb unter dem Titel „1964 Paris-New York-Drawings“ bekannt sind.

Die Zeichnungen dieser Gruppe versammeln verschiedene Ideen für Gemälde, Rauminstallationen, skulpturale Objekte und Textarbeiten.<sup>636</sup> Bereits die erste Zeichnung verweist bezüglich der Komposition auf die späteren „Date Paintings“: eine querrrechteckige Bildfläche auf einer Wand, in deren Mitte das Wort „Egg“, „Ei“ zu lesen ist (Abb. 84).<sup>637</sup> Ein Jahr später tritt das Kompositionsschema eines Schriftzugs auf monochromer Fläche wesentlich deutlicher zu Tage. Im Jahr 1965 malte Kawara ein Triptychon, dem er den Namen „Title“, „Titel“, gab (Abb. 85). Dabei handelt es sich um drei rote Leinwände, auf denen mittig jeweils unterschiedliche Buchstaben und Ziffern in Weiß zu lesen sind. Während die beiden gleich großen Seitentafeln mit den Worten

633Vgl. Roland Wäspe: On the Way, 1964 Paris – New York, in: On Kawara, 1964 Paris – New York Drawings, Ausstellungskatalog Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, St. Gallen 1997, S. 7. Vgl. zu dieser Werkgruppe auch: Jean-Christophe Ammann: On Kawara in Japan und Mario Kramer: Ungesehene Bilder – Das Frühwerk von On Kawara, beide in: Museum für Moderne Kunst (Hrsg.): On Kawara 1952-1956 Tokyo, Ausstellungskatalog Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/Main 1994, S. 9-29.

634Zwar waren das Reisen und der Devisenbesitz den Japanern in den späten 50er Jahren nur beschränkt erlaubt. Da Kawaras Vater jedoch in der mexikanischen Hauptstadt als Ingenieur einer japanischen Maschinenbaufirma vorstand, konnte sein Sohn eine offizielle Einladung nach Mittelamerika vorweisen, vgl. Watkins, S. 53.

635Vgl. Watkins, S. 54f.

636Zu dieser Gruppe vgl. Wäspe, S. 9ff. und weiterhin: ebd., S. 55-60.

637Als ästhetischer Vorgänger der „Date-Paintings“ kann weiterhin auch die Papierarbeit „Nothing, Something, Everything“ (1963) gelten, die auf einem querrrechteckigen, monochromen Grund in Lettraset-Buchstaben das Wort „SOMETHING“ trägt, abgebildet bei: ebd., S. 61.

„ONE THING“ und „VIET-NAM“ beschriftet sind, trägt die leicht größere, mittlere Bildfläche die Jahreszahl „1965“. Damit bezieht sich Kawara auf die heftigen Bombardements Nord-Vietnams durch die US-amerikanische Armee, in deren Land er sich zu diesem Zeitpunkt aufhielt. Zugleich ist das Entstehungsjahr des Bildes geprägt von ersten Massendemonstrationen gegen die Gefechte in Indochina.<sup>638</sup> Vor diesem historischen Hintergrund fällt auf, daß Kawara allein über eine abstrakte Zeichenfolge auf den Vietnamkrieg anspielt. Jonathan Watkins begründet diesen Schritt folgendermaßen:

„The word ‚VIET-NAM‘ is like an exclamation (without an exclamation mark) and the strident colour is the extent of Kawara’s emotional expression. In this respect, in its suggestion of the possibility of cathartic response – as was the case with ‚The Bathroom‘ series – the work is remarkable for its stoicism. Newspapers were the main source of information about the war in Vietnam. Mental pictures could be formed from the words therein but what was really happening in this far-off place was beyond anyone’s comprehension. For Kawara, history and current affairs had become an odd assortment of concocted stories. 1965 was the date of ‚Title‘, but Vietnam was not the place in which it was painted. Vietnam – or more accurately an idea of Vietnam – was a subject of the work.“<sup>639</sup>

Folgen wir Watkins, dann zeigt das Triptychon prinzipiell die Grenzen der Darstellung einer grausamen Realität mit sprachlichen Mitteln auf. Weil Worte für Kawara die höchste Abstraktionsstufe darstellen,<sup>640</sup> müssen die Schrecken des Vietnamkrieges für jeden nicht direkt Betroffenen so unverständlich bleiben, wie die genauere Bedeutung der Begriffe auf „Title“. Während das Triptychon also jegliche Abbildungsfunktion negiert, ist ein anderes Werk des Künstlers aus dem selben Jahr inhaltlich ähnlich präzise und formal genauso abstrakt wie die nur wenig später begonnenen „Date Paintings“. Das Gemälde „Location“ zeigt auf einfarbigem Grund in weißen Lettern die Längen- und Breitengrade eines Punktes in der Sahara (Abb. 86).<sup>641</sup> Der Ort, den dieses

638Zur Entwicklung der Protestbewegung in den Vereinigten Staaten gegen den Krieg vgl. Melvin Small: *Antiwarriors, The Vietnam War and the Battle for America’s Heart and Minds*, Wilmington 2002.

639Vgl. Watkins, S. 67.

640„Language is the ultimate abstraction“, On Kawara zitiert nach: Dan Cameron: *The On Kawara Story*, ursprünglich in: *Arts Magazine*, 61, 2, Oktober 1986, wiederabgedruckt in: *Douroux/Gautherot*, S. 430.

641Wie Piet De Jonge berichtet, sollte die Leinwand zunächst mit zwei weiteren „Wüstenbildern“ gezeigt werden. Außerdem plante Kawara noch drei Arbeiten mit Punkten in Ozeanen. Diese fünf Bilder sind aber von dem Künstler nicht ausgeführt worden, da sie seiner Meinung nach zu „anekdotisch“ gewesen wären, vgl. Piet De Jonge: *Die Welt und ihr Zusammenhang, On Kawara und Stanley Brown*, ursprünglich in: *Bilderstreit, Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, Ausstellungskatalog Museum Ludwig, Köln 1989, wiederabgedruckt in: *Douroux/Gautherot*, S. 455. Vgl. außerdem Watkins, S. 109, Anm. 26.

„Landschaftsbild“ (Lucy R. Lippard)<sup>642</sup> wiedergibt, läßt sich damit zwar exakt bestimmen: Er liegt in der Östlichen Großen Erg. Warum diese fernab gelegene Stelle allerdings ausgewählt wurde und wie es dort aussieht, darüber gibt das Bild hingegen keinerlei Auskunft. Die Mittel von sprachlichen Systemen, so können wir angesichts von „Location“ folgern, erschließen uns zwar die Welt; bei eingehender Betrachtung stellen sie sich jedoch als ungenau, weil auf bloßen Konventionen basierend heraus. Piet De Jonge betont daher: „Im Grunde verneint Kawara ständig das Bestehen des Objekts, da die lesbaren Zeichen nicht zu interpretieren sind, weil sie einen Code bilden. [...] Alle Tatsachen verändert er in Abstraktion.“<sup>643</sup> Diese Beobachtung können wir auf die „Date Paintings“ übertragen, nur daß Kawara hier nicht das Problem von Sprache und Raum wie bei „Location“ behandelt hat, sondern jenes von Sprache und unserer Vorstellung von Zeit sowie Geschichte thematisiert.

Die erste größere Einzelausstellung On Kawaras fand 1974 in der Kunsthalle Bern statt und widmete sich nahezu komplett seiner Produktion des Jahres 1973, worunter auch 85 „Date Paintings“ fielen. Im begleitenden Katalog lesen wir eine knappe Beschreibung dieser Werkgruppe, die in ihrer Prägnanz eine bis heute gültige Definition der Arbeiten liefert:

„Date Paintings – (Tagesbilder) malt On Kawara seit 1966. Jedes Bild ist an dem Tag entstanden, dessen Datum es aufgemalt trägt. Die Jahresproduktion schwankt zwischen 63 und 241 Bildern; die Formate liegen zwischen 20,5 x 25,5 und 155,0 x 226,0 cm. Rechteckige Holzrahmen von etwa 5 cm Tiefe dienen als verborgene Träger. Die Leinwand liegt vorn auf dem Rahmen, ist um die Seiten herumgezogen und auf der Rückseite befestigt. Die Bemalung mit Acrylfarbe erstreckt sich auch auf die Seiten. Jedes Bild ist in einer bestimmten Farbe monochrom, die zahlreichen Arbeiten der ersten Jahre sind in kräftigen, die der späteren Jahre in dunkleren Farben ausgeführt. In der Mitte des Bildes erscheint jeweils in Weiß das Datum.

Alle Bilder werden in eigens angefertigten Kartonschachteln aufbewahrt, ein Ausschnitt aus der Lokalzeitung vom Tage ist oftmals beigelegt, sofern das Format des Bildes das der Zeitung nicht übersteigt. Jedes Bild trägt einen Untertitel.“<sup>644</sup>

Bei einem „Date Painting“ haben wir es nicht nur mit einem offenen,<sup>645</sup> sondern mit einem geradezu „offenherzigen“ Kunstwerk zu tun. Auf den ersten Blick scheint es keine Geheimnisse vor uns zu verbergen, ja, im Gegenteil: Es zeigt genau das, was wir sehen. Wie wir gerade feststellen konnten, lassen sich die Bilder der „Today“-Serie

<sup>642</sup>Lippard, Just in Time, S. 359.

<sup>643</sup>Vgl. De Jonge, S. 455.

<sup>644</sup>On Kawara, 1973 – Produktion eines Jahres/One Year's Production, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bern, Bern 1974, o. S.

<sup>645</sup>Zum Begriff des offenen Kunstwerks vgl. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, 9. Aufl., Frankfurt/Main 2002 (italienische Erstveröffentlichung 1962).

nicht nur mit wenigen Worten präzise beschreiben, auch ihre Datierung nehmen sie gleich selbst vor. Sogar ihr Entstehungsprozeß und ihre Beschaffenheit sind gut dokumentiert. Für seine Monographie über die „Date Paintings“ erfaßte Henning Weidemann in 31 Photographien die einzelnen Arbeitsschritte, ihre genaue Dauer sowie die notwendigen Werkzeuge, die zu dem Tagesbild vom 9. Juni 1991 geführt haben.<sup>646</sup>

Auf dieser Photostrecke zeigt sich jedoch nicht der Künstler in Aktion wie etwa in vergleichbaren Reihen zum Thema „Der Maler malt ein Gemälde“<sup>647</sup>; Kawara selbst tritt auf keiner der Aufnahmen in Erscheinung.<sup>648</sup> In den Bildern sind lediglich das Nacheinander der einzelnen Stadien des Werkprozesses und ihre jeweilige Länge erfaßt. So können wir verfolgen, daß Kawara um 9:21 Uhr zunächst die gesamte Leinwand in zwei Lagen mit Grundierung behandelte (Abb. 87a-c).<sup>649</sup> Dann trug er in zwei weiteren Gängen eine speziell gemischte Farbe auf, bis er den gewünschten Ton erzielt hatte. Dazwischen ließ er die Oberfläche immer wieder gut trocknen. Aufgrund dieser vier Farbschichtungen überwiegt bei den „Date Paintings“ im ganzen eine dunkle Tonalität, wobei die Bilder allerdings nie in reinem Schwarz ausgeführt sind. Zwar finden sich auch vereinzelt grüne, blaue oder rote „Date Paintings“, die jedoch zumeist im ersten Jahr entstanden sind.<sup>650</sup> Im ganzen herrschen fein ausdifferenzierte Grauwerte in der Serie vor, so daß kein Bild farblich mit dem anderen identisch ist. Da sich auch die Kalenderdaten nicht wiederholen, wird somit jedem Tag ein eigener Farbwert zugeordnet.

Als die Arbeit am monochromen Fond abgeschlossen war, begann Kawara um 11:51 Uhr mit der Erstellung des Datums, das er per Hand zunächst mit Bleistift und

---

646Henning Weidemann: On Kawara, June 9, 1991. Aus der „Today“ Series (1966-...), Ostfildern 1994.

647Zur Darstellung von Künstlern bei der Arbeit vgl. Michael Klant: Künstler bei der Arbeit von Fotografen gesehen, Ostfildern 1995.

648On Kawara läßt sich nicht photographieren. Das einzige Bild, das der Künstler autorisiert hat, zeigt zwei Männer in Rückenansicht, die einen Waldweg entlang gehen. Bei dem einen Mann handelt es sich um einen Fischer, der andere ist Kawara. Unklar ist jedoch, wer welche Person auf dieser Aufnahme ist, vgl. hierzu: Seung-duk Kim, in: Watkins/Denizot, S. 26.

649Zur technischen Qualität der „Date Paintings“ vgl. die Beschreibung von Christian Scheidemann in: Watkins/Denizot, S. 30

650Rote „Date Paintings“ entstanden hauptsächlich im Sommer 1966. Rutger Pontzen vermutet einen Zusammenhang mit der enormen Hitzewelle, von der New York in diesen Monaten heimgesucht wurde. Temperaturrekorde durchziehen jedenfalls leitmotivisch die Zeitungsausschnitte zu diesen Bildern, vgl. Rutger Pontzen: On Kawara's Databank, in: Jong Holland, 10, 1, 1994, S. 30. Der nuancierte Umgang mit Farbe ist auch ein Grund dafür, daß Kawaras Bilder in Japan besonders geschätzt werden: „In Japan hat Farbe eine ganz andere Bedeutung als im Westen. Das zeigt sich u. a. in den mehr als 350 Bezeichnungen für Farben, die häufig von Blumen abgeleitet sind. Die Fähigkeit, diese Farbabstufungen begrifflich voneinander zu unterscheiden und in komplizierten Kombinationen anwenden zu können, verlangt großes Feingefühl und Bildung. So werden die Arbeiten von Kawara in Japan auch gerade aufgrund ihrer Verwendung der Farben und ihrer Typographie bewundert“, De Jonge, S. 457, Anm. 3.

Lineal vorzeichnete. Anschließend füllte er die einzelnen Buchstaben und Ziffern ebenfalls in mehreren Durchläufen mit weißer Farbe aus. Zuletzt nahm der Künstler mit einem feinen Pinsel sowie einem Skalpell Korrekturen an dem Datum vor, bis die Arbeit an dem Bild nach ziemlich genau zwölf Stunden endgültig abgeschlossen war:

„Durch mehrmalige, fast unsichtbare Ausbesserungen der Schriftränder wurde eine gestochen scharfe Kante des Schriftbilds erreicht. Das Schriftbild grenzt sich beinahe perfekt vom Grund ab. Das Date Painting ist fertig. Später wird der Namenszug ‚On Kawara‘ auf die Rückseite der Leinwand angebracht. Auf der Innenseite des Holzrahmens, um den die Leinwand gespannt ist, wird ein Etikett angebracht, mit der Aufschrift: ‚Sunday. June 9, 1991.‘ ‚Today‘ Series no 23, 1991 painted by On Kawara in New York City. Liquitex on Canvas 10 inches x 13 inches.“<sup>651</sup>

Auch wenn On Kawara seit den 60er Jahren seinen Hauptwohnsitz in New York hat, schätzt er die Ungebundenheit des Reisens und ist daher einen großen Teil des Jahres unterwegs. Diese Fahrten stellen jedoch keine Unterbrechung seines Schaffens dar; sie gehören sogar zum festen Bestandteil seines künstlerischen Arbeitens. Dies gilt auch und besonders für die „Date Paintings“, die er bereits in weit über 80 Städten angefertigt hat.<sup>652</sup> Das nomadenhafte Umherziehen schlägt sich zunächst in der Größe der Bilder nieder, weil die fern des Ateliers angefertigten Gemälde meist von kleinem, handlichem Format sind. Deutlicher offenbart sich die Beziehung zum Entstehungsort jedoch auf der Leinwand selbst. Der Künstler orientiert sich nämlich bei der Sprach- und Abkürzungsform des Datums an den Gebräuchen des Landes, in dem er sich beim Malen aufhält. Befindet er sich in Gegenden, in denen lateinische Lettern nicht üblich sind, weicht er auf die übernationale, künstliche Weltsprache Esperanto aus. Doch nicht nur anhand des Schriftbildes wird die okzidentale Ausrichtung der Reihe deutlich. Denn auffällig ist weiterhin, daß die „Today Series“ im ganzen auf der im Westen regulären Zeitrechnung des Gregorianischen Kalenders basiert.<sup>653</sup>

Der jeweilige Aufenthaltsort des Künstlers bestimmt auch die einzelnen Untertitel der Werke. Von Beginn der Serie an entstammten die Bezeichnungen entweder den Schlagzeilen der beigegebenen, vor Ort erstandenen Zeitungseiten oder es handelte sich bei ihnen um kurze persönliche Notizen Kawaras. Am 28. Dezember 1972 verwandte der Künstler mit dem schwedischen Satz „Jag vet inte“, „Ich weiß es nicht“,

<sup>651</sup>Henning Weidemann: Der Chronograph, in: Ders., S. 57. Kathryn Chiong hat eingehender die Inszenierung von Weidemanns Bildern untersucht, vgl. Kathryn Chiong: Kawara On Kawara, in: October, 90, Herbst 1999, S. 51-75.

<sup>652</sup>Vgl. hierzu: On Kawara, Date Paintings in 89 Cities, Ausstellungskatalog Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam 1991/92 u. a.

<sup>653</sup>Weidemann, S. 48.



allerdings zum letzten Mal eine derartige, nicht-kalendarische Bezeichnung.<sup>654</sup> Seitdem dient ihm nur noch der Wochentag in der jeweiligen Sprache des Entstehungslandes als Bezeichnung.<sup>655</sup> Der Untertitel ergänzt damit nun tautologisch das abgebildete Datum. Er verweist nicht länger auf irgendeinen außerhalb des kalendarischen Zeitablaufs liegenden Zusammenhang. Die letzten subjektiven Spuren des Künstlers, die sich in seinen individuellen Gedanken manifestieren konnten, wurden somit aus der Reihe getilgt.

Die „Today“-Serie ist eng verflochten mit weiteren Werkgruppen Kawaras. Die Zeitungsseiten der „Date Paintings“ werden in Ordnern gesammelt, die die Reihe „I read“ bilden und die im bereits oben angeführten Berner Katalog folgendermaßen beschrieben wird:

„I READ – (Ich habe gelesen). Diese Sammlung von Ausschnitten aus der Tagespresse wurde 1966 gleichzeitig mit den *Date Paintings* begonnen. Die Ausschnitte stammen aus der Presse des Tages-Aufenthaltsortes, jedoch nur von Tagen, an denen ein *Date Painting* entsteht. Die Untertitel der *Date Paintings* der ersten Jahre sind meist dieser Sammlung entnommen. Photokopien des Materials sind in Ringbüchern geheftet.“<sup>656</sup>

Auch die „Date Paintings“ selbst werden in zwei weiteren Archivierungssystemen erfaßt. In einem Aktenblock, „Journal“ benannt, sammelt Kawara buchhalterisch alle Informationen zu Entstehung, Aussehen<sup>657</sup> und Bezeichnung der einzelnen Bilder. Hierbei spielt der Aufenthaltsort des Künstlers wiederum eine wichtige Rolle. Im Berner Katalog heißt es hierzu:

„Aufzeichnungen in einem Ringbuch (*Journal*) begleiten die Jahresproduktion der *Date Paintings*. Sie sind in der Sprache des Landes abgefaßt, in dem On Kawara bei Beginn des jeweiligen Jahres lebte. Ein in diesem Land erworbener Kalender verzeichnet Größe und Datum der gemalten Bilder. Muster der verwendeten Originalfarben der einzelnen Bilder sind im *Journal* eingeklebt. [...] Das *Journal* endet mit der Liste der Untertitel der *Date Paintings*, die in der Landessprache des Aufenthaltsortes des Künstlers abgefaßt ist.“<sup>658</sup>

Darüber hinaus hat Kawara in einem Gesamtkalender des 20. Jahrhunderts nicht nur alle seine Lebenstage angestrichen, sondern er hat überdies die Daten gekennzeichnet, an

---

654Vgl. Watkins, S. 42.

655Ebd.

656On Kawara, 1973, o. S.

657Den acht verschiedenen Größen der „Date Paintings“ hat Kawara dabei jeweils Buchstaben von A bis H zugeordnet, vgl. De Jonge, S. 457, Anm. 2.

658Vgl. On Kawara, 1973, o. S.

denen er eines oder mehrere „Date Paintings“ angefertigt hat (Abb. 88).<sup>659</sup> Damit bindet Kawara die einzelnen Datumbilder einerseits wieder in den Ablauf des Kalenders ein, aus dem die Motive quasi ursprünglich entstammen. Andererseits werden die Gemälde untrennbar mit der Lebenszeit des Künstlers verknüpft. Auf einen Blick lassen sich damit nicht nur Perioden mit geringer und großer Bildproduktion ausmachen. Mehr noch: Die Tage mit der Markierung für ein „Date Painting“ heben sich deutlich von den anderen ab, so als wolle sich Kawara vergewissern, was er an jedem einzelnen Tag getan habe. Anscheinend gibt es für Kawara jedoch nur zwei Kategorien von Daten, nämlich jene, an denen ein Bild bzw. mehrere Bilder entstanden sind und jene, von denen er uns nur wissen läßt, daß er gelebt hat. Die regelmäßige Arbeit an der Reihe über einen langen Zeitraum nach einem bestimmten Muster, so können wir mutmaßen, verleiht seiner Existenz wie ein Ritual Inhalt und Struktur.

Das persönliche Moment der Kontrolle über das eigene Leben und Tun, grundlegend auch für Kawaras Telegrammbotschaften der „I Am Still Alive“-Serie,<sup>660</sup> bildet damit tatsächlich den Ausgangspunkt für die „Today“-Serie. Eine Anekdote, die Kawara als Untertitel für das „Date Painting“ vom 21. Dezember 1966 festgehalten hat, läßt sich somit durchaus wörtlich verstehen. Auf die Frage des Kurators Henry Geldzahler, was er jeden Tag mache, antwortete der Künstler schlicht: „I don't know what I do but I know that I collect dates; that is painted canvases on which the dates are written by me“<sup>661</sup>. Indem Kawara Daten sammelt, versichert er sich also des täglichen Seins. Nicht die Reflexion über das eigene Schaffen ist dabei für ihn von Bedeutung (er weiß nicht, was er tut), sondern allein die manuelle Tätigkeit der Bildproduktion. Für sich betrachtet, sagen die „Date Paintings“ daher zunächst einmal nur aus, daß On Kawara beispielsweise am Freitag, dem 9. Juli 1976, ein „Date Painting“ im deutschsprachigen Raum angefertigt hat (Abb. 89). Beim Blick ins „Journal“ würden wir genauer erfahren, daß er sich an diesem Tag in Berlin aufgehalten hat. Weiter handelt es sich um das zwölfte Bild dieses Jahres und das dritte in dem entsprechenden Monat. Außerdem könnten wir anhand des „100 Years Calendars“ nachzählen, wie viele Exemplare die Serie bis dahin inzwischen umfaßte, nämlich genau 1.281 Werke. Das

<sup>659</sup>Beim „100 Years Calendar (18,864 Days)“ steht ein gelber Punkt für einen Tag im Leben Kawaras; ein grüner zeigt an, daß an dem entsprechenden Datum ein „Date Painting“ gemalt wurde; ein roter Punkt wiederum bedeutet, daß mehr als ein Bild fertiggestellt wurde, ohne daß jedoch näher angegeben wird, wie viele Werke tatsächlich vollendet wurden.

<sup>660</sup>Vgl. dazu: Teresa O'Connor: Notizen: On Kawaras *I Am Still Alive*, in: On Kawara, *Date Paintings in 89 Cities*, S. 252f.

<sup>661</sup>Die Untertitel finden sich in: On Kawara, *Continuity/discontinuity, 1963-1979*, Ausstellungskatalog Moderna Museet, Stockholm 1980 u. a.

Titelblatt des beigelegten *Tagesspiegels* würde uns schließlich über die Beerdigung von Gustav Heinemann sowie über die Flucht von inhaftierten Anarchistinnen in Kenntnis setzen.

Die enge Verbundenheit der Bilder mit den privaten Umständen ihrer Entstehung kommt bereits im Titel der Serie zum Ausdruck. Denn nur für On Kawara selbst zeigen die „Date Paintings“ schließlich ein Heute. Der Betrachter steht freilich immer einem Werk aus der Vergangenheit gegenüber, weshalb Henning Weidemann sehr treffend nicht von der „Today“-, sondern eigentlich der „Yesterday“-Serie gesprochen hat.<sup>662</sup> Daher verhält es sich mit den einzelnen Bildern prinzipiell wie mit den beigegeführten Zeitungsseiten. Auch sie stellen zwar Dokumente ihres Erscheinungsdatums dar, in denen sich das Geschehen eines Tages bündelt. Allerdings beziehen sich die Inhalte ihrer Schlagzeilen und Berichte gleichfalls auf Ereignisse des Vortags, deren Neuigkeiten im Augenblick ihrer Veröffentlichung strenggenommen bereits von anderen Nachrichten abgelöst wurden.

Trotz der engen Verflechtung der „Date Paintings“ mit der Biographie Kawaras verweisen die Bilder rein äußerlich aber gerade nicht auf die Person des Künstlers. Sie zeigen weder eine stilistisch-malerische noch eine thematisch-ikonographische Entwicklung Kawaras auf. Ihr serieller Charakter, ihre Neutralität und Perfektion in Schrift und Form lassen sie vielmehr kühl und unpersönlich, fast schon distanziert wirken.<sup>663</sup> Diese Beobachtung gilt jedoch nicht nur für den Fall, daß mehrere Bilder an einer Wand oder sogar in einem Raum hängen und ihre Gruppenzugehörigkeit somit offensichtlich ist, sondern sie läßt sich auf jede einzelne Arbeit beziehen. Denn da kein Gemälde in Farbe und Typographie einem anderen gleicht, erlangen die Leinwände eine Autonomie, die sie jeder Zeitlichkeit zu entrücken scheint. Anne Rorimer beobachtet richtig:

„In dem Sinne, daß niemand tatsächlich ein Datum ‚sehen‘ kann, bieten die Gemälde keine Information über ihre Beziehung zu externer Wirklichkeit, aber innerhalb der Grenzen der bemalten Leinwand nimmt das Datum – ansonsten eine reine Abstraktion – konkrete Form und Gestalt an. Innerhalb des Inhalts vom Werk selbst also zeigt die *Today Series*, wie ein Gemälde eine selbständige Erscheinung sein kann, unabhängig von (doch nicht mißachtend) externen Bezugspunkten. Aufgrund der Existenz als Datum behauptet jedes von Kawaras Bildern, daß es ‚gegenwärtig‘ ist, obwohl

<sup>662</sup>„Der in Anführung gesetzte Teil des Titels ‚Today‘-Series läßt ahnen, daß es für den Betrachter sich immer schon um eine ‚Yesterday Series‘ handelt“, Weidemann, S. 47.

<sup>663</sup>Vgl. hierzu: Wolfgang Max Faust: Sich schneidende Parallelen, Notizen zu On Kawaras „Date Paintings“, ursprünglich in: On Kawara, 1976 Berlin 1986, Ausstellungskatalog Daadgalerie, Berlin 1986, wiederabgedruckt in: Douroux/Gautherot, S. 436.

paradoxerweise sein Datum, notgedrungen, auf eine Zeit verweist, die schon vergangen ist.“<sup>664</sup>

Auch wenn die „Date Paintings“ demzufolge für sich betrachtet keine Hinweise auf eine jenseits ihrer selbst liegende Realität geben, sind sie dennoch über die beigefügten Zeitungsseiten untrennbar mit der äußeren Wirklichkeit verwoben. Die handgefertigten Schachteln, in denen die einzelnen Bilder aufbewahrt werden, sowie die Presseblätter sind dabei allerdings genauso eigenständig wie die Bilder selbst. Sie müssen nämlich nicht zwingend mit den Leinwänden zusammen ausgestellt werden, sondern bestehen wie im Falle der „I Read“-Gruppe völlig unabhängig voneinander. Trotzdem bewahren gerade die beigefügten Titelseiten der Zeitungen die „Date Paintings“ vor reiner Autoreferenz. Erst durch sie werden die Bilder auf eine außerkünstlerische Ebene gehoben, auf der die Werke zu Speichern und Zeugnissen der in den Meldungen festgehaltenen Vorfälle werden, in manchen Fällen sogar zu historischen Quellen.<sup>665</sup>

Betrachten wir die Nachrichten anhand der Bildtitel aus den ersten Jahren der „Date Paintings“, spielen naturgemäß aus heutiger Sicht unbedeutende Tagesaktualitäten und die zentralen Themen der Zeit eine gleich große Rolle. Der Vietnamkrieg nimmt breiten Raum ein, ebenso die Weltraumfahrt. Wir erfahren aber auch, daß sich etwa am 24. Juli 1966 die Fahrpreise in New York erhöhten und am 16. Februar 1970 die Seine in Paris über die Ufer trat. Im Gegensatz zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts zeigen Kawaras „Date Paintings“ also keine kodifizierten, herausragenden geschichtlichen Momente. Der Auslöser für die Bilder ist nicht an eine feste historische Begebenheit gebunden, sondern beruht allein auf dem persönlichen Entschluß des Künstlers, ein Gemälde herzustellen. Der kanadische Photokünstler Jeff

---

664Anne Rorimer: Die Date Paintings von On Kawara, in: On Kawara, *Date Paintings in 89 Cities*, S. 233.

665Der Kritiker Rubén Gallo berichtet über Massaker an mexikanischen Studenten im Oktober 1968 und die Zeitungsmeldungen der „Date Paintings“ aus der Zeit: „Even more striking, however, is On’s relationship to the October 1968 student massacre by the Mexican army that scandalized the world on the eve of the Mexico City Olympics. The artist had returned to Mexico after a long absence, and in the months that preceded the confrontation he created a number of the *Today* series works. As usual, each painting was stored in a box with clippings from the most prominent articles featured in that day’s newspaper. The *Today* series of summer 1968 has been shown around the world, in the most prestigious museums and galleries, but one fact has escaped critics: buried in boxes of these works are articles detailing the quickly escalating tension between Mexican student activists and their government; between idealistic revolutionaries and a terrifying state apparatus. Following the scandal of student killings – the darkest episode in twentieth-century Mexican history – many of the newspapers and journals reporting the events were purged from Mexican archives and libraries, and are no longer available to the historians anywhere but in On’s *Today* series. These works speak not so much about the historical context of art, but about the artistic context of history“, Rubén Gallo: *On Kawara in Mexico*, in: *Watkins/Denizot*, S. 24.

Wall bezeichnet die „Date Paintings“ deshalb als negative Historienbilder.<sup>666</sup> Denn während in der traditionellen Geschichtsmalerei das geschehene Ereignis das Datum und damit das Gemälde bestimmte, verhält es sich bei Kawaras „Date Paintings“ genau umgekehrt. Hier ist es ausschließlich das Datum, welches den Bildinhalt festlegt und das ausgewählte Geschehen in Form der Zeitungsbeilage konserviert. Das Ereignis strukturiert das Bild nicht, es wird dem Gemälde untergeordnet.

Die Entscheidung des Künstlers, welche Vorfälle Eingang in die „Today“-Serie finden, ist zudem letztlich vom Zufall abhängig. Bei Kawara liegt nur der Entschluß zum Malen. Dagegen kann er natürlich nicht absehen, welches Thema am jeweiligen Tag in der Lokalpresse von Bedeutung sein wird. Banales und Wichtiges, längst Vergessenes und Erinnertes stehen somit unterschiedslos nebeneinander. Wie wir gesehen haben, verweisen die „Date Paintings“ rein äußerlich betrachtet nicht auf die Person Kawaras. Durch ihre objektive Erscheinung sprechen die Bilder auch den gespeicherten Ereignissen jede Wichtigkeit ab. Karl Schampers hat diesen Aspekt herausgestellt: „Obschon alle Mitteilungen autobiographischer Art sind und namentlich die täglichen Berichte den Charakter eines Tagebuchs haben, enthüllen sie kaum etwas von On Kawara selbst. Er bleibt nachdrücklich im Hintergrund. Er vermeidet jede Anekdote, jede Analyse, jeden persönlichen Bezug. Es ist nicht seine Absicht, seine eigene Vergangenheit ausführlich darzustellen oder die Vergangenheit an sich wieder heraufzubeschwören, sondern er will mit einigen auf den Tatsachen beruhenden Angaben ‚Zeit‘ als Realität sichtbar machen und strukturieren. On Kawara gibt die verschiedenen Geschehnisse, die an sich so allgemein und selbstverständlich sind, daß sie kaum Bedeutung haben, auf eine solch eintönige und einförmige Weise wieder, daß sie jede Besonderheit verlieren und auf anonyme, identische Fakten reduziert werden. Die Geschehnisse bekommen eine eigene Realität und entfernen sich von der Wirklichkeit, der sie entnommen sind.“<sup>667</sup>

Auch das Werk von Hanne Darboven (geb. 1941 in München) basiert augenscheinlich auf dem Gregorianischen Kalender, wenngleich sie nicht mit

---

<sup>666</sup>„Die Präsenz des Datums zwingt uns, Kawaras Werk in Zusammenhang mit einer bestimmten Bildgattung zu sehen, nämlich der Historienmalerei. Das soll jedoch nicht heißen, daß Kawaras Arbeiten Historienbilder im engeren Sinne sind; vielmehr hat sich ihre Identität aus einem Negativverhältnis zu dieser Gattung herausgebildet, als ein Negativverhältnis, das durch die Struktur des avantgardistischen Diskurses etabliert wurde“, Jeff Wall: Monochromie und Photojournalismus in On Kawaras „Today Paintings“, in: Gregor Stemmerich (Hrsg.): Jeff Wall, Szenerien im Bildraum der Wirklichkeit, Essays und Interviews, Amsterdam, Dresden 1997, S. 342.

<sup>667</sup>Karl Schampers: Eine mentale Reise durch die Zeit, in: On Kawara, Date Paintings in 89 Cities, S. 202.

bestimmten Tagen operiert, sondern zumeist mit einem idealtypischen Jahrhundert.<sup>668</sup> Ähnlich wie On Kawara wurde für die aus einer Hamburger Kaufmannsfamilie stammende Darboven ein Aufenthalt in New York Mitte der 60er Jahre zum Wendepunkt in ihrem künstlerischen Schaffen. Nachdem Darboven zunächst an der Hamburger Hochschule für bildende Künste bei u. a. dem Beckmann-Schüler Theo Garve studiert hatte, riet ihr der von der Ulmer Hochschule für Gestaltung kommende Almir Mavignier zu einem Besuch der US-amerikanischen Kunstmetropole.<sup>669</sup> Mavigniers Vorschlag folgend, brach Darboven 1966 per Schiff von Rotterdam in Richtung New York auf, wo sie die nächsten zwei Jahre bis zum Tod ihres Vaters 1968 verbrachte. Anhand ihrer unzähligen Briefe an die Familie daheim, die 1997 faksimiliert herausgegeben wurden,<sup>670</sup> und der Hamburger Ausstellung 1999 zu ihrem Frühwerk läßt sich aus heutiger Sicht nicht nur ziemlich genau rekonstruieren, wie Darboven in Amerika Kontakte zu Galeristen, Kritikern, Kuratoren und Künstlern knüpfte,<sup>671</sup> ihre künstlerische Entwicklung zeichnet sich ebenso deutlich ab.<sup>672</sup>

Auch wenn Darboven noch einige ihrer in Hamburg unter dem Einfluß Mavigniers angefertigten konstruktivistischen Materialbilder mit in die USA genommen hatte, merkte sie in der neuen Umgebung rasch, daß der Weg einer konkreten Kunst für sie beendet war. Die mitgeführten Arbeiten landeten schon bald auf dem Müll. Nach dieser endgültigen Loslösung fing Darboven im Sommer 1966 eine Reihe von Zeichnungen auf Millimeterpapier an, die sie als „Kleine Konstruktion“ bezeichnet hat. Bei dieser 138 DIN A3-Seiten umfassenden Folge handelt es sich nach Ortrud Westheider „um Indexblätter, um Titelblätter für Werke, die noch ausgeführt werden können, aber nicht ausgeführt werden müssen“<sup>673</sup>. Am Anfang standen dabei zunächst Untersuchungen zum Verhältnis von diagonalen Linien auf einer Fläche, die – so Darboven – noch auf ihren frühen „informellen Malerei-Sachen“ sowie den „konkreten Sachen“ basierten. In einem Brief vom 4. September 1966<sup>674</sup> erläuterte sie ihr Vorgehen:

668Vgl. zu Darboven einführend: Zdenek Felix (Hrsg.): Hanne Darboven, Ein Reader, Köln 1999.

669Zu Darbovens Frühwerk und ihrer Ausbildung an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg vgl. Ortrud Westheider: Hanne Darbovens Frühwerk, Vom Konstruktivismus zur Konzeptkunst, in: Hanne Darboven, Das Frühwerk, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1999, S. 7-16.

670Hanne Darboven: Briefe aus New York 1966-68 an zu Hause, Stuttgart 1997.

671In New York lernte Darboven auch die Protagonisten der aufkommenden konzeptuellen Kunst und Minimal Art kennen. Vor allem Sol LeWitt wurde ihr ein Freund und Berater, dessen Einfluß wohl auch zu Darbovens ersten Ausstellungstätigkeiten in den USA und Europa führte.

672Zur New Yorker Zeit vgl. außerdem den Text von Eva Keller in: Hanne Darboven, Ausstellungskatalog Kunsthalle Basel, Basel 1991, S. 3-5.

673Westheider, S. 12.

674Die folgenden Zitate nach: Darboven, Briefe, o. S.

„Habe nun die zwei Punkte: Achsensymmetrie + Diagonalsymmetrie -> sehr durchgearbeitet. Zwei Gegensätze sind darin enthalten: Achsensymmetrie -> Statik, Diagonalsymmetrie -> Bewegung im Sinne von Drehung – Bei der Achsensymmetrie – wie ich meine – sind die Mitte + Mittelpunkt stets dominierend – anders bei der Diagonalsymmetrie -> durch Drehung – erzeugt durch Winkelverschiebung – bleibt die Mitte als solches wohl im Feld – verliert jedoch an ihrer absoluten Bedeutung.“ (Hervorhebungen im Original, S. B.)

Und weiter:

„Meine Grundordnung stellt sich jedoch aus 7 Elementen zusammen – die durch Spiegelung zur Seite, nach unten – durch Umkehrung – durch Verdoppelung – Verdreifachung usw., eben durch Wiederholung der gleichen Elemente hintereinander oder durch Wiederholung als Serie verschiedene (meine Grundordnung) Aussagen hat.“

Aus solchen geometrischen Experimenten entwickelte Darboven Systematiken und serielle Arbeitskonzepte, für die sie zunehmend Zahlen als Visualisierungsmittel heranzog. Ein dreiviertel Jahr später beschrieb sie am 9. Juni 1967 ihre „Konstruktionen“:

„Schreibe im Augenblick, meine Sachen, Konstruktionen auf großen Bögen (2 m x 1) in Zahlen, wie eben meine ganze Sache darauf basiert: Zahlen, das ‚kleine – 1 x 1‘. Zahlen in Permutationen<sup>675</sup>, in progressiven, asymmetr[ischen] mathematischen Folgen; Verschiebungen von Winkeln, Zahlen, Multiplikationen von Zahlen + Winkeln in mathematischen Permutationen. Es fasziniert mich, so wenig ich auch von Mathematik weiss. Fühle keine Verantwortung gegenüber sog. Mathematik, tu[e] mit meiner Mathematik, in meiner Weise, wie [i]ch sie mir wünsche und finde es großartig – Eben, daß Zahlen existieren, man sie benutzen kann, zeichnen kann damit, wie z. B. Winkel, Kurven etc.“

Als ihr Vater im April 1968 starb, kehrte Darboven ins heimatliche Hamburg-Harburg zurück. Im Sommer 1968 fuhr sie jedoch nochmals für kurze Zeit in die USA, um ihr New Yorker Atelier endgültig aufzulösen. Auf den entsprechenden Blättern der „Kleinen Konstruktion“ finden sich nun zum ersten Mal mathematische Operationen auf der Basis von Jahreszahlen und deren Quersummen. Auf den Seiten vom 1. August 1968 (Abb. 90) führte Darboven eine Tagesrechnung durch, bei der sie das Datum zunächst in eine Buchstabenfolge übertrug und anschließend verschiedene Kombinationsmöglichkeiten hiervon durchspielte. Die künstlerische Entwicklung Hanne Darbovens führt also von der Linie auf der Fläche über die natürlichen Zahlen zum Datum. Durch die Anbindung an den Kalender gelangte sie von abstrakter Algebra zu konkreten Tagesdaten, von einer prinzipiell unendlichen Abfolge<sup>676</sup> zu einem

<sup>675</sup>Zum Begriff der Permutation vgl. Westheider, S. 13.

<sup>676</sup>In ihrem Brief von 24. November 1966 benennt Darboven das Unbehagen, das sie angesichts der

geschlossenen, sich wiederholenden Ganzen. Diese notwendige Beschränkung beschrieb sie rückblickend als Erleichterung, als eine selbstgeschaffene Form von Freiheit: „Ja, wenn die Zahl die Grundlage der Variante ist, dann kann ich ja auch die Zahl existentiell, die des Datums nehmen und daraus habe ich mir Gesetze entwickelt. Das war eine große Befreiung.“<sup>677</sup>

Hatte Darboven einmal mit einzelnen Daten und Tagen zu operieren begonnen, ging sie kurze Zeit später dazu über, auf der Basis der Quersumme einzelne Monate bis hin zu schließlich einem ganzen Jahrhundert durchzurechnen. Für den Katalog zur Ausstellung „Konzeption – conception“ im Leverkusener Schloß Morsbroich 1969 stellte sie ihre Methode vor, auf der bis heute alle ihre Arbeiten basieren:

„Meine Aufzeichnungen gehen von den Tagesdaten dieses Jahres aus: (19)69

69 = 17 K -> 58 K = No 1 -> No 42

(K = Konstruktion)

Insgesamt ergeben sich aus den Tagesdaten 42 Quersummen. Die errechneten Quersummen werden fortschreitend größer (von 17-58), schwellen in der Häufigkeit an (von 1 bis 12) und gehen dann wieder auf 1 zurück.

Rechenbeispiel:

1.1.69 = 1 + 1 + 6 + 9 = 17 -> 1 x = No 1 = 17 K

2.1.69 = 2 + 1 + 6 + 9 = 18}

1.2.69 = 1 + 2 + 6 + 9 = 18} -> 2 x = No 2 = 18 K

Die Zahlen 6 und 9 der Jahresangaben werden getrennt gerechnet. Alle anderen zweistelligen Zahlen werden als Einheit gerechnet. Sämtliche Aufzeichnungen sind in Ziffern ausgeschrieben. Jede Zahl wird so oft wiederholt, wie es ihr Nennwert angibt.

Beispiel:

1.1.69 = 1 x 1/1 x 1/6 x 6/9 x 9/

31.12.69 = 31 x 31/12 x 12/6 x 6/9 x 9/<sup>678</sup>

---

Offenheit ihrer Arbeitsweise empfindet: „Eine unendliche Folge ergab sich – wußte jenes in etwa voraus – habe etliche Dinge hiervon formuliert – Alles war noch recht in Ordnung – während der Formulierungen – doch wie lange – wie weit – wie viel davon formulieren? – wurde mir ungemütlich.“ In einer Tonbänderklärung, die sie 1967 zur Ausstellung „Art in Series“ am Finch College, New York, gab, betonte Darboven ebenfalls die Notwendigkeit eines Systems: „I build up something by having disturbed something. Destruction becomes construction. Action interrupts contemplation as the means of accepting something among many given alternatives, for accepting nothing, becomes chaos. A system became necessary. How else could I in a concentrated way find something of interest which lends itself to continuation? My systems are numerical concepts which work in terms of progressions and/or reductions, a kind of musical theme with variations. In my work I try to expand and contract as far as possible between limits known and unknown. Generally I could not talk about limits I know. I only can say at times I feel closer to them particularly while doing, or after having done, some conceptual series. But it does not really matter whether I come closer or not to the limits either known or unknown. The meaningful experience for me is the exploration of negative of positive avenues. In a sense for me the negative is the proof of the existence of the positive and vice versa“, Hanne Darboven zitiert nach: Ingrid Burgbacher-Krupka: Hanne Darboven, Konstruiert, Literarisch, Musikalisch, The Sculpting of Time, Ostfildern 1994, S. 32.

<sup>677</sup>Hanne Darboven zitiert nach: „Das war kein malerischer Flop, sondern notwendiger Werdegang“, Hanne Darboven im Gespräch über ihr Frühwerk. Mit biographischen Notizen, in: Hanne Darboven, Das Frühwerk, S. 138.

<sup>678</sup>Hanne Darboven zitiert nach: Konzeption – conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung,



Mittels Quersummenbildung übertrug Darboven ein bereits bestehendes System, den Kalender, in eine zweite Ordnung, die auf selbstbestimmten Regeln fußte. Zunächst erhielt Darboven durch ihre Berechnung aus Kalenderdaten eine neue Ziffer, die sie durch den Buchstaben K als „Konstruktion“<sup>679</sup> auswies. Weil ein solcher konstruierter K-Wert für verschiedene Tage gleichgroß sein kann (das Datum 2.1.00 beispielsweise entspricht von der Summe her dem 1.2.00), läßt sich das Ergebnis der Quersummierung allein nicht mehr vollständig auf den Ausgangspunkt zurückführen. Die Rechenmethode verläuft also nur in eine Richtung. Anhand des Ergebnisses lassen sich nur bedingt Rückschlüsse auf die ursprüngliche Zahlenfolge ziehen. Durch die Fokussierung auf einen festen, sich darüber hinaus stetig wiederholenden Zahlenstamm (vom 1.1. bis 31.12. und von 00 bis 99) ergibt sich ein neuer, in sich geschlossener Nummernkomplex mit eigenen Rhythmen und Gesetzen (Abb. 91). Dieser besteht jenseits der kalendarischen Daten, mehr noch: Er hat sogar nichts mehr mit letzteren gemein. So ergeben sich beispielsweise durch Darbovens Methode pro Jahr immer 42 verschiedene Quersummen, deren Ergebnisse monatlich stetig anwachsen. Demgegenüber schreibt die Häufigkeit der unterschiedlichen K-Werte eines Jahres eine aufsteigende und dann wieder abfallende, symmetrische Kurve.

Mit der mechanischen Quersummenbildung allein war Darbovens Arbeitsprozeß allerdings noch nicht abgeschlossen. Die Künstlerin transportierte die errechneten Werte weiterhin in verschiedene, rein graphische Muster oder Kolonnen von Zahlen, die sie als „Ausschreibungen“ bezeichnete. Im Jahr 1969 stellte Darboven im Städtischen Museum Mönchengladbach „Sechs Bücher über 1968“ aus, zu denen gleichfalls sechs Filme entstanden. In jedem dieser Bücher führte Darboven eine andere Methode der Ausschreibung für alle Tage des Jahres 1968 durch. Auf Indextafeln, die den Büchern vorangestellt waren, wurde das zugrundeliegende Prinzip vorgestellt. Franz Meyer erläutert 1974 im Katalog des Kunstmuseums Basel die unterschiedlichen Darstellungsweisen:

„Alles spielt zwischen 16 K (für den 1.1.68) und 57 K (für den 31.12.68). Nach Index 1 erscheinen alle 42 ‚Nummern‘, wie die einzelnen möglichen Positionen im Jahresspielraum heißen, in Ziffern, jeweils soviel mal wiederholt, wie das betreffende K vorkommt, z. B. 17 K zweimal (2.1.68 und 1.2.68) und 40 K (25.1.68, 24.2.68, 23.3.68 etc.), nach Index 2 alle 42 ‚Nummern‘ mit entsprechenden Wiederholungen dargestellt

---

Ausstellungskatalog Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, Leverkusen 1969, o. S.  
679So kann die Majuskel K allerdings auch für Kasten stehen und somit auf die Anfänge von Darbovens Rechnungen auf Millimeterpapier verweisen.

durch Reihen leerer Kästchen. Nach der im Index 3 festgehaltenen Methode werden die K pro Monat zusammengefaßt, soviel mal wiederholt wie es der Anzahl K im Monat entspricht. Eine selbe Wiederholung erfahren die Darstellungen nach Index 4, beruhend auf einfacher, horizontal und vertikal geschriebener Reihung der Tagesdaten, von jeder Ziffer aus durch Weiterschreiben bis zum Monatsende und Neubeginn der Reihe bis zum vollen Quadrat ergänzt. Nach Index 5 treten an Stelle dieser Zahlenquadrate gleichgroße leere Kästen und nach Index 6 die blanken Seiten in entsprechender Zahl.<sup>680</sup>

Über diese sechs Darstellungsformen der K-Werte hinaus entwickelte Darboven noch weitere Folgen, von denen für ihre kommende Entwicklung eine Reihe von u-förmigen Bögen kennzeichnend wurde. Zwar erinnern die geschwungenen Reihen rein äußerlich an ein Schriftbild; sie besitzen jedoch keinen semantischen Gehalt. Bei diesen, nach Lucy R. Lippard folgenreich als „Brain waves“<sup>681</sup> bezeichneten, schreibschriftartigen Kurven korreliert vielmehr allein die Anzahl der Grate mit den K-Werten des entsprechenden Datums. Besaßen die aus der Quersumme eines Tages gebildeten K-Werte noch eine direkte Verbindung zum zugrundeliegenden Datum, so erschweren die graphischen Darstellungsweisen als eine dritte Ordnung die Beziehung zum Ausgangspunkt des Kalenders zusätzlich. Damit trieb Darboven die Abstraktion des Datums soweit voran, daß ein bestimmter Tag durch eine einzelne Zahl, eine Reihe von Kästchen oder abstrakte Wellenlinien repräsentiert werden konnte: „Darboven kann auf einem Blatt einen Tag visualisieren sowie ein ganzes Jahrhundert“<sup>682</sup>, behauptete deshalb Evelyn Weiss.

Der erste Schritt vom konkreten Datum zum abstrakten Gefüge der Ausschreibung fand sich allerdings schon in Darbovens Handhabung des Kalenders selbst. Indem sie die ersten beiden Ziffern der Jahreszahlen fallen ließ, erhielt sie zunächst eine überzeitliche, gewissermaßen „geschichtslose“ Tagesfolge. Diese verstößt jedoch gegen wichtige Grundlagen der Chronologie, nach der etwa das Jahrhundert im Jahr 1 beginnt (ein Jahr 0 existiert bekanntlich nicht)<sup>683</sup> und entsprechend erst mit dem vollen Hunderterwert endet. Zudem wiederholt sich der gesamte Zyklus des Gregorianischen Kalenders aufgrund der Schaltjahre strenggenommen erst nach 400 Jahren. (Die tatsächliche mathematische Grundlage von Darbovens Arbeiten wäre somit

680 Franz Meyer: Hanne Darboven, in: Hanne Darboven, Ein Monat, ein Jahr, ein Jahrhundert, Arbeiten von 1968 bis 1974, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, Basel 1974, S. 7.

681 Lucy R. Lippard: Hanne Darboven, Deep in Numbers, in: Artforum, 12, 2, Oktober 1973, S. 35.

682 Evelyn Weiss: Hanne Darboven, Ausstellungskatalog 12. Biennale São Paulo, São Paulo 1973, o. S.

683 In Deutschland war dies bis vor kurzem sogar amtlich festgelegt. In der entsprechenden Kalendernorm DIN 1355 wurde 1975 unter Punkt 1.1.3. ausdrücklich betont: „Ein Kalenderjahr 0 gibt es nicht.“ Hiervon war nur die astronomische Zeitrechnung ausgenommen. In die im September 2006 eingeführte, heutige Norm ISO 8601 ist diese Bemerkung nicht aufgenommen worden.

vom Prinzip her die Julianische Zeitrechnung.)<sup>684</sup> Bereits Darbovens Kalender und nicht erst jede einzelne Tagesrechnung stellt sich demnach bereits als eine willkürliche Konstruktion heraus, weil die Künstlerin ihr Jahrhundert nicht chronologisch korrekt, sondern rein pragmatisch von 00 bis 99 durchgezählt hat. Doch wie sich anhand der Quersummierung und deren graphischer Darstellungsformen gezeigt hat, bedeutete das Jahrhundert für Darboven einen geschlossenen, rechnerischen Kosmos.<sup>685</sup> Darüber hinaus sind die Daten des Kalenders für die Künstlerin jedoch ebenso „existentielle Zahlen“, die somit sowohl für eine allgemeine Vorstellung menschlich geschaffener Zeiteinteilung auf der Grundlage mathematischer Gesetze und naturwissenschaftlicher Beobachtungen als auch stellvertretend für das täglich empfundene Nacheinander von Zeit selbst stehen können.

In dem Buchprojekt „Ein Jahrhundert“ erfaßte Hanne Darboven 1969 erstmals jedes einzelne Datum innerhalb ihres hundertjährigen Zeitrahmens, indem sie pro Blatt einen Tag berechnete und die so entstehenden ca. 36.600 Seiten in 100 Büchern zusammenstellte. Damit hatte die Künstlerin sich den kompletten Kalender angeeignet und ihrer Arbeitsmethode unterworfen, so daß sie in der Folge auf der Basis des einmal exerzierten Jahrhunderts eine Reihe von Variationen und Erweiterungen entwickeln konnte. Doch auch wenn Darbovens mathematische Operationen auf dem Kalender beruhten, blieben sie zu Anfang selbstreferentielle und autonome Vorgänge. Im Katalog zu ihrer Einzelausstellung im Westfälischen Kunstverein in Münster 1971 bilanziert Klaus Honnef: „Deshalb transportiert sie keine über sich hinausreichenden Bedeutungen. Allenfalls insofern, als Hanne Darboven sich des Prinzips der Quersumme bedient, um eine schwerlich zu überschauende Ausführlichkeit zu verhindern, enthalten ihre Zeichnungen ein abstraktes Moment. In Hanne Darbovens Werk besitzen die Zahlen eine unabhängige Existenz, sie sind ent-funktionalisiert worden. Ausgeklinkt aus den Zusammenhängen, die sie eindeutigen Zwecken unterwerfen.“<sup>686</sup>

<sup>684</sup>Vgl. dazu: Heinz Zemanek: Kalender und Chronologie, Bekanntes und Unbekanntes aus der Kalenderwissenschaft, 3. ergänzte Aufl., München, Wien 1984.

<sup>685</sup>„Ich vermittele trotz allem formalistisch – und das streng aus dem Konzept abgeleitet, weil alles andere grenzenlos wäre –, aber es kann wohl nur einen Anstoß geben“, Hanne Darboven zitiert nach: Amine Haase: Gespräche mit Künstlern, Köln 1981, S. 47.

<sup>686</sup>Klaus Honnef: Be-schreibung in: Hanne Darboven, Ausstellungskatalog Westfälischer Kunstverein Münster, Münster 1971, S. 52. Ähnlich argumentiert auch Johannes Cladders im selben Katalog: „Nur eines vollzieht sich nicht: Die Anwendbarkeit oder Auswertbarkeit. Ihre Arbeiten sind zwar Niederschlag eines äußerst systematischen Tuns, doch es verfolgt keine ökonomischen, wissenschaftlichen oder sonstwie praktischen Zwecke. Ihre Arbeiten sind zweckfrei – Kunst. Das Statistische, Formelhafte, Tabellarische wird verselbständigt, wird nicht um einer anderen Aussage willen genommen, sondern für sich selbst. Gerade deshalb gelingt es, die ästhetischen und

Indem Darboven die Nummern von ihren ursprünglichen mathematischen Aufgaben befreite, erhielt sie eine Ausdrucksform, die leicht nachvollziehbar und zugleich eigenständig ist. Gegen den Vorwurf der Unverständlichkeit hat sich Darboven deshalb vehement gewehrt. In einem Gespräch betonte sie:

„Die Behauptung, man verstünde meine Arbeit nicht, ist unglaubwürdig und intolerant. Denn eins und eins ist zwei – und das kann meines Erachtens nun wirklich jeder begreifen. Meine Arbeit ist ja nicht unverständliche Datenverarbeitung im Sinn unseres Computerzeitalters, sondern sie fängt an mit  $2 = 1, 2$ . An diesem simplen mathematischen System hängen wir nun wirklich alle, ob wir uns nun Brot kaufen, oder ob die Wirkungskraft der Atombombe bemessen wird. Wenn das schon verweigert wird, indem man behauptet, das sei unverständlich, ist es wirklich verantwortungslos.

Meine Formel  $2 = 1, 2$  ist schließlich ein Protest gegen dieses allgemeine Rechensystem. [...] Und schließlich bin ich auf die Tagesdaten gekommen, da man sich ja doch täglich mit dem Sinn oder Unsinn der Dinge beschäftigt.“<sup>687</sup>

1971 widmete sich Darboven einem Projekt, das auf den ersten Blick nicht mit ihrem bisherigen Schaffen vereinbar zu sein schien. Auf insgesamt 70 Blättern kopierte sie handschriftlich Homers 1. bis 5. Gesang der „Odyssee“ in der Übersetzung von Johann Heinrich Voss (1781) und breitete die Seiten in vierzehn Rahmen zu je 5 Bögen an der Wand aus (Abb. 92). Obgleich diese erste Arbeit auf der Grundlage eines fremden Textes sich so fundamental von ihren bisherigen konzeptuellen Tagesrechnungen unterscheidet, läßt sich hinter beiden Vorgehensweisen dennoch eine gemeinsame Motivation erkennen. Denn wie der Kalender eine grundlegende rechnerische Maßeinheit versinnbildlicht, steht die „Odyssee“ für die Anfänge abendländischer Dichtkunst schlechthin. Das Werk läßt sich nicht nur als literarischer Startpunkt auffassen, sondern markiert gleichzeitig den Beginn westlicher Geschichtsschreibung. Mit der handschriftlichen Übertragung des Beginns von Homers Epos eignete sich Darboven nach einem mathematisch-naturwissenschaftlichen System also nun stellvertretend ein sprachlich-geistiges Verfahren an, das der Wirklichkeitsbeschreibung und der Vergangenheitsinterpretation dient.

Besteht „Homer, Odyssee 1.-5. Gesang“ allein aus dem abgeschriebenen Material, begann Darboven daraufhin, ihre Tagesrechnungen mit ausgewählten Textpassagen zu kombinieren. Dafür dienten ihr so unterschiedliche Autoren wie Josef

---

faszinativen Seiten rein herauszukristallisieren und zur Anschauung zu bringen. Die Häufung von Zahlen, Symbolen oder Begriffen, ihre Reihung, ihre vertikale, horizontale oder diagonale Ablesbarkeit, ihr Anschwellen und Abschwellen, ihre Rationalität, Systematik, alles das wird in den Arbeiten von Darboven sichtbar“, Johannes Cladders: Das Jahr 69, in: Hanne Darboven, Westfälischer Kunstverein Münster, S. 56

<sup>687</sup>Darboven zitiert nach: Haase, S. 48.

Albers, T. S. Eliot, Heinrich Heine, Gertrude Stein, Jorge Luis Borges oder Charles Baudelaire sowie Quellen wie der Brockhaus als Material. Diese Werke wie „El Lissitzky [Kunst und Pangeometrie]“ (1974) präsentierte sie entweder in Buchform<sup>688</sup> oder wie die 896 Blätter zählende Arbeit „Für J. P. Satre“ (1975/76) als wandfüllende Arrangements. „Es handelt sich dabei um Texte, die Gedanken über das Leben, die Welt, oft über deren Fragwürdigkeit zum Ausdruck bringen, wobei auffällt, daß sich das Interesse der Künstlerin zunehmend auf gesellschaftspolitische Themen richtet“<sup>689</sup>, wie Margarethe Jochimsen das verbindende Element der ausgewählten Schriften charakterisiert.

In der nur wenig später entstandenen „Bismarckzeit“ (1978, Abb. 93a-e) findet dieses Darstellungskonzept eine erneute Erweiterung. Erstmals inkorporierte Darboven hier auch Photographien in ihre Arbeiten. Nach der Übernahme mathematischer und sprachlicher Darstellungsformen hat sie sich damit auch ein visuell-technisches Medium der Wirklichkeitsauffassung zueigen gemacht. Äußerer Auslöser und Namensgeber für die „Bismarckzeit“ war der Jahrestag der repressiven Sozialistengesetze<sup>690</sup>, die der einstige Reichskanzler Otto von Bismarck genau einhundert Jahre vor dem Entstehungszeitpunkt des Werks vorangetrieben hatte.

Die „Bismarckzeit“ besteht aus insgesamt 917<sup>691</sup> DIN A3-Blättern, die mehrere Wandflächen des Ausstellungsraumes vom Boden bis zur Decke einnehmen (Abb. 93a). Jede Seite ist dabei einzeln mit hellbraunen Holzleisten gerahmt und dicht an die jeweils nächste gehängt, so daß sich auf den Wänden dünne Gitterstrukturen<sup>692</sup> abzeichnen. Aufgrund der schieren Fülle läßt sich das ausgebreitete Material vom Betrachter kaum gänzlich überblicken. Entweder ist nur ein größerer Ausschnitt vergleichbar einem Panorama<sup>693</sup> wahrnehmbar, oder die einzelnen Seiten sind als Details lesbar. Allerdings

688Zur Bedeutung des Buches bei Hanne Darboven vgl. Elke Bippus und Ortrud Westheider: Hanne Darboven, Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher, Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 2002.

689Margarethe Jochimsen: Hanne Darbovens Weg zur Musik, Zur Zeitlichkeit in der bildenden Kunst, einer Errungenschaft des 20. Jahrhunderts, in: Katalog zum Konzert mit Kompositionen von Hanne Darboven in der Reihe „Musikwerke Bildender Künstler“, Berlin, Bonn 1999, S. 48.

690Vgl. zu Bismarcks Sozialistengesetzen: Hans-Peter Ullmann: Das Deutsche Kaiserreich, 1871-1918, Frankfurt/Main 1995, S. 72.

691Im Werkverzeichnis nennt Ernst A. Busche 928 Blätter, vgl. Ernst A. Busche: Ausgewählte Werke, in: Kinder dieser Welt, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1997, S. 161. Adolphs (Volker Adolphs: Hanne Darboven, Bismarckzeit, 1978, in: Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): Sammlung deutscher Kunst seit 1945, Erwerbungen 1984 bis 1992, Malerei, Plastik, Environment, Bonn 1992) und Bippus/Westheider nennen jedoch jeweils 917 Seiten.

692Zum Gitter oder Raster in der Kunst vgl. Rosalind Krauss: Grids, You Say, in: Grids, Format and Image in 20th Century Art, Ausstellungskatalog Pace Gallery, New York 1978/79 u. a., o. S.

693Vgl. Adolphs, S. 26.

sind einige Blätter so hoch oben angebracht, daß sie nur schwer oder gar nicht entziffert werden können.<sup>694</sup> Auch wenn sich die einzelnen Elemente formal gleichen, ist es dem Betrachter somit nicht möglich, inhaltlich von einem Teil der Installation auf einen anderen zu schließen.

Dem Werkverzeichnis von Ernst A. Busche zufolge, in dem die Bismarck-Skulptur von Max Klein allerdings fehlt (Abb. 93b), besteht die „Bismarckzeit“ aus folgenden Komponenten:

„Die Arbeit verdankt ihren Titel einem gleichnamigen Kapitel im hier zitierten Buch von R. Malsch: ‚Deutsche Kultur. Eine geistesgeschichtliche Fibel‘, Berlin 1951, ‚Kapitel X: Bismarckzeit (1850-1890)‘. Es wird ergänzt durch: Ludwig Reiners: ‚Bismarck und die politische Moral. Bismarck 1864-1871‘, München 1957. Zu Bismarcks Gegenspieler wird ebenfalls aus zwei Quellen zitiert: ‚August Bebel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, dargestellt von Helmut Hirsch‘, Hamburg 1973; und: Helmut Hirsch: ‚August Bebel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten‘, Reinbek 1973.<sup>695</sup> Ergänzung durch Zeittafeln zu Bismarck und Bebel.<sup>696</sup> Außerdem werden zitiert: U. v. Hutten: ‚Ich hab’s gewagt mit Sinnen‘, G. E. Lessing: ‚Buch des Glaubens, Die drei Ringe‘, G. Keller: ‚Frühlingsglaube‘, B. Brecht: ‚Kriegsfibel‘. Darbovens *Bilddokumentation* ‚78‘, Porzellanteller-Mottos sowie – und vor allem – die umfangreichen K-Rechnungen für 1978 vervollständigen das Werk.“<sup>697</sup>

Wie aus dieser Aufzählung ersichtlich, verknüpfte Darboven in der „Bismarckzeit“ ihre Tagesrechnungen mit so unterschiedlichen Textgattungen wie geschichtswissenschaftlichen Abhandlungen, populären Biographien, poetischen Werken, banalen Sinnsprüchen von Porzellantellern (z. B. „Arbeit adelt, ich bleibe bürgerlich“) sowie abphotographierten Gegenständen. Dabei wurde das ausgebreitete Material strengen Gliederungsprinzipien unterworfen, die sowohl für die einzelnen Seiten als auch für die Anordnung im ganzen verbindlich sind (Abb. 93c). Zunächst gehorcht jedes Blatt der „Bismarckzeit“ in seiner Gestaltung einer festen Struktur: In Anlehnung an die Stunden des Tages („1 mal 24 stunden“)<sup>698</sup> folgt unterhalb einer unterstrichenen Überschrift ein vierundzwanzig- oder zwölfzeiliger Text- bzw. Zahlenblock. Darunter befinden sich jeweils fünf Zeilen, in denen bei den Texten

694Vgl. Elke Bippus: Zwischen Fläche und Raum, Hanne Darbovens verflochtene Bild-Räume, in: *Ausstieg aus dem Bild*, 2, 1997, S. 90f.

695Auch hier irrt Busche. Es handelt sich wohl um ein und dasselbe Werk, siehe auch die folgende Fußnote.

696Die Zeittafeln stammen aus Gert Buchheit (Hrsg.): *Otto von Bismarck, Mensch und Staat*, Aus den Briefen, Reden und Schriften, München 1956, S. 212-215 sowie aus Helmut Hirsch: *August Bebel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1973, S. 130ff.

697Busche, *Ausgewählte Werke*, S. 161.

698Adolphs, S. 30.

Darbovens schriftartige Wellenlinien und eine eigene Numerierung stehen, während bei den Tagesrechnungen die Addition vorgeführt wird. Nach unten schließen die Zeilen mit zentrischen Seitenzahlen ab. Jedes Blatt enthält so eine etwa gleichgroße, beschriebene Fläche, die jeweils einen großzügigen Abstand zu den Rändern besitzt. Die literarischen Zitate des Vorworts sind nach links ausgerichtet; die restlichen Texte sind allesamt in Blocksatz gestellt. Dieses wiederkehrende Muster bildet im Kleinen die Basis der Arbeit, die für ihre Gesamtwirkung höchst folgenreich ist. Zum ersten wurden die unterschiedlichen Quellen neu systematisiert. Auf der visuellen Ebene erzeugte Darboven so Einheitlichkeit und Gleichförmigkeit eines an sich disparaten Materials. Da sie sich zum zweiten nicht an den vorgegebenen Layouts der Vorlagen orientierte oder einfach maschinelle Kopien der Seiten heranzog, verlieren die Texte ihren originären Gehalt. Darboven kennzeichnete sie außerdem als Auszüge, indem sie sie jeweils in Anführungsstriche setzte. Fremde Gedanken und Ansichten wurden also durch den sichtbaren Vorgang des Abschreibens und die Verwendung von Zitationszeichen zu einer Argumentationskette verwoben. Da sich zum dritten die abstrakten Wellenmuster aus der Ferne betrachtet kaum von den Seiten mit tatsächlich Lesbarem unterscheiden, tritt in erster Linie die Struktur der Blattgestaltung in den Vordergrund. Abgeschriebenes enthält dadurch eine formale Qualität, die über seinen eigentlichen Inhalt hinausgehen kann.

Die Makrostruktur unterliegt ebenso strengen Prinzipien. Übergeordnet besteht die „Bismarckzeit“ – von Vor- und Nachwort<sup>699</sup> abgesehen – aus drei Teilen. Das erste und zweite Konvolut bilden dabei die Textzitate und die Tagesrechnungen, wobei letztere vom Umfang her eindeutig den meisten Raum einnehmen. Diese beiden Segmente sind aber nicht strikt getrennt, sondern sie wurden von Darboven ineinander verschachtelt, so daß der Fluß des Geschriebenen und die Zahlenkolonnen sich immer wieder gegenseitig und zum Teil abrupt unterbrechen.<sup>700</sup> Der letzte Teil fungiert schließlich als eigenständiger Abschluß und besteht aus der bereits erwähnten „Bildokumentation ,78“. Neben dieser übergreifenden Struktur ist jeder einzelne Komplex wiederum ebenfalls in sich gedrittelt.<sup>701</sup> Die Gliederung wird in einem

699Zum Vorwort gehören die Gedichte von Hutten und Keller sowie die Ringparabel aus Lessings „Nathan der Weise“; Brechts „Kriegsfibel“ bildet das Nachwort. Beide Teile folgen einer eigenen Numerierung.

700Die Abschrift von Malschs Darstellung der „Bismarckzeit“ ist in sechs, jeweils acht Textseiten umfassende Teile gegliedert, die aber nicht in sich abgeschlossen sind, sondern deren Fortgang von den Kalenderrechnungen, Porzellanterziten und Reiners Betrachtungen über „Bismarck und die politische Moral“ unterbrochen wird.

701Klaus Honnef: Bismarckzeit, in: Hanne Darboven, Bismarckzeit, Ausstellungskatalog Rheinisches

Inhaltsverzeichnis dargelegt, dem die Zeittafeln zu Bismarck und Bebel sowie Brandts Aufsatz aus dem *Vorwärts* folgen. Während diese vorangehende Einleitung mit römischen Ziffern durchnummeriert ist, werden die Seiten des Hauptteils in arabischen Zahlen gezählt. Die Installation gleicht im Aufbau damit allgemein einem Buch und speziell einer wissenschaftlichen Untersuchung. Auch in der Belegweise wird Darboven den Grundsätzen akademischer Nachprüfbarkeit gerecht, denn sie „gibt die Quellen ihrer Textabschriften bibliographisch genau an und macht sie – auch wenn sie die Texte in neue Konstellationen bringt – eindeutig identifizierbar“<sup>702</sup>.

Während die ersten beiden Kompartimente ausschließlich Texte und Kalenderrechnungen enthalten, konstituiert sich der dritte Block der „Bismarckzeit“ aus 41 auf Karteikarten fixierten Photographien (Abb. 93d). Diese gehörten eigentlich zu Darbovens „Bilddokumentation ‚78““, in der Postkarten von Objekten aus dem Fundus der Künstlerin versammelt sind. Die Aufteilung der Seiten folgt zwar der oben beschriebenen Textgestaltung in den anderen Teilen der „Bismarckzeit“. Allerdings befindet sich auf jedem Blatt links oben ein Bild, dessen Position auf dem Blatt an eine Initiale aus einer mittelalterlichen Handschrift denken läßt. Die Photos selbst sind nummeriert und bezeichnet. Unterhalb der Bildquellen ist jeweils das durchgestrichene Wort „~~Gedankenstreich~~ (+e);“ zu lesen; die restliche Fläche des Blattes nimmt das typische Wellenmuster der Darboven’schen Schriftlinien ein.

Bei den ausgewählten Objekten handelt es sich um anonyme, „unmoderne“ Gebrauchswaren, Kuriositäten, Kunstgewerbe und Nippesfigürchen, wie man sie auf Flohmärkten oder in Trödeläden finden kann: ein Porzellantäubchen, ein Paar Kinderstühle, ein japanischer Malkasten oder ein Kompaß. Alle Gegenstände stammen aus dem Bestand der Künstlerin, die mit ihrer riesigen Sammlung auf zunehmend enger werdendem Raum lebt. Die Darstellung der Realien ist nüchtern und rein dokumentarisch. In einem späteren Interview hat Darboven den Charakter der Photographien herausgestellt: „They [the photographs, S. B.] serve as documentation and nothing more. I don’t photograph things as pictures as such, rather as just a document of a given time. They are all owned by me. I would never go to a library, it is not a research project. They are all here in my house. I document them here with my co-workers and they are rephotographed by Bernhard Berz.“<sup>703</sup>

---

Landesmuseum Bonn, Bonn 1979, o. S.

702 Bippus/Westheider, S. 62.

703 Hanne Darboven zitiert nach: Mark Gisbourne: Time and Time again, in: Art Monthly, 181, November 1994, S. 181.



Zwar sind die Objekte höchst sachlich inszeniert, doch sind sie selbst nur eingeschränkt von Belang, denn sie weisen vielmehr im Gegenteil exemplarisch über sich hinaus. Den Aufnahmen ist ein Register vorangestellt, das von dem Leitspruch „Die Geschichte findet von selbst statt, das ist die Geschichtszeit“ überschrieben ist. Darboven betont hiermit das evolutionäre und letztlich nicht beeinflussbare Moment von Geschichte, dem sie die geistige und technische Geschichte gegenüberstellt. Darunter versteht sie alles, „was der Mensch getan hat“, wobei es zu einer wechselseitigen Beeinflussung von Mensch und Maschine komme. Die folgenden Motive sollen diese drei Aspekte der Menschheitsentwicklung symbolisieren. Der Geschichte, der etwa ein Schachtisch zugeordnet ist, sind dabei insgesamt achtzehn Bilder gewidmet, während die geistige und technische Entwicklung sechs bzw. siebzehn Seiten einnehmen und u. a. von einem Setzkasten und einer Dampfmaschine repräsentiert werden. Doch auch wenn die „Bilddokumentation ‚78““ ursprünglich ein eigenständiges Werk darstellte, lassen sich Bezüge zum Rest der „Bismarckzeit“ aufzeigen. Klaus Honnef etwa erkennt beispielsweise einen Zusammenhang zwischen der „Zeittafel Bismarckzeit“ und der „Bilddokumentation“: „Intensive Beziehungen ergeben sich vor allen Dingen zwischen dem fotografischen Dokumentationsstil ihrer Arbeit und dieser Zeittafel. Zahlreiche Fotografien – zum Beispiel die Darstellung des Schwans im Hinblick auf die ausführliche Erwähnung des Werks von Richard Wagner – spielen als bildhafte Symbolisierungen auf die hier aufgeführten Ereignisse, Vorgänge und Tatsachen an.“<sup>704</sup>

Nach der Verwendung von Texten bedeutet der Bezug auf photographische Dokumente zunächst eine neuerliche Ausweitung von Darbovens Darstellungsmöglichkeiten. Wie schon bei den Zahlen und Kalenderrechnungen geht es der Künstlerin vor allem um erzählerisch-allegorische Konzepte, die gebräuchliche und bekannte Mittel der Vergangenheitsvermittlung aufnehmen und dadurch einen möglichst breiten Zugang schaffen sollen.<sup>705</sup> Hierzu erklärte Darboven: „Ich nehme Geschichtsformen, die für jedermann verständlich sind, und zitiere sie aus geistiger und aus technischer Sicht. Aber wer weiß heute noch von der Paulskirche, vom ‚Vorwärts‘?“

<sup>704</sup>Klaus Honnef: Nachbemerkung, in: Hanne Darboven, Bismarckzeit, o. S.

<sup>705</sup>Offensichtlich geht es Darboven also darum, gängige und bekannte Geschichtsmodelle zu verarbeiten. Isabelle Graw kritisiert an den Werken der Künstlerin, daß sie eben keine andere Sicht auf die Vergangenheit liefere als die herkömmliche: „Man gewinnt wirklich den Eindruck, daß aus dem offiziellen Kanon niemals ausgebrochen und einer gängigen Vorstellung von Geschichte, Kultur und historischen Persönlichkeiten entsprochen wird“, Isabelle Graw: Hanne Darboven, „Arbeit adelt, ich bleibe bürgerlich“, in: Artis – Zeitschrift für Neue Kunst, 47, August/September 1995, S. 39. Elke Bippus hat diesem Vorwurf widersprochen, indem sie dargelegt hat, daß sich hinter einer solchen Argumentation die Vorstellung eines subversiven Künstlertums verberge, die für Darboven keine Rolle spiele, vgl. Bippus, S. 87f.

Und weiter legte sie dar: „In der Arbeit über die Bismarckzeit nehme ich auch Bilder auf, weil ich das, was ich mit Zahlen nicht mehr schreibe, abbilde. Ich hätte auch ein Buch schreiben können.“<sup>706</sup>

Daß Darboven in der „Bildokumentation ‚78““ erstmalig Bildmaterial verarbeitet hat, ist vor allem in Hinblick auf ihren Umgang mit den abgeschriebenen Texten interessant. Denn sowohl die Biographie zu Bebel und Malschs „Deutscher Kultur“ als auch Brechts „Kriegsfibel“ sind reichhaltig bebildert, mehr noch: Brechts Gedichte beziehen sich explizit auf die beigegebenen Photographien aus dem Zweiten Weltkrieg, dessen Verlauf visuell nachgezeichnet und dichterisch kommentiert wird. Ruth Berlau beschreibt im Vorwort des Buches, das Darboven im übrigen ebenfalls nicht übernommen hat, die „Kriegsfibel“ daher auch als Schule der sozialistischen Bildkritik: „Dieses Buch will die Kunst lehren, Bilder zu lesen. Denn es ist dem Nichtgeschulten ebenso schwer, ein Bild zu lesen wie irgendwelche Hieroglyphen. Die große Unwissenheit über gesellschaftliche Zusammenhänge, die der Kapitalismus sorgsam und brutal aufrechterhält, macht die Tausenden von Fotos in den Illustrierten zu wahren Hieroglyphentafeln, unentzifferbar dem nichtsahnenden Leser.“<sup>707</sup>

Umso mehr muß es also auffallen, daß Darboven nur die Kurzgedichte übernommen hat, nicht jedoch die versammelten Magazinphotos, auf die Brecht in seinen Sentenzen ausdrücklich verweist. Dadurch bleibt dem Betrachter vielfach verborgen, worauf die Verse genau anspielen. Losgelöst aus ihrem ursprünglichen Kontext erscheinen manche Zeilen nun rätselhaft und unverständlich.<sup>708</sup> Bei anderen, wie etwa Brechts Warnung unterhalb eines Photos von Adolf Hitler am Rednerpult, wird eine Tendenz zur Verallgemeinerung sichtbar: „Das da hätt/einmal fast die Welt regiert./Die Völker wurden seiner Herr. Jedoch/Ich wollte, daß ihr nicht schon triumphiert:/Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch.“ Richtet sich Brecht hiermit primär gegen Faschismus und Nationalsozialismus, lassen sich die Zeilen im Zusammenhang der „Bismarckzeit“ auf jegliche Form von Totalitarismus, Indoktrination, Großmachtstreben und Massenvernichtung beziehen. So wie die fotografierten Gegenstände der „Bildokumentation ‚78““ jeweils exemplarische

<sup>706</sup>Darboven zitiert nach: Haase, S. 48.

<sup>707</sup>Ruth Berlau (Hrsg.): Bertolt Brecht, Kriegsfibel, 4. Aufl., Berlin (Ost) 1983.

<sup>708</sup>Als Beispiel sei auf Strophe Nr. 42 in der „Kriegsfibel“ verwiesen. Das Bild einer Mohrrübe, die den schlanken Beinen einer Revuetänzerin ähnelt, hat der Leser einer US-amerikanischen Zeitschrift eingeschickt. Brechts Kommentar verweist auf die erotische Triebfeder, die die Soldaten im fernen Dschungelkrieg am Leben hält. Ohne das Wissen um die seltsame Form des Gemüses kann der Text als Bemerkung über Hunger verstanden werden.

Bedeutung bekommen, erhalten auch die Zeilen Brechts gleichfalls eine überzeitliche Bedeutung. Ohne ihren historischen Hintergrund werden sie noch mehr zu einer universellen Mahnung gegen Krieg und Gewalt, mit der Darboven eine hoffnungsvolle Zukunft beschwört: „möge es nie wieder stattfinden.“<sup>709</sup>

Scheinen die „Bildokumentation ‚78““ und das Nachwort also generelle Prinzipien der Geschichte zu repräsentieren, eröffnen sich in den Texten des Hauptteils zwei weitere Themenkomplexe. Auch wenn die Arbeit im ganzen durch den Titel an die Person Otto von Bismarcks gebunden ist, steht wie bereits erwähnt in der ihm gewidmeten Rauminstallation kein genau definiertes historisches Ereignis im Mittelpunkt. Vielmehr charakterisierte Darboven zum einen die Epoche der „Bismarckzeit“ mit einem Auszug aus Rudolf Malschs „Deutscher Kultur“. In dieser „geistesgeschichtlichen Fibel“ – so der Untertitel der Überblicksdarstellung – kommen zwar ebenfalls Bismarcks (außen)politische Erfolge zu Worte. Im ganzen gibt Malsch jedoch eher eine kulturhistorische Zusammenfassung der Jahre 1850 bis 1890, in der die wichtigsten Leistungen in Malerei und Literatur, Forschung und Technik in das Zeitgeschehen eingeordnet werden. Malsch liefert in dem zitierten Kapitel einen Fülle von Beispielen, in der die gegenseitige Durchdringung von Kultur und Politik im Mittelpunkt steht, wenn er etwa in Richard Wagners Musik Parallelen zum Frühwerk von Karl Marx aufzeigt oder die Maler Böcklin, Feuerbach, Marées und Thoma der Wirklichkeitsflucht bezichtigt.

Lässt sich Malschs Exzerpt im Kontext der „Bismarckzeit“ demnach als Plädoyer für eine verantwortungsvolle und kritische Wissenschaft und Kunst verstehen, erörtert die Abschrift aus der Bismarck-Biographie von Ludwig Reiners (1896-1957) zum anderen grundsätzliche Fragen ethischen Handelns. Darboven hat aus diesem Buch das letzte Kapitel des zweiten Bandes übernommen. Unter der Überschrift „Bismarck und die politische Moral“ vergleicht der Schriftsteller hier sittliches Verhalten von Staaten und Einzelpersonen miteinander. Dabei macht er einen deutlichen Unterschied zwischen kollektiven und individuellen Moralvorstellungen aus. Ethische Grundsätze, die für den Einzelnen gelten, haben seiner Meinung nach für Staaten und deren Repräsentanten hingegen keine bzw. nur eingeschränkte Bedeutung, ja, sie könnten für das Gemeinwohl sogar schädlich sein: „Niemals hat sich ein Staat in seiner auswärtigen Politik nach den Regeln der Privatmoral gerichtet. Kein Staat hätte das vermocht, ohne sich zugrunde zu richten, denn in den Beziehungen zwischen den Staaten fehlen die Fundamente, auf

---

<sup>709</sup>Hanne Darboven, Bismarckzeit, S. 1\*.

denen die Privatmoral ruht. Aber darum stehen die Staaten nicht jenseits der Moral. Es ist nur eine andere Moral, an die sie gebunden sind, eine Verantwortungsethik, bei der der Staatsmann für die Folgen seines Tuns einzustehen hat. Diese Ethik besagt nicht, daß jeder ‚gute‘ Zweck jedes Mittel heiligt. Vielmehr prüft sie in jedem Einzelfall die Ziele und die Mittel. Die Ziele dürfen nicht gesetzt werden von dem Egoismus des einzelnen Volkes. Sie müssen einer dauerhaften Friedensordnung der Menschheit dienen. Und als Mittel sind Handlungen, die der Privatmoral widersprechen, nur dann gestattet, wenn sie unerläßlich sind, um ein gerechtes Ziel zu verwirklichen und wenn sie – ideell und material – nicht mehr Schaden anrichten, als dieses Ziel rechtfertigt.“<sup>710</sup>

Das problematische Verhältnis von Individuum und sozialem Gefüge, von privatem und öffentlichem Tun, das Darboven hier anhand der Person Bismarcks anspricht, manifestiert sich ebenso in der Statue des Politikers, die Teil der Installation ist. Ein plastisches Abbild des Reichskanzlers in die Arbeit aufzunehmen, bot sich bei dem Thema geradezu an. Bis zum Ersten Weltkrieg wurden unzählige Denkmäler des „Schmiedes der Deutschen Einheit“ als bildliche Zeugen des Kultes um den Kanzler im Reichsgebiet aufgestellt: „Die Bismarck-Denkmäler dokumentieren die große Bismarck-Verehrung der damaligen Zeit. Und nur so kann die Fülle der errichteten Denkmäler für eine Politikerpersönlichkeit verstanden werden. Bismarck war ein Mythos zu Lebzeiten, vor allem Dingen wegen seines großen Werks der Reichsgründung, und wurde nach seinem Tod zur nationalen Ideal- und Kultfigur. Seine Verehrung ging vom Bürgertum aus und ist eine Widerspiegelung der politischen und gesellschaftlichen Geisteshaltung des wilhelminischen Kaiserreichs“<sup>711</sup>, wie Sieglinde Seele die Ehrerbietung um die Jahrhundertwende beschreibt.

Auch Darboven reflektierte dieses Phänomen und zwar gleich zweifach: Nicht nur integrierte sie eine Bismarck-Statue in die Installation; das Bild der Plastik bildet gleichzeitig die erste Seite und damit – um den Vergleich mit dem Buch wiederaufzunehmen – den Einband der „Bismarckzeit“ (Abb. 93e). Doch verwandte sie nicht etwa ein namenloses Abbild des Politikers, sondern ein identifizierbares Werk. Bei der Bronze „Bismarck und sein Hund Tyras“ handelt es sich nämlich um eine Figur von Max Klein (1847-1908). Der gebürtige Ungar jüdischer Eltern war in Berlin tätig und gilt als Vertreter des neubarocken Realismus. Er trat vor allem mit dekorativen Plastiken

<sup>710</sup>Reiners zitiert nach: Hanne Darboven, Bismarckzeit, S. 566f.

<sup>711</sup>Sieglinde Seele: Lexikon der Bismarck-Denkmäler, Türme, Standbilder, Büsten, Gedenksteine und andere Ehrungen, Eine Bestandsaufnahme in Wort und Bild, Petersberg 2005, S. 9.

und Damenbildnissen in Erscheinung.<sup>712</sup> Seine Bismarck-Statue war für die Berliner Villenkolonie Grunewald angefertigt worden, die der Künstler als einer der ersten selbst bezog (Abb. 94). Diese „Millionärskolonie“ war im Zuge des Ausbaus des Kurfürstendamms entstanden, den Bismarck entscheidend vorangetrieben hatte. Im Laufe der Zeit siedelte sich hier die kulturelle, wissenschaftliche und wirtschaftliche Elite von Kaiserreich und Weimarer Republik an. Zu den Bewohnern zählten etwa Walther Rathenau, Karl Bonhoeffer, Max Planck, die Brüder Ullstein und Lion Feuchtwanger.<sup>713</sup> Das wohlhabende, liberal-konservative Bürgertum wollte bei der Gründung seinem Dank mit einem Denkmal Ausdruck verleihen. Die 1897 auf dem Höhepunkt der Bismarck-Verehrung enthüllte Skulptur von Klein stand auf einem Granitsockel aus unregelmäßigem Stein mit der Inschrift: „Dem Fürsten Otto von Bismarck die dankbare Kolonie Grunewald“.<sup>714</sup> Die Figur wurde wahrscheinlich während des Zweiten Weltkriegs 1943 eingeschmolzen, so daß nach dem Krieg zunächst nur der Gedenkstein am heutigen Bismarckplatz übrig blieb. Erst 1996 wurde eine verkleinerte Nachbildung von Harald Haacke eingeweiht, die seitdem die Leerstelle füllt.

Kleins Werk, das seinerzeit als Kampftruf gegen den Akademismus betrachtet wurde, zeigt den ehemaligen Reichskanzler nicht wie sonst üblich mit Pickelhaube, Uniformrock und Säbel als Eisernen Kanzler,<sup>715</sup> sondern dem Typus „Alter im Sachsenwald“ nach als „Privatmann und Gutsherr von Friedrichsruh [...] mit geschlossenem Gehrock und Beinkleidern, den Schlapphut auf dem Kopf, den rechten Arm leicht angewinkelt auf den Stock gestützt; in der linken Hand Handschuhe, linker Fuß leicht vorgestellt; ihm zur rechten Seite sitzend sein Hund Tyras“<sup>716</sup>.

Die aufgestellte Version war überlebensgroß und maß 2,60 m in der Höhe. Daroben verarbeitete einen kleinplastischen Abguß der Bronze (60 x 27,5 x 25 cm), der zudem der beschriebene Stock Bismarcks irgendwann abhanden gekommen ist. Damit entschied sie sich für ein Werk, das ihn nicht als Politiker und staatlichen

712Zu Max Klein vgl. den Eintrag von L. Lyka in: Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Band 20, Leipzig 1927, S. 444f.

713Zur Geschichte und Bedeutung der Villenkolonie Grunewald vgl. den Sammelband: Bezirksamt Wilmersdorf von Berlin (Hrsg.): 100 Jahre Villenkolonie Grunewald 1889-1989, Berlin 1988.

714Vgl. Stefanie Endlich und Bernd Wurlitzer: Skulpturen und Denkmäler in Berlin, Berlin 1990, S. 197.

715Auf einen solchen Typus bezieht sich Malsch in der „Bismarckzeit“ (S. 350/351 von Darbovens Abschrift): „Nun wird gewiß niemand Bismarcks geistige Größe, seelische Weite und Kulturverständnis abstreiten wollen, von seiner Bedeutung als Staatsmann europäischen Formats gar nicht zu reden. Lederers Hamburger Bismarckdenkmal hat in seinem die Persönlichkeit ins Mythische steigenden Typus durchaus seine Berechtigung.“ Zu dieser Statue vgl. Seele, S. 186ff.

716Ebd., S. 51.

Repräsentanten, sondern als Privatperson nach seiner Karriere zeigt. Die um drei Viertel verkleinerte Fassung stutzt die Figur für den Betrachter zusätzlich zurecht und wirkt einer Heroisierung entgegen. Im Unterschied zu den Objekten der „Bildokumentation ,78““ benutzte Darboven hier also nicht einen anonymen Gegenstand, sondern ein Kunstwerk, das sich eindeutig zuordnen läßt. Durch den fehlenden Stock ist die Statue zudem nicht intakt; sie trägt Gebrauchsspuren, die zum Ausweis ihrer eigenen Geschichte werden.<sup>717</sup>

Die Fragen nach den Handlungsmöglichkeiten des Einzelnen sowie der Dualismus zwischen Individuum und Staat, wie sie exemplarisch in der Statue des Reichskanzlers zum Ausdruck kommen, können wir demnach als Hauptthemen der „Bismarckzeit“ bezeichnen. Hierbei versucht Darboven offensichtlich, schon über die schiere Materialmenge einer einseitigen und simplifizierenden Sicht auf die Dinge entgegenzuwirken. Durch die Verwendung von unterschiedlichen Textsorten wie geschichtlichen Darstellungen, literarischen Werken und historischen Quellen sowie Bild- bzw. Schriftmedien zusammen mit dem Zahlenmuster der Quersummen erweiterte Darboven nicht nur die Sichtweise auf den ausgewählten Zeitraum. Wie die divergierenden Visualisierungsformen der K-Werte in den „Ausschreibungen“ verdeutlicht auch jeder Teil der „Bismarckzeit“ eine mögliche Betrachtungsperspektive auf das behandelte Thema. Deshalb stehen nicht nur literarische Werke, reine Datensammlungen, triviale Volksweisheiten oder das Bild eines Porzellanofens absolut gleichrangig und ungewertet nebeneinander, sondern die abgebildeten Gegenstände und schriftlichen Texte behandeln zum Teil auch Themen, die mit dem preußischen Ministerpräsidenten und späteren deutschen Reichskanzler nicht unmittelbar zu tun haben. Alle Quellen gehören jedoch zusammen und sind von derselben Wichtigkeit, eröffnen sie doch eine jeweils eigene Perspektive auf die als exemplarisch angesehene Ära der „Bismarckzeit“. Ernst A. Busche zeigt den zeitlichen Rahmen auf, der vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die bundesdeutsche Gegenwart reicht: „Dies trug – so wird man die Argumentation Hanne Darbovens verstehen dürfen – zur deutschen Tragödie bei, zu den Weltkriegskatastrophen und dem Zivilisationsbruch des Holocausts, der wiederum zur Traditions- und Geschichtsvergessenheit der Nachkriegszeit und zum Terrorismus der siebziger Jahre führte.“<sup>718</sup>

<sup>717</sup>Darboven benutzte Kleins Standbild auch in weiteren Arbeiten. In der „Kulturgeschichte, 1880-1883“ (1980-83) erscheint das Werk wieder; eine Photographie seiner Rückseite findet sich auf dem Blatt 224 der „Vierjahreszeiten ,81““ (1981). Auch in der Arbeit „Urzeit/Uhrzeit“ (1990) stoßen wir auf das Standbild.

<sup>718</sup>Ernst A. Busche: Themen und Struktur der „Schreibzeit“, in: Jussen, Hanne Darboven, S. 71.

Eine besondere Rolle kommt dabei den Kalenderrechnungen zu. Zwar führt Darboven in diesem Teil der „Bismarckzeit“ sämtliche K-Werte des Jahres 1978 in drei verschiedenen Ausschreibungen an (in wörtlicher Form, ihrer Häufigkeit im Jahr entsprechend etc.). Da jedoch die Quersummen des Entstehungsjahres nach Darbovens Systematik ebenfalls den K-Werten von 1878 entsprechen, fungieren die Berechnungen hier zugleich als Bindeglied zwischen Einst und Jetzt. Der Blick zurück richtet sich in der „Bismarckzeit“ also vor allem auf das Heute; eine längst vergangene Epoche wird zum Reflexionsgegenstand gegenwärtiger Zeitprobleme. Die Forderung, aus der Vergangenheit zu lernen, damit sich Geschichte nicht wiederhole, stellt deshalb die Grundmotivation der „Bismarckzeit“ dar, oder mit den Worten Willy Brandts gesprochen: „Wir müssen wachsam sein“.

Auffallend an On Kawaras und Hanne Darbovens Arbeiten ist zunächst, daß beide die kalendarischen Daten durch Dokumente der Wirklichkeit an die außerkünstlerische Realität binden. Kawara legt seinen „Date Paintings“ Zeitungsausschnitte der entsprechenden Tage bei; Darboven verknüpft die Tagesrechnungen mit kompilierten Textabschriften unterschiedlicher Herkunft. Auch die zeitliche Diskrepanz zwischen dem Moment des Entstehens und der Rezeption des abgeschlossenen Werks wird in den Positionen reflektiert. Zeigt die „Today“-Serie nur für Kawara die Jetzt-Zeit des übergreifenden Titels an, so spannt Darboven in ihren Arbeiten gleichfalls einen Bogen von Vergangenheit und Gegenwart. Das durchgestrichene Wort „~~heute~~“, das unterhalb der Tagesrechnungen und am Ende jeder Abschrift in der „Bismarckzeit“ zu finden ist, bezieht sich auch hier zuerst auf den Augenblick der Niederschrift. Elke Bippus deutet dieses Leitmotiv deshalb als Vanitas-Emblem, in dem einerseits das Ereignis des Schreibens fixiert werde. Andererseits gebe es sich als Vergangenes, in dem das Zukünftige bereits antizipiert werde.<sup>719</sup>

Während jedoch Kawara wie zur Selbstvergewisserung einen einzelnen Tag aus dem Ablauf seiner linear voranschreitenden Lebenszeit hervorhebt, betrachtet Darboven ein anonymes und noch dazu konstruiertes und sich wiederholendes Modell-Jahrhundert. Trotzdem sind auch diese Arbeiten auf ähnliche Weise mit der Persönlichkeit und Biographie ihrer Schöpferin verbunden wie die „Date Paintings“ mit On Kawara. Schon der manuelle Vorgang des Ab- und Aufschreibens von einigen hundert Seiten, noch dazu vielfach mit „sinnlosen“ Zahlenkolonnen, offenbart sich für den Betrachter als monotone, stupide Tätigkeit, die viel Zeit in Anspruch genommen

---

<sup>719</sup>Bippus, S. 96, Anm 36.

haben muß. Wie bei keiner zweiten Künstlerin findet auf der Rezeptionsebene deshalb regelmäßig eine Gleichsetzung von Arbeits- und Lebenszeit statt.<sup>720</sup> In vielen Texten über die Werke von Darboven wird außerdem darauf hingewiesen, wie lange der Entstehungsprozeß gedauert hat und mit welcher Disziplin sie ihr tägliches Schaffen strukturiert.<sup>721</sup> Im Umkehrschluß wird angesichts der ausgebreiteten Materialfülle darauf hingewiesen, daß eine angemessene Rezeption durch den Betrachter kaum geleistet werden kann. Zwar stimmt es natürlich, daß Darboven an monumentalen Arbeiten etliche Jahre ohne Unterbrechung tätig ist – für die 917 Blätter der „Bismarckzeit“ soll sie beispielsweise vier Jahre gebraucht haben<sup>722</sup> –, doch sonst sind Muße und Fleiß eher seltene Kategorien bei der Beurteilung von Kunstwerken. Bei einem kolossalen, narrativ-realistischen Gemälde würde jedenfalls kaum jemand zuallererst daran denken, wie lange der Maler wohl an dieser Leinwand gesessen haben mag.

Der Vorgang des Abschreibens geht allerdings über eine einfache Aneignung von Wissen hinaus und deutet auf die Motivation hinter Darbovens Tun. Denn der Auslöser für eine Arbeit beruht meistens auf einer emotionalen Entscheidung für bestimmte „Facts about humanity that move me“<sup>723</sup>. Diese innere Bewegtheit verdeutlicht auf der formalen Ebene die Handschrift der Künstlerin, die auf einen subjektiven Umgang mit der geschichtlichen Realität verweist. Durch den manuellen Vorgang findet zugleich eine Durchdringung und Identifikation des historischen Themas mit der Person Darbovens statt: „Ich habe mit der Hand wieder abgeschrieben, um von dem vermittelten Erlebnis vermittelt zu sein“<sup>724</sup>, wie die Künstlerin den Prozeß umschrieben hat. Diese Verknüpfung von Geschichte, Werk und dessen Schöpferin durchzieht das

---

720„Fraglos wird in den Arbeiten ‚Zeit‘ als ‚Arbeitszeit‘ begriffen und so auch thematisiert. Der Akzent liegt auf dem Tun, der Tätigkeit des Schreibens, dem Schreibakt, der Zeit braucht. Indem Hanne Darboven in den ersten Jahren ihrer Tätigkeit immer wieder betont hat: ‚Ich schreibe, aber ich lese nicht‘, zieht sie vor allem die ‚Form‘ in Betracht, die Zeit im Tun erhält, den reinen Ablauf, ohne ihn zunächst mit den Ereignissen der Lebenszeit, der Geschichte, in Verbindung zu bringen. Das geschieht erst später, als sie das ‚Abschreiben‘ und ‚Bebildern‘ in ihre Arbeit einbezieht“, Burgbacher-Krupka, S. 34f.

721Harald Falckenberg spricht von „asketischen Exerzitien“ und vergleicht ihren Tagesablauf mit einem entsagenden, mönchshaften Leben: „Hanne Darboven verbringt ihren Tag nach exaktem Plan. Von vier Uhr morgens – der geneigte Leser hat richtig vernommen – bis elf mittags Arbeit an der Kunst. Dann eine Stunde, nur dann, erreichbar für Öffentlichkeitskontakte, über Telefon zum Beispiel. Bis vier Uhr nachmittags Korrespondenz und Organisationsarbeit. Danach Privatissimum“, Harald Falckenberg: Frühschicht, Hanne Darbovens asketische Exerzitien, in: Maik Schlüter und Veit Görner (Hrsg.): Hanne Darboven, Ein Jahrhundert-ABC, Ausstellungskatalog Kestnengesellschaft, Hannover 2004 u. a., S. 41.

722Vgl. Doris von Drathen: Das Labyrinth der geraden Linie, Über die Zeit bei Hanne Darboven, in: Kunstforum International, 150, April/Juni 2000, S. 145.

723Hanne Darboven zitiert nach: Coosje van Bruggen: Today Crossed Out, in: Hanne Darboven, Urzeit/Uhrzeit, New York 1990, S. 242.

724Hanne Darboven zitiert nach: Burgbacher-Krupka, S. 34.



gesamte Œuvre Darbovens. Immer wieder betonte sie, daß etwa die Bismarck-Statue aus ihrem privaten Umfeld stamme („aus meiner Sammlung“ wie es in der Vignette heißt) und sie mit den Gegenständen, die Eingang in ihre Kunst finden, zusammenwohne („They are all here in my house.“). Eine ebenso große Rolle spielt auch der Heimatort Hamburg-Harburg. Denn im Gegensatz zu Kawara, der das Reisen zum zentralen Bestandteil der „Date Paintings“ erhoben hat, bedeutet für Darboven jedes Unterwegssein eine Unterbrechung ihres Schreibflusses. Während der Entstehung einer Arbeit verläßt sie ihr Haus für längere Zeit nicht. Ihre Werke sind deshalb nicht nur mit der Person der Künstlerin verbunden, sondern gleichfalls mit ihrer Wohn- und Arbeitsstätte, die ebenso Eingang in die Produktion finden kann.<sup>725</sup>

In einem Gespräch hat Darboven ihr Anliegen als „Prüfung meiner selbst auf Geschichte und in Geschichte“<sup>726</sup> erklärt. Diese Selbstreflexion führt zu einer subjektiven Sicht, die sich von Kawaras neutraler, unpersönlicher Perspektive unterscheidet. Während Hanne Darboven also in Werken wie der „Bismarckzeit“ über den Kalender das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart, Individuum und Gesellschaft hinterfragt,<sup>727</sup> ragen die „Date Paintings“ wie Fragmente aus dem Lebensfluß von On Kawara heraus, in denen mittels Tageszeitungen und einfacher Daten persönliche Zeit mit kollektiver Erfahrung verbunden wird.

---

725Auf der ersten Seite der „Schreibzeit“ hat Darboven etwa ihre postalische Adresse angegeben, vgl. Klaus Krüger: Die Zeit der Schrift. Medium und Metapher in der „Schreibzeit“, in: Jussen, Hanne Darboven, S. 51. Die Arbeit „Friedrich II, Harburg“ (1986) besteht aus 398 historischen Ansichten des Hamburger Stadtteils, in dem auch die Künstlerin zu Hause ist, vgl. hierzu: Burgbacher-Krupka, S. 77f. Zur Verknüpfung ihrer Wohnstätte mit ihren Kunstwerken vgl. außerdem: Kira van Lil: Hanne Darboven, Menschen und Landschaften, Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): Hanne Darboven, Menschen und Landschaften, Ausstellungskatalog Hallen für neue Kunst, Schaffhausen 1999, S. 11.

726Hanne Darboven zitiert nach: Hans Dickel: Hanne Darboven, Für Rainer Werner Fassbinder, Concept Art gegen Melodram – ein Bilderstreit, in: Hanne Darboven, Für Rainer Werner Fassbinder, Ausstellungskatalog Kunstraum München, München 1988, hier zitiert nach: Felix, Hanne Darboven, S. 65.

727„Der Blick auf das Konkrete garantiert, daß sich Geschichte immer wieder durch das Individuum hindurch ereignet“, wie Ulrich Bischoff diese Perspektive umschrieben hat, vgl. Ulrich Bischoff: Hanne Darboven – Evolution ‚86‘, in: Hanne Darboven, Evolution ‚86‘, Ausstellungskatalog Staatsgalerie moderner Kunst, Bayrische Staatsgemäldesammlung, München 1991, hier zitiert nach: Felix, Hanne Darboven, S. 98f.

## 11. Photographische Vorlagen: K.R.H. Sonderborg und Gerhard Richter

Seit der Erfindung der Photographie im 19. Jahrhundert entwickelte sich dieses technische Mittel der Bildproduktion zum vorherrschenden Interpretationswerkzeug für die äußere Wirklichkeit. Aufgrund ihrer relativ einfachen Handhabung, ihres Anspruches auf „objektive“, d. h. unverfälschte Wiedergabe der Realität, ihrer technischen Reproduzierbarkeit, der daraus resultierenden schnellen und massenhaften Verbreitungsmöglichkeiten löste sie die Malerei in ihrer Vormachtstellung bei der Darstellung auch von geschichtlichen Ereignissen ab. Fühlten sich einige Maler dadurch regelrecht befreit,<sup>728</sup> sahen andere sich hingegen in direkter Konkurrenz zu diesem mechanischen Medium,<sup>729</sup> wieder anderen diente sie als wichtiges Hilfsmittel.<sup>730</sup>

Da die Photographie sehr schnell in sämtliche Lebensbereiche Einzug hielt, schufen ihre Produkte eine den Menschen täglich und überall umgebende, zweite Realität. Vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fanden Maler ihre Motive deshalb in der Bilderflut der Massenmedien, so daß die Auseinandersetzung mit dem technisch-massenhaft verbreiteten Bild seit den 50er Jahren als zentrales Thema der bildenden Kunst im allgemeinen wie der Malerei im besonderen angesehen werden kann.

Auch für geschichtliche Ereignisse und Vorgänge wurde die Photographie, etwa in Form des seit 1890 aufkommenden Photojournalismus in den Printmedien,<sup>731</sup> neben den Wochenschauen im Kino und später dem Fernsehen zum wichtigsten Vermittler, ja sogar zum Lieferanten von Beweisen und historischen Quellen selbst.<sup>732</sup> Wenn Maler

728Vgl. hierzu die in Kapitel 2 zitierte Bemerkung Picassos zu Brassai, in: Brassai, S. 41f.

729Dazu der bekannte Aphorismus von Edvard Munch aus dem Jahre 1929: „Der Photoapparat kann nicht mit der Malerei konkurrieren, so lange er nicht im Himmel oder der Hölle verwendet werden kann.“ Über das tatsächliche Verhältnis Munchs zur Photographie vgl. Arne Eggun: Edvard Munchs experimentelle Amateurfotographie 1902-1908, in: Edvard Munch, Aus dem Munch Museum Oslo, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphiken, Fotografien, Ausstellungskatalog Villa Stuck, München 1987, S. 269-293.

730Zum wechselseitigen Verhältnis von Malerei/Bildender Kunst und Photographie vgl. einführend: Van Deren Coke: *The Painter and the Photograph, From Delacroix to Warhol*, Albuquerque 1964; Otto Stelzer: *Kunst und Photographie, Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*, München 1966; Aaron Scharf: *Art and Photography*, London 1968; *Malerei nach Photographie, Von der Camera Obscura bis zur Pop Art*, Ausstellungskatalog Stadtmuseum München, München 1970; Erika Billeter: *Malerei und Photographie im Dialog, Von 1840 bis heute*, Bern 1977; Andy Grundberg und Kathleen McCarthy Gauss: *Photography and Art, Interactions since 1946*, Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1987 u. a. sowie neuerdings auch David Company: *Art and Photography*, London 2003.

731Vgl. Beaumont Newhall: *Geschichte der Photographie*, München 1998, S. 260.

732Vgl. hierzu: Christoph Hamann: *Bilderwelten und Weltbilder, Fotos, die Geschichte(n) mach(t)en*, Berlin 2001; *L'Événement, Les images comme acteurs de l'histoire*, Ausstellungskatalog Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 2007. Zum Quellenwert von Photographien vgl. Jens Jäger: *Photographie: Bilder der Neuzeit, Einführung in die Historische Bildforschung*, Tübingen 2000 und

der Nachkriegszeit historische Vorfälle reflektierten, griffen sie deshalb häufig auf die Erzeugnisse der Photographie zurück.<sup>733</sup> Wie unterschiedlich sie dabei vorgehen, läßt sich anhand zweier deutscher Künstler aufzeigen: Sowohl K.R.H. Sonderborg (1923-2008) als auch Gerhard Richter (geboren 1932) befaßten sich in einer Reihe von Bildern mit dem Tod der im Stammheimer Hochsicherheitsgefängnis einsitzenden Mitglieder der Roten Armee Fraktion (RAF) am Ende des sogenannten Deutschen Herbstes 1977. Gemeinsam ist beiden dabei, daß sie zwecks Findung ihrer Motive von Presse- und Polizeiphotos ausgegangen sind. Die Verschiedenheit der Resultate läßt jedoch nicht nur die Bedeutung der Photographie für die Künstler erkennen, sondern führt auch vor Augen, welche Position die Malerei bei der Verbildlichung von historischen Ereignissen in dieser Zeit einnimmt.

„Die Geiseln frei – Selbstmorde in Stammheim“, titelte die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* am 19. Oktober 1977.<sup>734</sup> Damit faßte sie die Ereignisse der Nacht vom 17. auf den 18. Oktober zusammen, als die Spezialeinheit der Bundeswehr GSG 9 die von Terroristen nach Mogadischu manövrierte Lufthansa-Maschine „Landshut“ erfolgreich gestürmt hatte. Drei der vier Kidnapper kamen bei der Befreiungsaktion ums Leben, die Reisenden wurden in Sicherheit gebracht. Hintergrund der Flugzeugentführung war die seit mehreren Wochen andauernde Geiselnahme des Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer durch ein Kommando der RAF. Mit dieser Kampagne wollte die zweite Generation der linksextremen Terrorgruppe ihre im Stuttgarter Hochsicherheitsgefängnis Stammheim einsitzende Führungsriege freisetzen. Die Bundesregierung zeigte sich jedoch nicht erpreßbar und zog, um Zeit zu gewinnen, die Verhandlungen in die Länge. Um in dieser Situation zusätzlichen Druck auf Kanzler Helmut Schmidt und seinen Krisenstab auszuüben, hatten mit der RAF kooperierende palästinensische Terroristen am 13. Oktober 1977 die „Landshut“ mit Passagieren und Bordpersonal gekapert. Die Lage besserte sich durch den geglückten Sturm auf die Boeing im fernen Somalia jedoch nicht. Im Gegenteil: Die direkten Folgen der Befreiung ließen es aussichtslos erscheinen, daß Schleyer überhaupt lebend gerettet werden konnte. Denn als die Wächter in Stammheim am Morgen nach dem nächtlichen

---

Peter Burke: *Eyewitnessing, The Use of Images as Historical Evidence*, London 2001, S. 21-25. Zur Wirkung von Photos und stillgestellten Medienbildern auf den Betrachter vgl. Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*, New York 2003.

<sup>733</sup>Zum Verhältnis von Kunst und Photojournalismus allgemein vgl. Hartwig Fischer (Hrsg.): *Covering the Real, Kunst und Pressebild, von Warhol bis Tillmans*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, Basel 2005.

<sup>734</sup>Zur Darstellung des Deutschen Herbstes in der Presse vgl. die Materialsammlung in: Biesenbach, Band 1.

GSG-9-Einsatz die Zellentüren der prominenten RAF-Gründer öffneten, mußten sie zu ihrem Entsetzen feststellen, daß die Insassen kollektiven Selbstmord begangen hatten. Jan-Carl Raspe lebte noch, wies aber schwere Verwundungen am Kopf auf und wurde sofort ins Krankenhaus gebracht. Dort starb er kurze Zeit später an seinen Verletzungen. Andreas Baader lag umgeben von einer Blutlache tot auf dem Boden. Gudrun Ensslin fanden die Wärter mit einem Kabel erhängt am Fenster. Irmgard Möller schließlich hatte sich Stiche in den Brustkorb zugefügt, aber da die Messerklinge nicht den Herzbeutel erreicht hatte, überlebte sie als einzige.

Bundeskanzler Schmidt erfuhr kurz nach 9 Uhr an diesem Morgen von den Todesfällen: „Ich war wie von einer Keule getroffen, empört, entsetzt. Jetzt hatten wir gerade einen großen Erfolg errungen, und nun dieser Tritt in den Unterleib. Wir waren völlig von den Socken. Nach Mitternacht war ja kein großer Jubel gewesen, mehr ein tiefes Durchatmen. Die Spannung hatte sich auf verschiedene Weise entladen, bei so manchen mit ein paar Tränen – und sieben Stunden später nun das.“<sup>735</sup>

Mit dem Ableben der Terroristen war auch Schleymers Schicksal endgültig besiegelt. Die *Bild*-Zeitung fragte auf der ersten Seite zu den Ereignissen des 18. Oktober 1977 in einer vierzeiligen Überschrift: „Erhängt!/Erschossen!/Baader, Raspe, Ensslin/Und Schleyer?“ Die Antwort folgte prompt. Noch am selben Tag, an dem die Schlagzeile veröffentlicht worden war, fand die Polizei Schleymers Leiche im Kofferraum eines grünen Audi im oberelsäbischen Mülhausen. Nach 43 Tagen in der Gewalt der RAF war er von einem der Terroristen ermordet worden. Der Entführungsfall endete in einem blutigen Fanal und lastete seitdem als Deutscher Herbst bleischwer auf der Bundesrepublik.

Bereits 1979, also zwei Jahre nach den Ereignissen des Deutschen Herbstes, befaßte sich K.R.H. Sonderborg mit den Vorfällen vom 18. Oktober 1977. Sonderborg wurde 1923 als Kurt Rudolf Hoffmann im dänischen Sønderborg geboren. Die Familie siedelte jedoch bald nach Hamburg über. Während der NS-Diktatur saß er 1940/41 für vier Monate im Konzentrationslager Fuhlsbüttel ein, weil er ein „Swing-Boy“, ein Liebhaber der nunmehr verbotenen, US-amerikanischen Jazz-Musik war. Die Gestapo beschuldigte ihn der „Anglophilie“ sowie „staatsabträglichen und zersetzenden Verhaltens“. Nach seiner Entlassung verließ Hoffmann Deutschland und ging für ein hanseatisches Handelsunternehmen in die Ukraine, wo er bis Kriegsende verblieb. In

<sup>735</sup>Zitiert nach: Stefan Aust: Der Baader-Meinhof-Komplex, Erweiterte und aktualisierte Ausgabe, Hamburg 2005, S. 642; zur RAF vgl. weiterhin: Wolfgang Kraushaar (Hrsg.): Die RAF und der linke Terrorismus, 2 Bände, Hamburg 2006.

der vermeintlichen Stunde Null kehrte er 1945 nach Hamburg zurück und entschied sich für eine künstlerische Laufbahn. Zu diesem Zweck besuchte Hoffmann von 1947 bis 1949 die Hamburger Landeskunstschule. Im Jahr 1951 legte er sich den Künstlernamen K.R.H. Sonderborg zu. Schnell fand er Anschluß an die nationale wie internationale Avantgarde, wurde Mitglied der Gruppe ZEN 49 und zählte in den 50er Jahren schließlich mit Fred Thieler, K. O. Götz und anderen zu den wichtigsten Vertretern des deutschen Informel. In „automatischen Improvisationen“ (Werner Haftmann), in denen sich Schwarz und Weiß, gerade und geschwungene Linien und Farbbahnen kontrastiv gegenüberstehen, fertigte Sonderborg Bildflächen voller Rhythmik und Dynamik an, die nach dem damaligen Verständnis das Tempo und die Geschwindigkeit der Zeit zum Ausdruck brachten (Abb. 95).<sup>736</sup>

Obwohl Sonderborg daher vorwiegend als ein abstrakter Maler gestischer Spontaneität angesehen wird, dessen Werk ohne jeden konkret-inhaltlichen Bezug auskommt, gibt es durchaus Arbeiten, bei denen die formal-äußere Dimension eng mit einem thematischen Aspekt verbunden ist. Während einige Bilder beispielsweise auf banalen Stadtansichten oder Aufnahmen unbedeutender Alltagsobjekte basieren, griff Sonderborg immer wieder auch politische und historische Gegenstände auf, wie z. B. das Attentat auf John F. Kennedy, die Todesstrafe, Krieg und staatliche Enteignung.<sup>737</sup> Zu den zentralen Bildern dieser Werkgruppe wie seines Œuvres überhaupt gehören dabei die Zeichnungen und das Gemälde der „Spur Andreas B.“-Reihe, in denen Sonderborg sich mit dem Tod Baaders befaßt hat.

Sonderborgs Beweggrund, sich thematisch dem Tod von Andreas Baader zuzuwenden, war zunächst nicht der Vorfall selbst, sondern eine indirekte Verbindung. Im Jahr 1978 veröffentlichte das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* (Heft 6, 1978, S. 81-97) Auszüge aus dem Abschlußprotokoll des Sonderausschusses, der zur Klärung der Todesfälle von Baader, Ensslin und Raspe in Stammheim eingesetzt worden war.<sup>738</sup> Vor dieser Kommission legte ein internationales Ärztegremium seine gerichtsmedizinischen Ergebnisse vor. Auf Seite 84 des *Spiegel*-Abdrucks fand sich eine Abbildung der Baader-Zelle, die laut Unterschrift „nach der Überprüfung der Ermittler“<sup>739</sup>

<sup>736</sup>Vgl. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, S. 490f.

<sup>737</sup>Vgl. zu diesem Komplex weiterhin: Sabine Fischer: „Die Maschinengewehre haben ja die Mächtigen. Dies ist Malerei.“, *Zur politischen Ikonographie K.R.H. Sonderborgs*, in: Jochen Poetter (Hrsg.): *K.R.H. Sonderborg, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1993*, S. 31-50.

<sup>738</sup>„Ich habe mir eine Spielzeugpistole gekauft“, *Gerichtsmediziner über den Tod der Stammheimer Häftlinge*, in: *Der Spiegel*, 6, 1978, S. 81-97.

<sup>739</sup>Ebd., S. 84.

aufgenommen worden war (Abb. 96): In dem völlig demolierten Raum sind auf der rechten Bildseite die sanitären Anlagen zu sehen. Auf einer Bettdecke liegend befindet sich in der linken Raumecke eine Bodenleiste, die im Zuge der Durchsuchung aus der Wand gerissenen worden war. Dieses Photo bildete für Sonderborg den Auslöser zu seiner RAF-Werkreihe. Der Künstler erklärte 1982 auf dem „Symposium Informel“: „[...] vor zwei Jahren ging im ‚Spiegel‘ ein Foto durch die Presse von der Zelle, von Andreas Baader. Ich habe das dann gesehen, denke ich, Gott, das ist ja entsetzlich, da diese, so eine Form, da ist die Bettdecke von dem ... der Baader war also schon tot, den haben sie rausgeholt, und da haben sie die ganze Zelle, da haben sie alles aufgerissen, die Deckleiste vom Teppich oder von der Wand war noch rausgerissen, weil man irgendwelche Sachen hinter vermutete, und dann hat die Bettdecke, die war wie so ein großes komisches verzogenes Dreieck, und dann diese Linien von diesen Teppichleisten da, die ragten da raus, und das war also ein ... dies Phänomen, einfach diese Geschichte da, habe ich da herausgefiltert, rausgeholt und daraus vor zwei Jahren eine große Leinwand gemacht, auch etliche Zeichnungen gemacht [...].“<sup>740</sup>

Diese heftige emotionale Reaktion Sonderborgs beim Anblick des Zellenphotos mag einen biographischen Grund besitzen. Denn nach seiner eigenen Inhaftierung durch die NS-Diktatur stellte der Künstler schwerwiegende charakterliche Veränderungen an sich fest. „Nach dieser Gefängnishaft war ich ein anderer Mensch“, beschrieb er seine Empfindungen und klagte über Konzentrationsmangel sowie ein Gefühl innerer Unruhe und Rastlosigkeit. Die Erfahrung der Gestapo-Haft prägte ebenfalls seine Einstellung gegenüber jeglicher Form von Gefangenschaft. Ebenfalls auf dem „Symposium Informel“ erläuterte Sonderborg: „Ich muß sagen, das war auch eine mit der grausigsten Geschichten, wenn man da im Gefängnis ist, daß man also – deshalb, wenn ich heute mal Gefangene, das ist egal welche das sind, ich habe für jeden Gefangenen Sympathie. Und wenn ich heute Gefangene auf der Straße sehe, manchmal beim Straßenbau oder irgendwo, dann halte ich immer an und spreche mit denen was und ist mir egal, ob die Wärter da kommen oder was weiß ich. Denn ich weiß, das ist ganz besonders wichtig, wenn man Gefangener ist, daß man Kontakt von draußen hat.“<sup>741</sup>

Der zufällige Anblick des Pressephotos und das dadurch ausgelöste Entsetzen bildeten also für Sonderborg den Startpunkt, „dies Phänomen, einfach diese Geschichte da“ zu behandeln. Zunächst fertigte er 1979 eine neutral als „Zeichnung“ betitelte

<sup>740</sup>Sonderborg zitiert nach: Költzsch, Informel, S. 122.

<sup>741</sup>Zitiert nach: Ebd., S. 30f.

Tuschearbeit an, von der ausgehend er das Motiv in mehreren Versionen bis 1984 immer wieder variierte.<sup>742</sup> Auffallend an den einzelnen Arbeiten ist dabei, daß Sonderborg durchgehend auf die einmal entwickelte Form zurückgegriffen hat. Das vom Format her größte Bild, die 1980 in Acryl auf Leinwand ausgeführte und mit „Spur Andreas B.“ betitelte Gemäldefassung, bildet das Zentrum der Werkgruppe (Abb. 97).

Ausgehend von dem Zellenphoto konzentrierte sich Sonderborg auf das nebensächliche Detail der Decke samt Bodenleiste. Der Maler nahm diese Gegenstände aus der Aufnahme heraus und übertrug sie in schwarzer Farbe auf den weißen Fond. Die dreieckige Form der Bettdecke verschmilzt dabei mit der gebogenen Leiste, so daß die Anordnung der beiden Gegenstände im Raum in eine streng zweidimensionale Silhouette transponiert wird. Auf diese Weise entsteht ein dreieckiges, abstraktes Gebilde, aus dem zwei dünne, abgewinkelte Linien hervortreten.

Die dem Gemälde „Spur Andreas B.“ und den dazugehörigen Papierarbeiten zugrundeliegende Photographie transportierte Sonderborg jedoch nicht unverändert in seine Arbeit. Im Vergleich zur Vorlage hat der Künstler das dunkle Dreieck sowohl vergrößert als auch gestaucht wiedergegeben. Damit erhält der Körper nicht nur mehr Gewicht, sondern die abgehenden Linien erscheinen im Verhältnis deutlich dünner und fragiler. Weil sie überdies bis an den Rand der Fläche reichen, wirken sie gedehnt und abgeschnitten. Sonderborg hat die Form zudem nahezu zentriert auf die Leinwand gesetzt. Durch den Knick der Striche und den Freiraum über der Figur entsteht der Eindruck, als versuche sie sich aufzurichten. Der Körper besitzt wegen seines kompakten Schwarztons zwar eine geschlossene, feste Form, die sich in hartem Kontrast von dem weißen Grund absetzt; die unregelmäßigen Konturen und die schmalen, beschnittenen Linien sowie die Position der Figur im Bild vermitteln jedoch den Eindruck von Instabilität und Zerbrechlichkeit. Die Plazierung des dunklen Körpers auf einem leeren, hellen Fond läßt ihn zudem isoliert wirken. Farbspritzer, welche sich vor allem an der rechten oberen Ecke des Dreiecks befinden, aber auch in feinen Strahlen vom unteren Teil der Form ausgehen, bezeugen zum einen die gestisch-schnelle Pinselführung und weisen das Bild als „gemalt“ aus. Zum anderen erinnern sie an Blutspuren, die zusammen mit dem brüchigen Charakter des Körpers an eine äußere

---

<sup>742</sup>Sonderborg hat sich in verschiedenen Fassungen mit dem Tod von Andreas Baader befaßt, immer jedoch auf der Basis der einmal gefundenen und weiterentwickelten Form. Das Motiv erscheint zuerst in einer neutral als „Zeichnung“ betitelten Tuschearbeit von 1979. Darauf folgt neben der uns hier interessierenden Leinwandbearbeitung von 1980 eine weitere Tuschezeichnung, die allerdings nicht vor 1983 beendet worden sein kann, vgl. S. 238f. dieser Arbeit. Eine weitere Tuschezeichnung mit diesem Motiv stammt aus dem Jahr 1984, vgl. hierzu weiterhin: Fischer, Sabine, S. 49, Anm. 34.

Gewalteinwirkung denken lassen.

Die Vorgehensweise, Bildgegenstände aus Photos herauszutrennen und malerisch zu abstrahieren, ist typisch für den Arbeitsprozeß Sonderborgs. In einem Gespräch begründete er sein Interesse dabei folgendermaßen: „Es sind neue Formen, ungesehene Formen. Weil diese Formen so überzeugend sind und ich sie selber nicht erfunden habe, deswegen hole ich sie mir raus, z. B. über ein Foto und ich benutze sie dann. [...] Ich hole nur das Image heraus über das Foto. Es ist oft das Zufällige, was einem begegnet und das einen so fasziniert, weil es einen überrascht.“<sup>743</sup>

Sonderborgs Hauptaugenmerk galt also vorgefundenen, nicht primär von ihm selbst erfundenen Formen. Der Künstler betonte hierbei das Zufällige sowie vor allem eine Faszination und ein Moment der Überraschung. Daher war es immer nur ein bestimmter Teil der Vorlage, den der Künstler entnahm und in ein zweidimensionales Zeichen übertrug. Das Bildgerüst des Photos samt seiner optischen und ästhetischen Charakteristika (wie Tiefenschärfe, Unschärfe, Perspektive o. ä.) dagegen hatten für ihn keine Bedeutung. Am Schluß läßt sich deshalb auch nicht mehr erkennen, daß Sonderborg wie in „Spur Andreas B.“ bei der Motivfindung überhaupt von einer Photographie ausgegangen ist.

Da den Maler primär solche gefundenen, abstrakten Formen interessierten, gibt es auf dem Gemälde „Spur Andreas B.“ für sich betrachtet keine unmittelbaren Hinweise auf Baaders gewaltsames Ende in Stammheim. Erst der Titel schafft diese Verbindung und verleiht dem entwickelten Zeichen eine inhaltliche Bedeutung. Schon das Wort „Spur“ muß hierbei besonders auffallen, denn es spielte eine zentrale Rolle in Sonderborgs Kunstauffassung. So beschrieb er im Jahre 1956 etwa in dem programmatischen Text „Ruhe und Geschwindigkeit“ seine Malerei mit den Worten: „Oft sind es Zeichen, die nichts sind als Spur von Bewegung – Spur“.<sup>744</sup> Doch auch darüber hinaus diente der Begriff „Spur“ dem Künstler immer wieder dazu, das eigene Tun und Sein zu bestimmen, etwa wenn er seine Bilder als Spuren von Aktionen bezeichnet hat.<sup>745</sup> Die Metapher der „Spur“ liefert deshalb auch hier einen wichtigen Anhaltspunkt für die Deutungsrichtung des Bildes. Aufgrund von Sonderborgs eigenem

---

743Auszüge aus einem Gespräch zwischen K.R.H. Sonderborg und Jochen Poetter, in: Poetter, K.R.H. Sonderborg, S. 146.

744K.R.H. Sonderborg: Ruhe und Geschwindigkeit, in: Manfred de la Motte (Hrsg.): K.R.H. Sonderborg, Berlin 1991, S. 18.

745Zum Begriff der „Spur“ bei Sonderborg vgl. Meinrad Maria Grewenig: Spuren der Wirklichkeit – Bilder K.R.H. Sonderborgs, in: Georg-W. Költzsch (Hrsg.): K.R.H. Sonderborg, Werke 1948 bis 1986, Ausstellungskatalog Moderne Galerie des Saarländermuseums, Saarbrücken 1987, S. 15-25.



Gefängnisaufenthalt kann außerdem eine Identifikation mit dem inhaftierten Baader nicht ausgeschlossen werden.

Sonderborg assoziierte also ein fragil und isoliert wirkendes Zeichen mit Andreas Baader. Dadurch, daß das lädierte Erscheinungsbild der Figur mit dem toten Terroristen verknüpft wird, läßt sich dessen Ableben als Folge einer Gewalttat auslegen. Diese erste Interpretation verschärft sich, ziehen wir die benutzte Photovorlage und ihren Kontext in unsere Betrachtung mit ein. Denn es waren die Spurensicherer, die den ehemaligen Haftraum Baaders derart verwüsteten, um Anhaltspunkte für den Selbstmord des Terroristen zu finden. In diesem Zustand wurde der Tatort photographisch festgehalten. Durch den Gebrauch eben dieser Aufnahme als Grundlage für Sonderborgs Gemälde können wir einen direkten Bezug von den Taten der Ermittler zum Tod Baaders herstellen. Das Endergebnis ihrer Durchsuchung wird zur Spur, zum Hinweis oder Zeichen auf oder für die Person des Terroristen. Somit kann eine Verbindung von der staatlich verübten Gewalt an der Zelle zu derjenigen an dem RAF-Mitglied gezogen werden. Aus einem abstrakten Zeichen, das den toten Andreas Baader repräsentiert, wird so ein Symbol, mit dem Sonderborg gegen die damalige Regierung und die staatlichen Haftpraktiken protestierte.<sup>746</sup>

Mit seinem Gemälde „Spur Andreas B.“ ergriff der Maler demnach Partei in der zum Glaubenskrieg gewordenen Debatte um die Todesursachen der RAF-Mitglieder, die bereits kurz nach dem Fund ihrer Leichname im Oktober 1977 entbrannte. Um diese Diskussion kreiste auch der *Spiegel*-Artikel, dem der Künstler die Vorlage für sein Gemälde entnommen hat und in dem die Ergebnisse des internationalen Ärztetegremiums zu den Todesfällen in Stammheim wiedergegeben wurden. Die Gerichtsmediziner kamen darin zu dem Schluß, daß es im Falle Baaders und der anderen Häftlinge Anhaltspunkte dafür gäbe, welche „die Annahme des Selbstmordes begründen“<sup>747</sup> würden. Diese von offizieller Seite vertretene Ansicht zu den Vorkommnissen in der Nacht vom 17. zum 18. Oktober 1977 führte aufgrund der teilweise nachlässigen Beweisaufnahme und Widersprüchlichkeiten in den Gutachten zu Spekulationen in der Öffentlichkeit und wurde schnell in Zweifel gezogen. Vor allem aus den Kreisen von

---

<sup>746</sup>Die Haftbedingungen der RAF-Terroristen lösten mehrere kontroverse Debatten in der Bundesrepublik aus. Die einsitzenden Kernmitglieder stellten ihre Situation dabei immer wieder öffentlichkeitswirksam als Isolationsfolter dar und demonstrierten dagegen mit Hungerstreiks. Besondere mediale Aufmerksamkeit erzielten sie in diesem Zusammenhang mit dem Besuch Jean-Paul Sartres in Stammheim. Zum Hungerstreik der RAF in Stammheim 1974 und seinen Folgen vgl. Aust, S. 297-320.

<sup>747</sup>Ich habe mir eine Spielzeugpistole gekauft, S. 84.

RAF-Sympathisanten wurde sofort nach dem Tod von Baader, Ensslin und Raspe die These vom Mord an den Terroristen aufgestellt.

In diese, die Bundesrepublik in der Folgezeit stark prägende, ideologische Auseinandersetzung begab sich Sonderborg mit „Spur Andreas B.“. Obwohl nicht auf den ersten Blick ersichtlich, weisen der Bildtitel sowie der fragile und isoliert wirkende Körper darauf hin, daß der Künstler den Staatsapparat am Tod von Andreas Baader beteiligt sah, gleichgültig, ob es sich letztlich um Mord oder Selbstmord gehandelt hat. Daß dieser Vorwurf mit den Mitteln der abstrakten Malerei erhoben wurde, ist zugleich Stärke und Schwäche des Bildes, denn ohne den Titel und das Wissen um die Photovorlage bleibt dem Betrachter die kritische Dimension der Arbeit verborgen. Andererseits wandte Sonderborg sich gerade durch die Abstraktion gegen den neutral-nüchternen Kamerablick des Photodokuments, denn sein Bild zeigt deutlich die Spuren des Künstlers und seiner Tätigkeit. Da Sonderborg wie üblich die Leinwand beim Malen auf den Boden gelegt hat, finden sich auf der Oberfläche schwache Abdrücke seiner Fußspuren. Sonderborg wird zum Zeugen der Vorgänge; in den Zeichen der physischen Anwesenheit des Künstlers drücken sich zudem sein Entsetzen und seine Anteilnahme aus.<sup>748</sup> Im ganzen gelingt ihm also mit einem abstrakten, ausdrucksstarken Zeichen eine deutliche politische Stellungnahme.

Eine großformatige Tuschezeichnung der Werkgruppe, die Sonderborg wohl nach 1983 beendet hat, unterstützt diese Deutung (Abb. 98).<sup>749</sup> Das Bild unterscheidet sich in einem wichtigen Punkt von den anderen Arbeiten aus der Serie, denn es trägt auf der Vorderseite des Blattes eine Inschrift. Am unteren Rand hat Sonderborg mit Bleistift die Worte „Pulver an der Hand“ und „Blut an der Wand“ angebracht. Auch hierbei handelt es sich um Zitate, die Sonderborg – wie schon die Photovorlage – dem *Spiegel* entnommen hat. Über den Fundort und den Inhalt des Wortlauts können wir einen wesentlich deutlicheren Bezug zu den damals diskutierten, widersprüchlichen Todesumständen von Andreas Baader herstellen. So diente der erste Teil des Kommentars dem Magazin ursprünglich als Bildunterschrift für das Zellenphoto bei seiner Veröffentlichung im bereits erwähnten Heft 6 des Jahrgangs 1978. In einem weiteren Beitrag über die schlampigen Ermittlungen der Untersuchungskommission im

<sup>748</sup>Vgl. dazu: Grewenig, S. 25. Zur Arbeitsweise Sonderborgs vgl. Költzsch, *Informel*, S. 75-80 und jüngst auch: Achim Sommer: *Im Ungewissen behaupten, Bewegung – Geste – Spur, Zum Werk von K.R.H. Sonderborg*, in: Ders. (Hrsg.): *K.R.H. Sonderborg, Maler ohne Atelier, Ausstellungskatalog Kunsthalle zu Emden*, Emden 2003, S. 11ff.

<sup>749</sup>Zu dieser Arbeit vgl. Sven Beckstette: *Pulver an der Hand – Blut an der Wand*, 1983, in: Biesenbach, *Band 2*, S. 213.

Jahr 1983 fand sich das gleiche Bild erneut, diesmal erläutert mit den Worten „Blut an der Wand“.<sup>750</sup> Sonderborg fügte beide Bildunterschriften zusammen und erhielt einen gereimten Zweizeiler, der die gegensätzliche Beweislage deutlich zum Ausdruck bringt. Während die bei Baader an der Hand nachgewiesenen Schmauchspuren auf Selbstmord deuteten, so ließen Partikel, die sich auf der Zellenwand gefunden hatten, diese Schlußfolgerung zumindest fragwürdig erscheinen. Wie der *Spiegel* in diesem zweiten Artikel weiterhin berichtete, sind jedoch ausgerechnet die wichtigen, als „Spur Nr. 6“ bezeichneten „Gewebeteile oder Blut von der Wand“ aus der Asservatenkammer des Gerichtsmedizinischen Instituts der Stadt Stuttgart „spurlos“ verschwunden.

Gut zehn Jahre nach den Geschehnissen des Deutschen Herbstes befaßte sich auch Gerhard Richter mit dem Tod der in Stammheim inhaftierten RAF-Terroristen. Richter, der nach einer Ausbildung an der Dresdener Kunstakademie 1961 die DDR verließ und nach Düsseldorf übersiedelte, gehörte in den 60er Jahren mit vor allem Sigmar Polke zu den zentralen Figuren der Pop Art in der Bundesrepublik Deutschland.<sup>751</sup> Von gefundenen Photos aus den Massenmedien, Familialben etc. ausgehend, die Richter bis heute in seinem Bildspeicher, dem „Atlas“, nach Motivgruppen sammelt und sortiert,<sup>752</sup> fertigte er Bilder von Bildern an. Das Abmalen von Photos, mit dem Richter Anfang der 60er Jahre begann, empfand er als eine Befreiung von allem, was Kunst und Malerei bis dahin ausgemacht hatte: „Wissen Sie, was prima war? – Zu merken, daß solch eine blödsinnige, absurde Sache wie das simple Abmalen einer Postkarte ein Bild ergeben kann. Und dann die Freiheit, malen zu können, was Spaß macht. [...] Nichts mehr erfinden zu müssen, alles vergessen, was man unter Malerei versteht, Farbe, Komposition, Räumlichkeit, und was man so alles wußte und dachte. Das war plötzlich nicht mehr Voraussetzung für Kunst.“<sup>753</sup>

Anfang der 70er Jahre wandte Richter sich auch ungegenständlichen Bildern zu. In dieser Zeit entstanden zunächst monochrome Farbflächen und erste abstrakte Gemälde, die anfangs zwar noch auf vergrößerten Photoausschnitten von Ölbildern basierten, sich aber später zu Bildkonstruktionen aus mehreren Farbschichten

<sup>750</sup>Von fremder Hand, in: *Der Spiegel*, 27, 1983, S. 48ff.

<sup>751</sup>Zur Biographie Richters vgl. einführend: Dietmar Elger: *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2002.

<sup>752</sup>Zum „Atlas“ vgl. Fred Jahn (Hrsg.): *Gerhard Richter, Atlas*, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1989 u. a. sowie Helmut Friedel und Ulrich Wilmes (Hrsg.): *Gerhard Richter, Atlas der Fotos, Collagen und Zeichnungen*, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1997.

<sup>753</sup>Gerhard Richter: *Notizen 1964-1965*, in: Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.): *Gerhard Richter, Text, Schriften und Interviews*, Frankfurt/Main, Leipzig 1993, S. 28.

entwickelten.<sup>754</sup> Parallel dazu kehrte der Künstler immer wieder zu gegenstandsbezogenen Motiven zurück. Im Laufe seiner Entwicklung hat Richter inzwischen nahezu alle traditionellen Gattungen wie Landschaften, Stilleben und Portraits bearbeitet. Diese Stilwechsel haben Richter den Ruf eines souverän und virtuos mit allen malerischen Möglichkeiten experimentierenden Künstlers eingebracht: Seine Kritiker sehen deshalb gerade in dem Stilpluralismus das Charakteristikum im Werk des Malers.

Mitte der 80er Jahre befand sich Richter erneut in einer abstrakten Phase. In dieser Zeit malte er den fünfzehnteiligen Zyklus „18. Oktober 1977“, in dem er sich mit dem Tod der RAF-Gefangenen in Stammheim auseinandergesetzt hat. Veranlaßt von dem persönlichen Gefühl, daß es sich bei den Vorfällen des Deutschen Herbstes und dessen Auswirkungen um eine Ungeheuerlichkeit und zugleich etwas Verdrängtes, Unerledigtes handelte,<sup>755</sup> arbeitete Richter an den Gemälden von März bis November 1988.

Die Bilder des Zyklus besitzen unterschiedliche Formate. Formal verbunden werden sie durch die gleiche Farbpalette aus Weiß-, Schwarz- und vor allem Grautönen, sowie eine bis zur Unkenntlichkeit reichenden Unschärfe bei der Behandlung der Bildgegenstände. Da der Künstler die Bildfolge als Zyklus angelegt hat – d. h. es handelt sich um jeweils selbständige Werke, die zusammen eine in sich geschlossene Einheit ohne Anfang und Ende bilden und in wechselseitiger Beziehung zueinander stehen –, gibt es keine festgelegte Ordnung der Leinwände. Schon auf den ersten Blick ist anhand der Perspektive und der optischen Erscheinung der Gemälde sofort erkennbar, daß alle Motive auf der Grundlage von Photographien entstanden sind.

Richten wir uns bei der Beschreibung nach der Reihenfolge in Richters Werkverzeichnis,<sup>756</sup> dann gehören zum „18. Oktober 1977“ zunächst drei als „Tote“ betitelte Brustbilder des Leichnams von Ulrike Meinhof (Abb. 99a). Die ehemaligen *Konkret*-Journalistin liegt im Profil mit dem Gesicht nach oben; an ihrem Hals sind die Male des Strangs aus Handtüchern erkennbar, mit dem sie am 8. Mai 1976 ihren Freitod beging. Das Motiv wird dreimal wiederholt, wobei sich das Format der Bilder jeweils

<sup>754</sup>Zu den von Richter selbst als „Abstrakte“ bezeichneten Arbeiten vgl. u. a. Stephen Ellis: The Elusive Gerhard Richter, in: Art in America, 74, 11, November 1986, S. 186.

<sup>755</sup>„Der Tod der Terroristen und alle damit in Zusammenhang stehenden Geschehnisse davor und danach bezeichnen eine Ungeheuerlichkeit, die mich betraf und mich, auch wenn ich sie verdrängte, seitdem beschäftigte, wie etwas, was ich nicht erledigt hatte“, Gerhard Richter: Notizen November 1988 (für die Pressekonferenz Februar 1989 – Museum Haus Esters, Krefeld), in: Obrist, S. 164.

<sup>756</sup>Gerhard Richter, Werkverzeichnis, Catalogue raisonné, Band 3, 1962-1993, Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994 u. a.

verkleinert. Die folgende Leinwand, „Erhängte“ (Abb. 99b), zeigt die mit einem Lautsprecherkabel am Zellenfenster strangulierte Gudrun Ensslin.<sup>757</sup> Die zwei Gemälde „Erschossener (1)“ (Abb. 99c) und „Erschossener (2)“ (Abb. 99d) sind Bilder des toten, am Zellenboden liegenden Andreas Baader.<sup>758</sup> Obwohl beide gleich groß sind und ihnen dasselbe Photo zugrunde liegt, hat Richter unterschiedliche Ausschnitte des Motivs gewählt und die zweite Version deutlich verwischter gestaltet. Bei der „Zelle“ (Abb. 99e) handelt es sich um einen Blick in Baaders Haftraum. Auf der rechten Seite ist dabei ein Bücherregal, auf der linken eine Garderobe mit einer Jacke auszumachen; in der Bildmitte befindet sich ein Fenster oder eine Tür. Auf dem Triptychon der „Gegenüberstellung (1)-(3)“ (Abb. 99f) ist Gudrun Ensslin zu sehen, wie sie in szenischer Abfolge am Betrachter vorüberzugehen scheint. „Jugendbildnis“ (Abb. 99g) ist ein Portrait der jungen Ulrike Meinhof. In strenger Aufsicht und stillebenhafter Manier ist bei „Plattenspieler“ das Gerät aus der Zelle Baaders dargestellt, in dem sich die Tatwaffe für den Selbstmord des Terroristen befunden hat. Die als „Beerdigung“ (Abb. 99i) titulierte Leinwand ist das größte Bild des Zyklus. Es behandelt die Beisetzung von Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe auf dem Stuttgarter Dornhaldenfriedhof am 27. Oktober 1977. Im Zentrum des Trauerzuges stehen die drei hellen Särge der RAF-Mitglieder. Die zweiteilige „Festnahme“ gibt ebenso wie die „Gegenüberstellung“ in zeitlichem Nacheinander die Verhaftung von Holger Meins am 1. Juni 1972 im Garagenhof eines Wohnkomplexes in Frankfurt am Main wieder. Auf dem ersten Gemälde entkleidet Meins sich auf Befehl der Polizei, während sich vor ihm ein gepanzertes Fahrzeug befindet (Abb. 99j). Das zweite zeigt den Terroristen in Unterwäsche, der Wagen hat ein wenig Abstand zu ihm genommen (Abb. 99k). Beide Bilder sind fast bis zur Unkenntlichkeit vermalt.<sup>759</sup>

<sup>757</sup>Von diesem Motiv hat Richter noch eine weitere Fassung angefertigt (zu sehen bei Robert Storr: Gerhard Richter, October 18, 1977, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York 2000, S. 26), die er allerdings mit dem weiß-grauen abstrakten Bild „Decke“ (680-3) übermalt hat. Dazu Robert Storr: „Bei *Decke* von 1988 sind am linken und oberen Rand des vorwiegend weißen Gemäldes die schattenhaften Umriss der zweiten Version von *Erhängte* (1988) aus dem Zyklus *18. Oktober 1977* zu erkennen – der erhängt in ihrer Zelle aufgefundenen Gudrun Ensslin. Die über das Bild gezogene weiße Farbe fungiert als Leichentuch und verleiht dem photographischen Sujet neue Bedeutung“, Robert Storr: Gerhard Richter, Forty Years of Painting, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York 2002 u. a., S. 71.

<sup>758</sup>Auch von diesem Motiv hatte Richter noch eine weitere Fassung erstellt, die er aber wohl wieder übermalt hat, vgl. Storr, Gerhard Richter, October 18, 1977, S. 115, Anm. 3.

<sup>759</sup>Ursprünglich hatte Richter auch ein Photo des bei einem Hungerstreik gestorbenen Holger Meins für den Zyklus geplant. Dieses Bild hat der Künstler wahrscheinlich ebenfalls durch ein abstraktes Gemälde übermalt („Abstraktes Bild“, 686-9), denn diese Arbeit besitzt dieselben Maße wie die Leinwand, die ursprünglich dem toten Holger Meins gewidmet war, vgl. Storr, Gerhard Richter, October 18, 1977, S. 96.

Bei den fünfzehn Bildtafeln lassen sich insgesamt neun unterschiedliche Motive ausmachen. Während Richter einige nur einmal bearbeitet hat („Beerdigung“, „Plattenspieler“, „Zelle“, „Erhängte“, „Jugendbildnis“), benutzte er andere zwei bis dreimal mit teilweise grundlegenden Veränderungen („Tote“, „Erschossener“, „Gegenüberstellung“, „Festnahme“). Betrachten wir die mehrfach auftretenden Bilder genauer, läßt sich bei den vorgenommenen Modifikationen ein verbindendes Prinzip ausmachen: Bei den drei Gemälden von „Tote“ nimmt das Format der Leinwände nacheinander ab, bei „Erschossener (1)“ und „(2)“ sowie „Festnahme (1)“ und „(2)“ ist die jeweils zweite Fassung wesentlich unschärfer. Auf den Tafeln der „Gegenüberstellung (1)-(3)“ geht Gudrun Ensslin am Betrachter vorbei, um sich auf der letzten schließlich von ihm abzuwenden. Auffallende Parallele dieser Motivfolgen ist demnach, daß das jeweils Dargestellte von Bild zu Bild immer mehr verschwindet und sich dem Betrachter zunehmend entzieht.

Obwohl im gesamten Zyklus einige der Bildgegenstände stark verwischt sind, ist aufgrund der Optik und der Perspektive deutlich erkennbar, daß alle Gemälde des „18. Oktober 1977“ auf Photos basieren. Denn bevor der Künstler mit dem Malen begann, betrieb er zunächst eine umfangreiche Bildrecherche zum Thema, indem er Pressephotos, polizeidienstliche Aufnahmen und privates Bildmaterial aus dem Umfeld der Terroristen sammelte und sichtete.<sup>760</sup> Nach Beendigung des Zyklus fotografierte er die ausgewählten Aufnahmen unscharf ab und ordnete sie in den „Atlas“ ein (Abb. 100).<sup>761</sup> Auf zehn Tafeln finden sich dort 100 Bildzeugnisse zur RAF; weitere 100 z. T. davon abweichende Photos enthält sein Atelionalbum.<sup>762</sup> Auch über Bücher, vor allem Stefan Austs Dokumentation „Der Baader-Meinhof-Komplex“ (erschienen 1985), hat sich der Künstler im Vorfeld mit der Geschichte der RAF und ihrer Protagonisten beschäftigt. Auf die Frage, warum er von Photographien ausgegangen sei und ob er als Maler sich dazu nicht auch Bilder hätte ausdenken können, antwortete Richter in einem Interview: „Ich halte es einfach für undenkbar, solche Bilder zu erfinden. Das ist heute nicht mehr möglich. [...] Also das Photo ist von einer solchen grundsätzlichen Unübertroffenheit, hat also die Malerei so verändert – da kann man schon gar nicht mehr drüber reden.“<sup>763</sup>

<sup>760</sup>Vgl. Gerhard Richter und Jan Thorn-Prikker: Gespräch über den Zyklus „18. Oktober 1977“, in: Parkett 19, März 1989, 143-153, hier zitiert nach: Presseberichte zu Gerhard Richter „18. Oktober 1977“, Köln 1989, S. 23.

<sup>761</sup>Armin Zweite: Gerhard Richters „Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen“, in: Jahn, S. 16.

<sup>762</sup>Vgl. Storr, Gerhard Richter, October 18, 1977, S. 100f.

<sup>763</sup>Richter/Thorn-Prikker, S. 24. Gleichwohl gibt es Versuche von anderen Malern, sich dem Thema RAF

Aus der Menge des Bildmaterials wählte Richter nach und nach die Vorlagen aus, die er für „malbar“ hielt, und legte die Bildausschnitte fest. Dann projizierte er das Motiv mit Hilfe eines Episkops auf die Leinwand und zog die Umrißlinien in Bleistift nach. Anschließend trug er in Öl die Farben Schwarz, Weiß und verschiedene Grauwerte auf. Übernahm Richter auf diese Weise zunächst das Photo unverändert, so verwischte er in einem nächsten Schritt die noch nasse Farbe mit einem Pinsel.<sup>764</sup> Dadurch lösten sich die Konturen der Motive auf: Die Bilder wirken verschwommen und unscharf; einige werden erst lesbar, wenn man die ihnen zugrundeliegenden Photovorlagen kennt, hinzuzieht oder genügend räumlichen Abstand zu den Leinwänden aufbaut.

Untersuchen wir das umfangreiche Photoreservoir zur RAF in Richters „Atlas“ und vergleichen es mit den tatsächlich gemalten Motiven, dann fällt auf, daß der Künstler für den „18. Oktober 1977“ alle Bilder ausschloß, die über die Taten und die Opfer der RAF, ihr Leben auf der Flucht oder den Prozeß gegen ihre Mitglieder Auskunft geben, sowie solche, auf denen mehrere Terroristen versammelt sind. Bei allen Vorlagen handelt es sich außerdem um Dokumentarphotos aus polizeidienstlichen Akten oder der Presse. Eine Ausnahme bildet das „Jugendbildnis“, ein Portraitphoto der jungen Ulrike Meinhof, das wahrscheinlich im Mai 1970 zu Werbezwecken für die Aufführung ihres Films „Bambule“ angefertigt worden war.<sup>765</sup>

Charakteristisch für die ausgewählten Motive – mit Ausnahme des „Plattenspieler“-Stillebens und des Innenraums der „Zelle“ – ist also, daß die RAF-Mitglieder immer alleine und isoliert dargestellt sind und der Betrachter ihnen direkt gegenübersteht.<sup>766</sup> Außerdem beschränkt sich Richter mit Baader, Meinhof, Ensslin, Meins und Raspe auf die wichtigsten und prominentesten Mitglieder der ersten RAF-Generation. Dabei fällt auf, daß mit acht Einzeldarstellungen den Frauen der Gruppe ein besonderes Gewicht zukommt.<sup>767</sup>

---

zu widmen und dabei nicht auf photographische Dokumente zurückzugreifen. So malte der Beuys-Schüler Odd Nerdrum eine Ermordung Baaders, die Richter nachweislich kannte, aber nicht besonders schätze („Mordet på Andreas Baader“, 1977-78). Auch der als experimenteller Filmemacher bekannte Vlado Kristl fertigte 1975 eine Verhaftung Ulrike Meinhofs in expressiver Manier an. Das Werk existiert allerdings nur noch als Siebdruck („Die Verhaftung von Ulrike Meinhof“, 1975; eine Abbildung von diesem wenig bekannten Bild findet sich auf dem Titelblatt der Zeitschrift Filmkritik, 233, Mai 1976. Diesen Hinweis verdanke ich Volker Pantenburg, Berlin.).

<sup>764</sup>Vgl. Hubertus Butin: Zu Richters Oktober-Bildern, Köln 1991, S. 13.

<sup>765</sup>Vgl. Storr, Gerhard Richter, October 18, 1977, S. 107, Anm. 22.

<sup>766</sup>Vgl. ebd., S. 101.

<sup>767</sup>Auf die Bemerkung Thorn-Prikkers im Gespräch mit Richter, daß die RAF für ihm vor allem eine Frauenbewegung sei, bestätigte der Künstler: „Das stimmt. Ich meine auch, daß die Frauen da die wichtigere Rolle gespielt haben, sie haben mich auch mehr beeindruckt als die Männer“, Richter/Thorn-Prikker, S. 26.

Inhaltlich überwiegen weiterhin die Bilder der Leichname von Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof (sowie das vom Format her größte Bild mit der Begräbnisszene) auf insgesamt sieben Leinwänden. Von den nicht-figürlichen Motiven wird der „Plattenspieler“ als Symbol der Isolationshaft,<sup>768</sup> aber auch als Todesemblem im doppelten Sinne gedeutet, denn er galt Baader als Aufbewahrungsort für die Tatwaffe. Da er ausgeschaltet und somit stumm ist, kann er außerdem als modernes Memento mori aufgefaßt werden.<sup>769</sup> In diesem Sinne läßt sich auch die „Zelle“ als ein Hinweis auf die Hintergründe (wie etwa die Haftbedingungen) verstehen, die zum Tode Baaders geführt haben. Das „Jugendbildnis“ der Meinhof indes, dessen Ausdruck Richter im Vergleich zur Vorlage völlig verändert hat,<sup>770</sup> erweckt den Eindruck eines Erinnerungsphotos, wie sie zuweilen auf Grabsteinen zu finden sind.<sup>771</sup> Festzuhalten bleibt damit insgesamt, daß alle Teile des Zyklus inhaltlich mehr oder weniger direkt durch das Leitmotiv „Tod“ verbunden sind.

Da die Bilder des Zyklus zunächst in sich selbständige Einheiten sind, hat Richter sie auch einzeln betitelt. Dabei fällt auf, daß die Bezeichnungen der Gemälde neutral, ja fast schon lakonisch gewählt sind: Der Leichnam Andreas Baaders wird „Erschossener“ genannt, die strangulierte Gudrun Ensslin als „Erhängte“ bezeichnet, die verstorbene Ulrike Meinhof schlicht als „Tote“. Die mehrfach verwandten Motive hat Richter des weiteren durchnummeriert, so daß in diesen Fällen ihre Abfolge festgelegt ist und sie eigene Untergruppen im Zyklus bilden. Insgesamt sagen alle Titel also nur das aus, was auf den Bildern vordergründig bereits zu sehen ist (das wird besonders bei dem stillebenhaften „Plattenspieler“ deutlich). Einen direkten Bezug oder eine Interpretation der Taten und Personen der RAF liefern sie nicht. Allein der übergreifende Titel des Zyklus „18. Oktober 1977“, der Todestag von Baader, Ensslin und Rappe, stellt eine unmittelbare Verbindung zum Deutschen Herbst her.<sup>772</sup> Im Hinblick auf die Gesamtheit der Bilder fällt allerdings auf, daß nicht alle Motive direkt mit den Ereignissen dieses Datums in Verbindung stehen: Die Vorlage für das „Jugendbildnis“ stammt aus den

<sup>768</sup>Vgl. Kai-Uwe Hemken: Gerhard Richter, 18. Oktober 1977, Frankfurt/Main, Leipzig 1998, S. 88.

<sup>769</sup>Vgl. etwa Storr, Gerhard Richter, October 18, 1977, S. 107.

<sup>770</sup>Vgl. ebd., S. 106.

<sup>771</sup>Vgl. Wolfgang Ulrich: Die Geschichte der Unschärfe, Berlin 2002, S. 102.

<sup>772</sup>Diese Betitelungen sind in ihrer Schlichtheit und Lakonie durchaus typisch für Richter. So malte der Künstler 1964 auf der Basis eines Pressephotos Jackie Kennedy nach dem Mord an ihrem Mann, benannte die Darstellung der geschockten Präsidentenwitwe aber neutral als „Frau mit Schirm“ (29). Hier wie auch beim vorliegenden Zyklus sind die Titel auch eine Form der Würde, die der trauenden Jackie Kennedy und den toten RAF-Mitgliedern gelassen wird. Damit stehen sie im Gegensatz zu den voyeuristischen Tendenzen in den Printmedien, aus denen die Vorlagen stammen. Generell kann Richters RAF-Zyklus auch als eine Auseinandersetzung der Malerei mit den Massenmedien und ihr Verhältnis zur Geschichte angesehen werden, vgl. dazu Hemken, Gerhard Richter, S. 147ff.



frühen 70er Jahren; die Verhaftung von Holger Meins sowie der Selbstmord Ulrike Meinhofs waren zeitlich deutlich eher; die Beerdigung der in Stammheim gestorbenen Terroristen fand neun Tage nach ihrem Tod statt. Durch die Konzeption als Zyklus setzt Richter jedoch alle Bilder und die damit verbundenen Geschehnisse miteinander und zum 18. Oktober 1977 in Beziehung. Da es aber keine festgelegte Ordnung gibt, bilden die Gemälde nicht etwa eine erzählerische Einheit, sondern sie besitzen vielmehr inhaltliche Gemeinsamkeiten: Wie wir gesehen haben, sind alle Leinwände miteinander zunächst durch das Thema Tod verknüpft, das somit den gesamten Zyklus durchzieht.

Trotzdem stecken die von Richter ausgewählten Motive den zeitlichen Rahmen der RAF-Geschichte ziemlich genau ab, ganz gleich in welcher Reihenfolge die Bilder betrachtet oder installiert werden. Die Vorlage für das „Jugendbildnis“, das Ulrike Meinhof noch als sozial engagierte Journalistin zeigt, ist wenige Wochen vor der Befreiung Baaders aus der Haft am 14. Mai 1970 aufgenommen worden. Da ihr bei dieser Aktion eine Schlüsselrolle zukam, mußte sie daraufhin in den Untergrund gehen und mit ihrem bisherigen Leben brechen. Außerdem kann dieses Ereignis als Beginn der Roten Armee Fraktion angesehen werden.<sup>773</sup> Das Begräbnis Baaders, Ensslins und Raspes markiert hingegen den Endpunkt der ersten RAF-Generation, die damit samt ihrer Ziele und Ideale zu Grabe getragen wurde.

Richter hat die gesamte RAF-Historie grob umrissen und auf diese Weise mit dem Leitthema Tod gekoppelt: Er sieht die terroristische Vereinigung als von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Besonders die zwei Bilder der „Festnahme“ verdeutlichen diesen Aspekt des Zyklus besonders deutlich, zeigen sie doch ein isoliertes Individuum, das sich, wie Richter erklärte, „der geballten Staatsmacht ergeben muß“<sup>774</sup>. Dadurch bekommt der Zyklus eine tragische, universelle Dimension, welche über die unmittelbare Geschichte der RAF, ihrer Taten und Opfer hinausweist.

Auch auf formaler Ebene kommt dieser Gesichtspunkt in der Unschärfe und der grauen Farbigkeit der Bilder zum Ausdruck. Richter schließt mit beiden Stilmitteln zwar an seine Photomalerei aus den 60er Jahren an. Während diese jedoch auf banalen (Alltags)Photographien basierte, handelt es sich bei den verwandten Vorlagen zur RAF um Dokumentaraufnahmen mit für die Zeit brisantem und kontroverser Inhalt. Die dargestellten Geschehnisse sind von hoher historischer Bedeutung und nicht etwa

<sup>773</sup>Stefan Aust schreibt im „Baader-Meinhof-Komplex“, der auch Richter als Quelle gedient hat, über die Befreiung Baaders und die Beteiligung von Ulrike Meinhof: „Mit dem Sprung aus dem Fenster des Instituts für Soziale Fragen beendete Ulrike Meinhof ihre journalistische Karriere und ging in den Untergrund“, Aust, S. 100.

<sup>774</sup>Vgl. Richter, Gerhard, Notizen November 1988, S. 166.

nebensächliche Vorfälle, die aufgrund ihres temporär begrenzten Interesses schon bald wieder dem Vergessen anheimgefallen sind.<sup>775</sup> Auch die grauen Tonwerte besitzen einen anderen Ausdruck. Unterstreichen sie in den früheren Photobildern Richters in erster Linie die Herkunft der Vorlagen aus dem Bereich der Printmedien, kommt dem Grau im Zyklus eine weitere Bedeutung zu. Zwar zeigen zunächst auch hier die Valeurs an, daß die Bilder auf der Grundlage von photographischen Zeugnissen entstanden sind. Die malerische Verwischung der Bildgegenstände wirkt allerdings dem medienspezifischen Beweischarakter der Photos entgegen. Der photographisch-voyeuristische Blick auf die toten RAF-Terroristen, der für die Pressephotos der Zeit bezeichnend ist, wird somit verweigert.<sup>776</sup> Die deutlich sichtbare Verwischung der Konturen mit dem Pinsel zeigt einerseits an, daß die Bilder mit den handwerklichen Mitteln der Malerei hergestellt wurden. Andererseits baut die so entstehende Unschärfe der Bildgegenstände<sup>777</sup> weiterhin eine Distanz zwischen Betrachter und Motiven auf. Diese wird durch die Tonigkeit noch vergrößert, denn die Nicht-Farbe Grau besitzt für Gerhard Richter einen besonderen Stellenwert, ist sie für ihn doch Ausweis von Unscheinbarkeit und Neutralität<sup>778</sup>. Somit schafft das Grau des „18. Oktober 1977“ zusätzlichen Abstand und verleiht den Bildern eine Wirkung, die Betrachter mit „frieren“<sup>779</sup>, „ohne Trost“<sup>780</sup> und „bleiernem Stillstand“<sup>781</sup> beschrieben oder assoziiert haben. Auch von andächtigem Verstummen der Ausstellungsbesucher gegenüber dem Zyklus ist die Rede.<sup>782</sup> Gemeinsamkeit dieser sprachlichen Äußerungen ist der Ausdruck von „Trauer“, den die Bilder vor allem durch die besondere (Un)Farbigkeit hervorrufen.

Fassen wir zusammen: Insgesamt auffallend an dem Zyklus ist also eine Neutralität und Distanz der Gemälde gegenüber dem Betrachter, die Richter durch die

775Vgl. Butin, Zu Richters Oktober-Bildern, S. 23.

776Vgl. Hemken, Gerhard Richter, S. 66f.

777Zur Unschärfe vgl. neuerdings: Ulrich, S. 102f. und Detlef Hoffmann: Die Schärfe der Unschärfe – Zum Beispiel: „Onkel Rudi“ von Gerhard Richter, in: Zuckermann, Geschichte und bildende Kunst, S. 254-268.

778In diesem Zusammenhang schrieb Richter etwa über seine „Grauen Bilder“: „Grau. Es hat schlechthin keine Aussage, es löst weder Gefühle noch Assoziationen aus, es ist eigentlich weder sichtbar noch unsichtbar. Die Unscheinbarkeit macht es so geeignet zu vermitteln, zu veranschaulichen, und zwar in geradezu illusionistischer Weise gleich einem Photo“, Gerhard Richter: Aus einem Brief an Edy de Wilde 23.2.1975, in: Obrist, S. 76f. Vgl. zur Farbe Grau auch: Martin Henatsch: Gerhard Richter, 18. Oktober 1977, Das verwischte Bild der Geschichte, Frankfurt/Main 1998, S. 54 und 63ff.

779Jean-Christoph Ammann, „18. Oktober 1977“, in: DU, Februar 1989, hier zitiert nach: Presseberichte, S. 11.

780Bertram Müller: Der Tod der Terroristen, in: Rheinische Post, 15. Februar 1989, hier zitiert nach: Presseberichte, S. 10.

781Georg Imdahl: Die grauen Bilder vom Untergang der Terroristen, in: Westdeutsche Allgemeine, 21. März 1989, hier zitiert nach: Presseberichte, S. 15.

782Vgl. Butin, Zu Richters Oktober-Bildern, S. 39.

Titel, die Verwischung der Bildgegenstände und das vorherrschende Grau der Palette erreicht hat. Für die mehrfach bearbeiteten Motive ist außerdem charakteristisch, daß sie sich wie gesehen ebenfalls vom Betrachter entfernen (Abnehmen des Formates bei den drei „Tote“-Bildern, stärkere Verwischung der zweiten Fassung bei „Erschossener“ und „Verhaftung“, Abwendung von Gudrun Ensslin bei „Gegenüberstellung“). Dadurch verdeutlicht Richter zweierlei. Diese Merkmale drücken aus, daß alle Bilder auf Vorgänge verweisen, die in der Vergangenheit liegen und die sich mehr und mehr vom Jetzt entfernen. Wie ein Schleier legen sich die grauen Farbschlieren über die Motive und verwischen sie teilweise bis zur Unkenntlichkeit. Auf diese Weise gelingt es dem Künstler zum einen, generell das Phänomen des Erinnerns und damit von Geschichtsschreibung darzustellen: Der Blick auf die Vergangenheit wird durch den zeitlichen Abstand zunehmend undeutlicher und unlesbarer; aus Bruchstücken müssen die Verbindungen zwischen den Ereignissen rekonstruiert und hergestellt werden, Gefühle und Gedanken einer Zeit werden unverständlich und sind interpretationsbedürftig.

Diese geschichtsphilosophische Ebene verbindet Richter in dem Zyklus zum anderen mit den Themen Trauer und Tod, welche – wie wir gesehen haben – die Hauptgesichtspunkte des „18. Oktober 1977“ darstellen. Für Richter gehören diese Komplexe zu den wichtigsten Aufgaben der bildenden Kunst. Hierin verdeutlicht sich in seinen Augen generell der Unterschied zwischen dem manuellen Medium der Malerei und der mechanischen Photographie. Dazu Richter: „Das Photo löst Entsetzen aus und das Bild mit dem gleichen Motiv eher Trauer.“<sup>783</sup>

Dabei geht es dem Maler, wie man angesichts des oben beschriebenen, hochgradig emotional diskutierten Themas RAF auch denken könnte, jedoch nicht um das sentimentale, institutionalisierte oder ideologische Betrauern von Märtyrern der Revolution, sondern er sieht im Gegenteil die Geschichte und den Tod der RAF-Terroristen aus einer grundsätzlichen, human-pessimistischen Perspektive. Sein vorrangiges Interesse gilt der Ideologieanfälligkeit, wofür ihm die RAF ein Beispiel ist. Vor allem dieses anti-ideologische Moment reklamierte Richter immer wieder für seinen Zyklus,<sup>784</sup> indem er betonte: „Mich interessiert [...] das Warum einer Ideologie, die so viel bewirkt, warum wir Ideologien haben, ob das eine unausweichliche Eigenschaft

<sup>783</sup>Richter/Thorn-Prikker, S. 25.

<sup>784</sup>Neben dem hier mehrfach zitierten Interview mit Jan Thorn-Prikker hat Richter sich des öfteren über diesen Sachverhalt in seinem Zyklus geäußert, etwa in einem Gespräch mit Sabine Schütz 1990, abgedruckt in Obrist, S. 197-207 oder in seiner Entgegnung auf die Kritik Walter Grasskamps, in: Presseberichte, S. 111f.

von uns ist – oder eine überflüssige, nur hinderliche, lebensgefährliche, ein Wahn.“<sup>785</sup> Dementsprechend sieht er die Mitglieder der RAF zwar als Opfer, aber als Opfer ihrer eigenen Gedanken und Ideale, womit er den verhängnisvollen Aspekt ihres Falls und damit des Zyklus hervorhob: „Aber eben nicht als Opfer einer ganz bestimmten Ideologie, sondern um ideologisches Verhalten allgemein. Das hat eher zu tun mit dem immerwährenden menschlichen Dilemma, ganz allgemein, revoltieren und scheitern.“<sup>786</sup>

Die Ideologiekritik und das darin zum Ausdruck kommende Mißtrauen Richters gegen alle Weltanschauungen zieht sich durch die Biographie des Künstlers und findet in seinem gesamten Werk Niederschlag. Diese Grundskepsis hat ihre Wurzeln in den Lebenserfahrungen zweier Diktaturen (als Kind in der NS-Zeit, dann Ausbildung nach der Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus der DDR) und zeitigt direkte Auswirkungen auf seine Kunst. In der Malerei sind es deshalb die Stilwechsel, die Richter einem schematisierten Denken in vorgeprägten Kategorien entgegensetzt, wie das für ideologische Festlegungen bezeichnend ist.

Vergleichen wir die beiden Arbeiten von Sonderborg und Richter miteinander, so lassen sich thematisch zunächst einige Gemeinsamkeiten erkennen: Anlaß für beide Maler, sich in Gemälden mit der RAF auseinanderzusetzen, waren jeweils zunächst emotionale Gründe. Sonderborg spricht von Entsetzen, bei Richter sind es Betroffenheit und ein Gefühl, daß dieses Thema für ihn unerledigt sei. Beide Künstler arbeiteten zudem auf der Grundlage von Photographien. Außerdem befaßten sie sich in erster Linie mit dem Tod der RAF-Terroristen. An deren Taten, Motiven und Ideen haben sie kein Interesse. Sie überhöhten ihre Protagonisten dabei in keiner Weise, obwohl beide Maler die Mitglieder der Roten Armee Fraktion in der Rolle von Opfern festgehalten haben.

Neben diesen Gemeinsamkeiten überwiegen jedoch die Unterschiede. Bei Sonderborgs „Spur Andreas B.“ erscheint Baaders Tod als die Folge von staatlich verübter Gewalt. Für ihn ist es dabei nebensächlich, ob es sich um Mord oder Selbstmord gehandelt hat. Dadurch besitzt die Arbeit einen klaren Zeitbezug. Richter hingegen sieht die RAF-Terroristen primär als Opfer ihres extremistischen Weltbildes. Für eine Bewertung als Äußerung des Protests, wie Sonderborg sie implizit formuliert hat, bietet der Zyklus keinerlei Hinweise. Richter geht es in erster Linie um Ideologiekritik und das Beklagen dieses menschlichen Verhaltens, womit der

---

<sup>785</sup>Richter/Thorn-Prikker, S. 27.

<sup>786</sup>Ebd.

umfassende Charakter des Werks deutlich wird. Diese gegensätzlichen Absichten schlagen sich auch formal nieder. Während Sonderborg seine politische Stellungnahme in einem einzigen Bild darstellte, das den toten Andreas Baader repräsentiert und das er in verschiedenen Versionen wiederholte, besteht Richters Zyklus aus fünfzehn Gemälden, die auf neun unterschiedlichen Motive basieren. Für Sonderborg verdichtet sich das Ereignis also in einem Zeichen, das zu einem festen Bestandteil seiner malerischen Formensprache wird, während Richter einen in sich geschlossenen, komplexen und vielschichtigen Blick auf die Vorgänge liefert.

Trotz Richters Anspruchs auf Allgemeingültigkeit stand der „18. Oktober 1977“ seit seiner ersten Präsentation 1989 im Museum Haus Esters, Krefeld, immer wieder im Widerstreit der verschiedenen politischen und kunstkritischen Meinungen. So wurde Richter vorgehalten, daß er mit seinen Bildern die Schrecken des Terrors verharmlose, daß er die tatsächlichen Opfer der RAF ausblende, daß er lediglich Aufsehen erregen wolle, daß der Zyklus zu undeutlich sei und generell zu spät käme,<sup>787</sup> daß der Künstler sich mit dem Thema RAF Radikalität borgen wolle<sup>788</sup> und anderes mehr, obwohl Richter in Gesprächen immer wieder seine eigentliche, ideologieskeptische Absicht deutlich hervorgehoben hatte. Aufgrund der immer wieder aufkommenden Diskussionen verkaufte Richter seinen Zyklus 1995 schließlich an das New Yorker Museum of Modern Art, wo er seit 2000 zu sehen ist.

Sonderborgs „Spur Andreas B.“ hingegen hat trotz seiner schon im Titel erkennbaren Parteinahme für Andreas Baader nie ähnliche Debatten ausgelöst. Im Vergleich zum „18. Oktober 1977“ dürften die Gründe hierfür zuallererst freilich an dem höheren Bekanntheitsgrad Richters liegen, doch läßt sich dieses Phänomen damit nicht vollständig erklären. Sonderborg hatte seit den 80er Jahren kontinuierlich Einzelausstellungen in größeren Museen bundesweit, bei denen er immer auch Versionen von „Spur Andreas B.“ gezeigt hatte.<sup>789</sup> Öffentlich präsent waren die Arbeiten also durchgängig. Im Gegensatz zu Richters Bilderfolge, die erst nach jahrelangen Verhandlungen nicht in der Heimat des Künstlers, sondern den Vereinigten Staaten ihr Zuhause fand, wurde die Leinwandfassung von „Spur Andreas B.“ außerdem recht bald

---

787Vgl. die Untersuchung der deutschen Zyklusrezeption bei: Butin, Zu Richters Oktober-Bildern, S. 32-37.

788Vgl. Klaus Theweleit: Ghosts, Drei leicht inkorrekte Vorträge, Frankfurt/Main, Basel 1998, S. 65-70.

789So in der XPO Galerie, Hamburg 1985, der Modernen Galerie des Saarlandmuseums, Saarbrücken 1987, der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1993 sowie kürzlich in der Kunsthalle Emden, Emden 2003; auch in der Berliner RAF-Ausstellung war 2005 eine Version der Serie zu sehen.

von einem deutschen Museum angekauft. Seit 1983 gehört das Bild der Modernen Galerie des Saarländmuseums in Saarbrücken, für das es vom damaligen Direktor und Förderer des Informel, Georg-W. Költzsch, angekauft wurde.<sup>790</sup> Zu sehen ist es dort jedoch momentan nicht, weil es in einem staatlich-föderalen Repräsentationsbau aufbewahrt wird: Das Bild kam 2002 in einem Konvolut mit anderen Kunstwerken zur Ausstattung der Landesvertretung des Saarlandes nach Berlin. Dort hängt es im Sicherheitsbereich des Gebäudes und schmückt an prominenter Stelle das Konferenzzimmer des Ministerpräsidenten (Abb. 101).<sup>791</sup> Dieser Platz wäre für keines der Bilder aus Richters Zyklus auch nur annähernd vorstellbar. (Obwohl der Künstler ja immer wieder betont hat, daß es ihm nicht konkret um die RAF und ihre Ziele, sondern generell um Ideologiefälligkeit gehe.) Und auch jedes andere Werk, das nur entfernt mit der RAF zu tun hätte, ließe sich hier ohne größere Widerstände wohl nicht anbringen.

Daß ausgerechnet Sonderborgs „Spur Andreas B.“ mit seinem direkten Verweis auf Baader in der offiziellen Einrichtung eines Bundeslandes zu finden ist, liegt primär an der äußeren Erscheinung des Bildes, die sich so vehement von Richters Arbeiten unterscheidet. Denn auch wenn das Gemälde auf einer Photographie beruht, hat Sonderborg die Vorlage so weit verändert, daß die Quelle nicht mehr erkennbar ist. Durch die Isolierung eines nebensächlichen Details entsteht eine Faktur, deren Bedeutung erst durch den Titel und vor allem durch die Kenntnis des Vorbilds vollends deutlich wird. Aus einem konkreten, politischen Vorfall wie dem Tod Baaders destillierte Sonderborg ein einzelnes, abstraktes Zeichen, das sich als Mittel des Protestes lesen läßt.<sup>792</sup>

Richters Gemälden ihrerseits ist auf den ersten Blick anzusehen, daß sie auf Photographien basieren. Zwar sind die Motive teilweise bis zur Unkenntlichkeit verwischt, aber aus genügend räumlichem Abstand zum Bild betrachtet sind die meisten eindeutig zu identifizieren. Da die Darstellung der toten Terroristen überwiegt, die graue

<sup>790</sup>Für diese Auskunft danke ich Herrn Dr. Johannes Janssen vom Saarländmuseum Saarbrücken.

<sup>791</sup>Für diese Auskunft und weitere Hilfe danke ich Herrn Dr. Anton Markmiller und Frau Staatssekretärin Monika Beck von der Landesvertretung des Saarlandes, Berlin. Zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Arbeit wurde der Raum mit „Spur Andreas B.“ zwar umgebaut; das Bild wird nach diesen Maßnahmen voraussichtlich aber wieder dort aufgehängt werden, vgl. zum jetzigen Aufenthaltsort des Bildes: Sven Beckstette: „Dieses Phänomen, einfach diese Geschichte da“, K.R.H. Sonderborgs „Spur Andreas B.“, in: Texte zur Kunst, 54, Juni 2004, S. 154-157.

<sup>792</sup>In einem Gespräch mit Norbert Bisky und Oliver Koerner von Gutstorf bestätigte Sonderborg den politischen Gehalt dieser und anderer Bilder: „Politisch war es bei mir natürlich auch. In den Gremien saßen viele ehemalige Nazis“, Sonderborg zitiert nach: Interview, in: Katja Blomberg (Hrsg.): Norbert Bisky, Ich war's nicht, Ausstellungskatalog Haus am Waldsee, Berlin 2007, S. 76.

Farbigkeit und die Unschärfe der Bilder den Eindruck von Trauer erwecken, erscheinen die RAF-Mitglieder als Opfer. Daß es Richter jedoch um eine universelle Deutung ging, die sie als Opfer einer Ideologie interpretiert und nicht als wehrlose Märtyrer einer extremistischen Bewegung ansieht, wird erst bei eingehender Beschäftigung mit dem Zyklus deutlich.

Sonderborgs und Richters Arbeiten funktionieren also durch gegensätzliche Prinzipien: Ein gefundenes Motiv bekommt durch die Isolierung aus einer Vorlage und der Betitelung eine feste Aussage, die aber aufgrund der Abstraktion nicht sofort sichtbar ist (Sonderborg); erkennbar auf Photographien beruhende Gemälde werden durch Unschärfe, Farbigkeit und Auswahl der Bildgegenstände vordergründig mehrdeutig, da sie etwas eindeutig abzubilden scheinen (Richter). Die Wirkung der Arbeiten begründet sich auch aus dem jeweiligen Verhältnis der Künstler zur Photographie. Sonderborg ging es um zufällig gefundene Formen, die den Maler in ihrer Neuartigkeit faszinierten und überraschten. Sie bildeten den spontanen Auslöser für ein Gemälde, das der Maler immer in kurzer Zeit anfertigte. Für Richter hingegen handelt es sich bei einem Photo um ein Dokument der Realität, an dem sich der Maler orientieren muß, wenn er nicht als unglaubwürdig gelten will. Deswegen stand bei Richter zu Beginn der Arbeit an seinem Zyklus auch eine umfangreiche Recherche von Bildmaterial, aus dem er schließlich sorgfältig seine Motive auswählte.

Zusammenfassend lassen sich damit auch zwei Möglichkeiten für die Malerei bei der Vermittlung von historischen Themen feststellen. Bei K.R.H. Sonderborg wird ein konkretes Thema abstrakt dargestellt und damit zu einem Mittel des Protestes. Gerhard Richter behandelt ein menschliches Wesensmerkmal, das er anhand von photographischen Dokumenten eines konkreten Vorfalls exemplifiziert.

## 12. Geschichte als Material: Georges Mathieu und Anselm Kiefer

Neben Künstlern, die in ihren Bildern auf konkrete zeitgenössische Ereignisse reagierten, befaßten sich einige Maler im 20. Jahrhundert mit dem Thema „Geschichte“ in allgemeiner und überzeitlicher Weise. Für diese Künstler wurde die Historie selbst zum künstlerischen Material jenseits von bestimmten historischen Vorfällen und Erzählungen. In ihren Werken geht es daher in den seltensten Fällen darum, spezifische geschichtliche Ereignisse darzustellen. Vielmehr setzten sie sich mit der Geschichte als Bezugspunkt einer Vergangenheit auseinander, die sowohl Vorbild oder Reflexionsgegenstand sein kann als auch Bruch oder Kontinuität zur Gegenwart deutlich werden läßt. Der US-Amerikaner Larry Rivers (1924-2002) thematisierte in seinen Bildern, die häufig auf bekannten Gemälden aus der Kunstgeschichte basieren wie etwa „Washington Crossing the Delaware“ von Emanuel Leutzes, die klischierte Vorstellung von Geschichte und nationalem Mythos.<sup>793</sup> Roland Brooks Kitaj (1932-2007), der gleichfalls aus den USA stammte, aber lange Zeit in Großbritannien lebte, behandelte Vorfälle aus der jüngsten Vergangenheit wie den Spanischen Bürgerkrieg oder den Mord an Rosa Luxemburg. Durch die zeitliche Distanz idealisierte oder romantisierte er die Ereignisse zu subjektiv-emotionalen Darstellungen.<sup>794</sup>

Seit den 50er Jahren greift der Franzose Georges Mathieu in seinen abstrakten Gemälden immer wieder auf die mittelalterliche Feudalgeschichte seines Landes zurück. In der Bundesrepublik Deutschland ist es vor allem Anselm Kiefer, der sich in seinem Werk mit der veränderten Bedeutung von deutscher Geschichte, Heldentum und Erinnerungsformen als Auswirkungen des „Dritten Reichs“ auseinandergesetzt hat. Ein Vergleich der Behandlung und Bedeutung von „Geschichte“ in den Werken Georges Mathieus und Anselm Kiefers gibt deshalb nicht nur Auskunft darüber, welche Bandbreite die Thematisierung von Geschichte als künstlerischer Ausgangspunkt in dieser Epoche einnehmen kann, sondern zeigt außerdem, welche Rolle Historie in den Nationen dieser Künstler spielt, die durch ihre unterschiedliche Vergangenheit ein

---

<sup>793</sup>Zu Rivers sei neben dem Text von Belting vor allem verwiesen auf: Larry Rivers, *Art and the Artist*, Ausstellungskatalog Corcoran Gallery of Art, Washington 2002 und Sam Hunter: *Larry Rivers*, New York 1989.

<sup>794</sup>Zu diesen Arbeiten Kitajs vgl. John Lynch: *The Murder of Rosa Luxemburg: Monuments, Documents, Meanings* und Simon Faulkner: *The History behind the Surface: R. B. Kitaj and the Spanish Civil War*, beide in: James Aulich und John Lynch (Hrsg.): *Critical Kitaj, Essays on the work of R. B. Kitaj*, Manchester 2000, S. 58-68 und S. 111-138 sowie allgemein: Marco Livingstone: *Kitaj*, 3. Aufl., London 1999. Zu Kitaj und Kiefer vgl. Martin Roman Deppner: *Kitaj, Kiefer*, in: *Kunstforum International*, 111, Januar/Februar 1991, S. 148-165.



divergierendes Verständnis von und Verhältnis zu ihrer Geschichte und Gegenwart besitzen.

Georges Mathieu (geb. 1921 in Boulogne-sur-Mer), ein Hauptvertreter des französischen Informel, gelangte Ende der 40er Jahre über die Literatur zur malerischen Abstraktion.<sup>795</sup> Angeregt durch eine Biographie des englischen Schriftstellers Joseph Conrad, folgerte er, daß es in erster Linie der Stil, also der individuelle Ausdruck sei, der die Eigenart eines Künstlers ausmache. Diese Erkenntnis brachte ihn zu ersten Experimenten mit abstrakter Malerei. Seine daraus resultierenden Erfahrungen und Ansichten hielt Mathieu in theoretischen Texten<sup>796</sup> fest, in denen er für die Malerei die größtmögliche Befreiung von allen Bindungen und Regeln einforderte. Die Proklamation einer absoluten Freiheit führte ihn schließlich zum Begriff der „lyrischen Abstraktion“<sup>797</sup>, mit dem er sich gegen die konstruktivistische Geometrie von Malern der Vorkriegszeit wie Malewitsch und Mondrian absetzte. Vergleichbare Ansätze seiner Ästhetik erkannte Mathieu vor allem in den Arbeiten von zeitgenössischen Pariser Künstlern wie Wols und Hans Hartung sowie bei einigen bislang wenig bekannten amerikanischen Malern. Sein Interesse an den künstlerischen Tendenzen der Zeit führte ihn daher 1948 in die Vereinigten Staaten, wo er Kontakt zu den Vertretern des späteren „Abstrakten Expressionismus“ aufnahm und im selben Jahr sieben von ihnen, darunter Willem de Kooning, Jackson Pollock, Ad Reinhard und Marc Rothko, zusammen mit französischen Malern erstmals in Europa ausstellte.<sup>798</sup> Neben den jüngsten Entwicklungen in der Kunst verfolgte Mathieu gleichfalls aufmerksam die Vorgänge in den Naturwissenschaften, der Philosophie, Semiotik und Gestalttheorie. Die Lehren dieser Themenfelder flossen in seine ästhetische Auffassung ein. Auf diese Weise versuchte Mathieu, seine Kunstwerke mit den Diskursen der Gegenwart zu verknüpfen.<sup>799</sup>

Die Grundlage von Mathieus bildnerischem Ansatz bildet eine in hohem Tempo

---

<sup>795</sup>Zu Mathieus künstlerischer Entwicklung vgl. Mathieu, *50 ans de création*, Paris 2003 sowie Daniel Abadie: Chronologie, in: Georges Mathieu, *Rétrospective*, Ausstellungskatalog Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 2002, S. 257-298 und Gérard Xuriguera: Georges Mathieu ou l'Explosion de l'Art, in: Patrick Grainville und Gérard Xuriguera: *Mathieu*, Paris 1993, S. 172-217.

<sup>796</sup>Die Schriften Mathieu liegen gesammelt vor: Georges Mathieu: *De la révolte à la renaissance*, Au-delà du Tachisme, Paris 1972.

<sup>797</sup>Zum Begriff der *Abstraction lyrique* vgl. den gleichnamigen Text in: Mathieu, *De la révolte*, S. 10-155.

<sup>798</sup>Vgl. hierzu: Georges Mathieu: Erklärung an die amerikanischen Avantgarde-Künstler, in: Laszlo Glozer: *Westkunst, Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Ausstellungskatalog Museen der Stadt Köln, Köln 1981, S. 121-125.

<sup>799</sup>Etwa in dem Aufsatz von 1959: *D'Artistote à l'Abstraction lyrique*, in: Mathieu, *De la révolte*, S. 205-226, besonders S. 214-218.

ausgeführte Malweise, die der Künstler soweit perfektionierte, das ihm einmal der Titel „Schnellster Maler der Welt“ verliehen wurde. Die Einführung von Geschwindigkeit als Kategorie in die westliche Kunst sah Mathieu jedoch nicht als reinen Selbstzweck an, sondern sie hatte für ihn eine ästhetisch-bildnerische Bedeutung: „Ich glaube, daß Schnelligkeit des Schöpfungsaktes eine der wichtigsten Voraussetzungen meiner Malerei ist. Auf jeden Fall bin ich der erste Maler, der den Begriff der Schnelligkeit in die Malerei des Abendlandes einführte. Ich bin überzeugt, allein die Schnelligkeit des Handelns macht es möglich, das, was aus den Tiefen des Wesens aufsteigt, zu erfassen und auszudrücken, ohne daß sein spontaner Ausbruch durch rationelle Überlegung und Intervention zurückgehalten und geändert wird“<sup>800</sup>, wie Mathieu die Grundlage seiner Kunst erklärte. In seinen Augen bildete die Hinwendung zum tempohaften Arbeiten die letzte Konsequenz einer Malerei, die ganz auf Bereitschaft zum Risiko, auf Spontaneität und Improvisation beruht. Jede Art von Vorarbeit wie etwa Studien oder Entwürfe lehnte Mathieu deshalb rigoros ab. Der Künstler müsse in seinen Augen ständig eine neue Formensprache erfinden. An die Stelle von figurativen oder geometrischen Grundlagen tritt dabei die reine Handlung, die als alleiniger Ausdruck des Künstlers gilt, oder wie Mathieu folgerte: „Es triumphiert also der Ichkult.“<sup>801</sup>

Ergebnis des rasanten Entstehungsprozesses sind gestisch-schwungvolle Pinselzüge, die sich zumeist in der Mitte der Leinwand bündeln. Außer mit unterschiedlichen Malwerkzeugen trug Mathieu die Farbe auch direkt und pastos aus der Tube auf. Die temporeiche, dynamische Arbeitsweise verleiht seinen Bildern ein kalligraphisches Erscheinungsbild, das André Malraux 1950 beim ersten Anblick von Mathieus Bildern davon sprechen ließ, „endlich einen westlichen Kalligraph“ (Enfin, un calligraphe occidental) vor sich zu haben.<sup>802</sup>

Tragen Mathieus abstrakte Bilder der 40er Jahre zunächst Titel, die auf optische Phänomene hinweisen, wie „Évanescence“ (Verschwommenheit) (1945), „Opalescence“ (Opalartiges Schillern) (1948), „Phosphène“ (Lichterscheinung) (1948, Abb. 102) oder „Illusion“ (Sinnestäuschung) (1949), fing Mathieu ab 1950 an, seine Bilder historischen Persönlichkeiten aus französischen Adelsgeschlechtern zu widmen. („Hommage à Louis XI“, 1950; „Hommage à Philippe III le Hardi“ und „Hommage à Maréchal de Turenne“,

<sup>800</sup>Mathieu zitiert nach: Klaus-Jürgen Fischer: Das Kunstwerk interviewt Mathieu, in: Das Kunstwerk, Eine Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst, XII, 10, April 1959, S. 20.

<sup>801</sup>Georges Mathieu: De la dissolution des formes, in: Mathieu, De la révolte, S. 250; deutsche Übersetzung in: Die Auflösung der Form, in: blätter + bilder, Eine Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei, 11, November/Dezember 1960, S. 13.

<sup>802</sup>Malraux zitiert nach: Mathieu, D' Aristote, S. 213.

beide 1952, „Marie Brabant“, 1953). Diese Entwicklung ging einher mit einer veränderten Arbeitsweise. Angeregt durch die Photographien und Filme Hans Namuths, die Jackson Pollock beim Malen seiner Bilder zeigen,<sup>803</sup> begann Mathieu 1952 damit, sich ebenfalls bei der Herstellung des Gemäldes „Hommage au Maréchal de Turenne“ in seinem Atelier ablichten zu lassen.<sup>804</sup> Kurze Zeit später wählte er außerdem erstmalig Titel, die sich nicht mehr nur allein auf eine Figur aus der Geschichte beziehen, sondern auf ein bestimmtes historisches Ereignis anspielen, so etwa bei dem Gemälde „L’Excommunication du roi Pierre d’Arragon par le Pape Martin IV“ von 1952 (Abb. 103).

Unmittelbar darauf, in einer Werkphase, die Mathieu als „La Période Capétienne et Carolingienne“ (1954-56) bezeichnet, benannte der Künstler die Gemälde dann nach Schlachten aus der französischen Feudalgeschichte. Außerdem ließ sich Mathieu nun nicht mehr allein beim Malen seiner Bilder photographieren, sondern für „Bataille de Bouvines“ filmte ihn der *Magnum*-Photograph Robert Descharnes am 25. April 1954, so daß der gesamte Prozeß der Bildentstehung eingefangen wurde. Dieses Gemälde, das Mathieu für den *Salon de Mai* vorgesehen hatte, bezieht sich auf ein Gefecht Philippe Augustes gegen Otto IV. von Brunswick und seiner Verbündeten 1214 im Norden Frankreichs.<sup>805</sup> Michel Tapié berichtet, daß Mathieu sich im Vorfeld intensiv mit Büchern zu diesem Ereignis beschäftigt hat. Zur Anfertigung des immerhin 225 x 600 cm großen Gemäldes mietete er ein geräumiges Atelier, in dem sonst Filmsets hergestellt wurden.<sup>806</sup>

Im Gegensatz zu den ersten Photosequenzen aus dem Jahr 1952, in denen Mathieu nur mit einem Tuch um die Hüften, Socken und Schuhen bei der Arbeiten abgelichtet wurde, trägt er im Film zu „Bataille de Bouvines“, aus dem Standbilder

---

803Zu den Photos Namuths und ihren Folgen vgl. Barbara Rose (Hrsg.): *Pollock Painting, Photographs by Hans Namuth*, New York 1980 sowie Rosalind Krauss: *Namuth und Pollock: Photographien als Texte lesen*, in: Dies.: *Das Photographische, Eine Theorie der Abstände*, München 1998, S. 90-99. Wenig später zeigte auch Henri Clouzot Picasso für den Kinofilm „Le mystère Picasso“ bei der Arbeit, vgl. zur Inszenierung des Schaffensprozesses bei Clouzot: Christine Resch: *Die Schönen Guten Waren, Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller*, Münster 1999, S. 175-178 sowie Barbara Schrödl: *Ein filmischer Atelierbesuch und ein Maler im Filmstudio, Zeitlichkeiten zwischen Produktions- und Rezeptionsprozessen*, in: Karin Gludovatz und Martin Peschken (Hrsg.): *Momente im Prozess, Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*, Berlin 2004, S. 91-100, besonders S. 98f.

Zur photographischen Darstellung des Malaktes allgemein vgl. Klant, dort speziell zu Mathieu, S. 161.

804Die von Mathieu bearbeiteten Kontaktbögen finden sich bei: Kristine Stiles und Peter Selz (Hrsg.): *Theories and Documents of Contemporary Art, A Sourcebook of Artists’ Writings*, Berkeley, Los Angeles und London 1996, S. 699.

805Vgl. Xuriguera, S. 202.

806Vgl. Michel Tapié de Céleyran: *Mathieu paints a picture*, in: *Art News*, Februar 1955, S. 74f.

herausgenommen und publiziert wurden (Abb. 104), ein Kostüm aus schwarzer Seide, einen weißen Helm und Beinschienen mit weißen Kreuzriemen.<sup>807</sup> In dieser Kleidung, die an eine mittelalterliche Militärtracht erinnert, stellte Mathieu also malerisch eine Schlacht aus dem 13. Jahrhundert nach, an der angeblich einer seiner Vorfahren, Mathieu de Montmerency, teilgenommen haben soll. Doch nicht nur durch das Kostüm und seine Genealogie schuf der Künstler eine Verbindung zum thematisierten historischen Kampf. Er übertrug außerdem die historische Schlacht auf den Malprozeß selbst: Da das Gefecht an einem Sonntag frühnachmittags begonnen wurde, setzte Mathieu ebenfalls an diesem Wochentag zur überlieferten Zeit die ersten Pinselstriche und beendete das Bild in dem Moment, in dem auch die Schlacht geschlagen war. Sogar seine Freunde, die Mathieu als Zuschauer eingeladen hatte, integrierte er in den Malakt. Jeder von ihnen sollte ein bestimmtes Mitglied der verschiedenen Kriegsparteien repräsentieren.<sup>808</sup>

Im gleichen Jahr fertigte Mathieu mit „Les Capétiens partout“ (Abb. 105) ein weiteres Großformat von 6 Metern Länge an, diesmal im Beisein von Reportern des Magazins *Life*.<sup>809</sup> Die Entscheidung für das Bildthema, die Wahl Hugo Capets zum König von Frankreich 987 und damit die Einsetzung der Kapetinger als französische Königsdynastie, die in der Hauptlinie bis 1328 regierte, war eng gebunden an den Ort, an dem das Gemälde entstand. Mathieu befand sich auf einem Schloß in Saint-Germain-en-Laye, in dessen Park seiner Meinung nach eine außergewöhnliche historische Konzentration vorherrsche. Dort erblickte Mathieu eine Statue auf dem Mantel eines gotischen Kamins, die in einer Hand den Reichsapfel hielt und mit den Fingern der anderen das Zeichen des Rechts formte. Auf die Frage, wer diese Person sei, bekam Mathieu zur Antwort, daß es sich laut Meinung der versiertesten Experten wohl um eine Statue Hugo Capets handle. Diese Begegnung wurde für den Maler zum Zeichen und Ausgangspunkt, dem Geschlecht der Kapetinger und speziell ihrem Gründer, mit dem er sich nach eigenen Aussagen emotional und spirituell verbunden fühlte, ein allegorisches, nicht-repräsentatives Werk zu widmen. Bereits vor der unverhofften Begegnung im Park besaß dieses Geschlecht für Mathieu eine besondere Bedeutung, gehörte die Sage Hugos – in den Augen des Künstlers – doch neben jenen von Karl dem Großen und den Kreuzfahrern zu den schönsten Mythen der französischen Geschichte. Angeblich trug Mathieu zu dieser Zeit immer ein Heftchen mit sich, in dem alle

<sup>807</sup>Die Bilder sind abgedruckt bei: Tapié, S. 50-53.

<sup>808</sup>Vgl. ebd., S. 74f.

<sup>809</sup>Vgl. Mathieu, 50 ans de création, S. 52f.

Kapetinger samt ihrer Regierungsdaten verzeichnet waren.<sup>810</sup>

In einem Katalogbeitrag äußerte sich Mathieu 1987 ausführlich zur Farbwahl, Bedeutung der Zeichen und Entstehung des Bildes:

„Enfin une monarchie héréditaire, à laquelle l’Eglise conférait la notion de droit divin de façon indissoluble, scellait le véritable acte de naissance de notre pays! La couleur du fond serait un violet sombre: du violet de cobalt mélangé au noir d’ivoire: la couleur des vêtements sacre.

Le premier signe s’imposa d’emblée: le globe surmonté d’une croix tracé le tube à la main. Le premier coup de pinceau signifia une couronne et son rayonnement de plus en plus amplifié dans des auras de plus en plus distantes sur la gauche. Un tache noire, la lettre I puis une barre verticale s’affirment. Puis apparaissent des jaunes de chrome et des rouges de Chine. Est-ce l’or et la gloire, est-ce la passion et le sang? Puis une autre couronne dorée, puis le commencement d’un long travail au tube direct, alterné avec des touches au pinceau.

Certains crurent lire le mot ‚Capel‘ encore lisible aujourd’hui.  
Après une heure vingt, l’œuvre était terminée.“<sup>811</sup>

Am 28. Mai 1956 malte Mathieu erstmals ein Bild im Beisein einer großen Menschenmenge. In der „Nacht der Poesie“ im Theater Sarah Bernhardt, Paris, fertigte er vor 2.000 Zuschauern ein Großformat von 4 x 12 m an, das er in gerade einmal 20 Minuten abschloß und den Dichtern der gesamten Welt widmete („Hommage aux poètes du monde entier“, Abb. 106). Von diesem Zeitpunkt an gehörte es zu den Charakteristiken von Mathieus Malerei, mit historisierenden Kostümen bekleidet, riesige Leinwände in hoher Geschwindigkeit vor einem Publikum zu bearbeiten, eine Mission, in deren Namen er den Globus bereiste. So führte er 1956 im Londoner Institute of Contemporary Art „The Battle of Hastings“ aus, ein Jahr später malte er u. a. „La Bataille des Éperons d’or“ in Brüssel, „L’Abduction d’Henri IV par l’archevêque Anno“ 1958 in Düsseldorf und „La Bataille de Brunkeberg“ im selben Jahr in Stockholm. Aber auch in Brasilien, Buenos Aires und den Vereinigten Staaten bot Mathieu seine Hochgeschwindigkeitsmalerei öffentlich dar. Seine Auftritte sicherten ihm ein hohes Medieninteresse nicht nur in Kunstzeitschriften, sondern auch populären Magazinen wie *Time*, *Vogue* und den *New York Times*. Vor allem jedoch in Japan, wo Mathieu 1957 während eines dreitägigen Tokiobesuchs<sup>812</sup> allein 21 Bilder vollendete (darunter das Großformat „La Bataille de Hakata“), erregten seine Vorstellungen besonderes Aufsehen, da zu diesem Zeitpunkt die dortige Künstlergruppe Gutai<sup>813</sup>

<sup>810</sup>Vgl. zu den Entstehungsumständen des Bildes: Abadie, S. 265f.

<sup>811</sup>Mathieu zitiert nach: ebd., S. 266.

<sup>812</sup>Bilder von Mathieu in Aktion finden sich in: Mathieu, 50 ans de création, S. 62f.

<sup>813</sup>Zur Gruppe Gutai vgl. Gutai, Ausstellungskatalog Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 1999.

ebenfalls daran ging, den Malprozeß als performativen Akt aufzufassen und daher Mathieu als einen der ihren begrüßten.<sup>814</sup>

Auch wenn sich Mathieu bei der Wahl der Titel häufig an der Geschichte des Landes orientierte, in dem er seine Bilder anfertigte (die in Japan gemalte „Bataille de Hakata“ etwa bezieht sich auf die Seeschlacht von 1281, bei der Kublai Khan unterworfen wurde), liegt im ganzen betrachtet doch der Schwerpunkt auf der französischen Geschichte des Mittelalters und dabei den Gefechten seiner adeligen Regenten. In einem Gespräch mit Klaus-Jürgen Fischer erklärte Mathieu 1959 seine Vorliebe für Schlachten und historische Themen:

„Eine Schlacht zu malen entspricht am meisten meinem Wesen, weil es sich um Konflikte und Kräfte handelt. Auf der anderen Seite wähle ich gern die Ereignisse des Mittelalters als Thema, da ich in dieser Epoche den Höhepunkt der abendländischen Kultur sehe.“<sup>815</sup>

Auf die Frage, warum er seinen abstrakten Bildern konkrete Bezeichnungen gebe, antwortete er:

„Die Titel sind bloße Referenzen, die keine buchstäbliche Bedeutung haben. Ihre Wahl ist ohne Wichtigkeit und erklärt nichts über das Bild.“<sup>816</sup>

Auch an anderen Stellen wurde der Künstler nicht müde zu betonen, daß die Titel meist nachträglich ausgewählt oder gar von jemand anderem bestimmt wurden.<sup>817</sup> Wenn Mathieu mit diesen Aussagen die Rolle seiner Bildbezeichnungen herabsetzen, ja deren Gehalt komplett negieren möchte, so kann anhand seiner Äußerungen beispielsweise zum Schaffensprozeß von „Les Capétiens partout“ nicht übersehen werden, daß er wenigstens eine assoziative Verbindung der mittelalterlichen Ereignisse zu seinen Gemälden aufbaut.<sup>818</sup> Auch der Malakt und die eigentümliche Kostümierung

<sup>814</sup>Zu Mathieu und Japan vgl. Kōichi Kawasaki: Le séjour de Georges Mathieu au Japon, in: Georges Mathieu, *Rétrospective*, S. 89-95 sowie Georges Mathieu: *La peinture et le samurai*, in: Gutai, S. 43ff.

<sup>815</sup>Mathieu zitiert nach: Fischer, Klaus-Jürgen, S. 29.

<sup>816</sup>Ebd.

<sup>817</sup>„Les titres étant donnés après l'exécution, le plus souvent par une autre personne que l'artiste, ne peuvent donc interférer „anecdotiquement“ sur la production de l'œuvre, qui est seule ressortissante de la chorégraphie intime du peintre“, wie beispielsweise Xuriguera bemerkt, Xuriguera, S. 200. Auch Werner Haftmann betonte 1967: „Doch – wohlgemerkt! – diese Titel sind nachträglich. Sie sind zu der gefundenen Figuration hinzuerfunden als abschließende Ausdeutung und metaphorische Umschreibung. Das entspricht der Umkehrung der Reihenfolge von Zeichen und Bedeutung, die Mathieu als die eigentliche Entdeckung der modernen Malerei ansieht“, Werner Haftmann: *Mathieu, Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Collagen*, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, Köln 1967, o. S.

<sup>818</sup>Andere Maler des Informel haben das Problem des Titels ebenfalls gesehen, es jedoch dadurch gelöst,

unterstützen diesen Sachverhalt. Vor allem Mathieus kämpferisch-tänzelnde Aktionen vor der Leinwand mit speziellen Malwerkzeugen wurden von Augenzeugen oft mit regelrechten Fechtspielen analog zur thematisierten Schlacht verglichen. So schreibt Franz Roh 1959 über Bilddokumente, die Mathieu bei der Arbeit zeigen: „Auf unseren Fotos sieht man den Fechter die Fläche begegnen. Der Pinsel ist, dem riesigen Format entsprechend, verlängert wie ein Degen, und der Akteur hüpfte in die Höhe, um hierhin oder dorthin noch einige scharfe Akzente zu schleudern. Schulmeister und Publikum haben nun gleich gemeint: Man sieht, wie unverschämt er mit bloßen Zufallsreizen um sich zu werfen wagt. Alle Führungen, Hiebe und Querschläge eines solchen Florettgefechtes sind jedoch aufs genaueste gezielt, wie auch der Maler selber bezeugt.“<sup>819</sup>

Mathieu verwies bei der Schilderung des Entstehungsvorgangs seiner Gemälde ebenfalls häufig auf den kämpferischen Aspekt seiner Tat. Am 22. Mai 1960 schuf er im Park des Château de Courances vor geladenen Gästen das 3 x 6 m große Gemälde „L’Entrée de Louis XIII et d’Anne d’Autriche dans Paris le 14 mai 1616 à leur retour de Bordeaux“ aus der „Période des Pompes et Supplices“ (Abb. 107 & 108). In seinem Buch „Le Privilège d’être“ (1967), dessen ungewöhnliche Form einem lilafarbenen Dreieck mit Goldschnitt und einer Spitze aus Messing nachgebildet ist, beschrieb Mathieu die Entstehung des Bildes, wobei er von sich majestätisch in der dritte Person Singular spricht:

„La scène se passe dans le parc du château de Courances le 22 mai 1960. C’est le lieu qu’à choisi Mathieu pour y peindre une toile de six mètres sur trois qui doit figurer deux jours plus tard à une exposition de ses œuvres. Cette toile aura pour titre: ‚L’entrée de Louis XIII et de la reine Anne d’Autriche dans Paris à leur retour de Bordeaux‘.

L’exécution de cette peinture qui dura une heure vingt-cinq minutes eut lieu dans des circonstances particulièrement dramatiques. En effet, alors que le grand peintre français commençait son fond, la pluie se mit à tomber, coulant bientôt plus vite sur sa surface que l’essence qu’il y répandait. L’on craignait déjà qu’il ne dût renoncer lorsque, la toile une fois relevée et placée au centre de la cour du château, l’orage éclata. Un courant d’angoisse déferla alors parmi l’assistance qui était venue de cinquante kilomètres à la ronde pour cet étonnant spectacle. Cinéastes, photographes, amateurs d’art, peintres, marchands, nobles dames, vieillards et enfants doutèrent que le Maître put continuer son travail. Des parapluies s’ouvrirent mais les caméras n’osaient pas se charger. Imperturbable sous la pluie battante, Mathieu mélangea ses couleurs et disposa

---

daß sie Phantasiebezeichnungen kreierte (wie etwa Götz, dessen Bildnamen häufig Verballhornungen deutscher und norwegischer Begriffe sind), exakte Zeitangaben der Entstehung gewählt haben (Sonderborg) oder ihre Gemälde schlicht durchnumerierten.

<sup>819</sup>Franz Roh: Über Mathieu, in: Das Kunstwerk, Eine Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst, 10, XII, April 1959, S. 19.

tout son arsenal – treize plateaux, vingt-sept pinceaux, huit cent quarante-deux tubes – dans les environs immédiats de la toile. Impassiblement il vidait les larges récipients d'aluminium qui débordaient d'eau. Le fond garance, frappé de sillons obliques, ruisselait. C'est alors que s'étant éloigné de quarante pas, il revint lentement vers sa toile et traça son premier signe à la stupéfaction de tous. Les cheveux collés au visage, trempé jusqu'aux os, il se fit chercher un anorak blanc qu'il revêtit et une heure durant agita ses pinceaux comme des épées, pressa ses tubes, bondit, sauta, chargea, exécuta une danse sacrée. Bientôt, l'éclaircie vint et le soleil sortant des nuages gris couvrit de ses rayons d'or la toile flamboyante de mille couleurs qui resplendit miraculeusement: Louis XIII entrait dans Paris!<sup>820</sup>

Auch wenn Mathieu also jegliche Beziehung der gewählten historischen Ereignisse zu seinen Bildern bestritt und es entschieden ablehnte, als „Historienmaler“ bezeichnet zu werden, ist es sein assoziativer Umgang mit geschichtlichen Vorfällen, der ihn von den anderen Künstlern des Informel unterscheidet und ihm eine Sonderstellung zukommen läßt. Die Auswahl der Themen aus dem französischen Mittelalter zeigt dabei, daß es Mathieu in erster Linie um die ungebrochene Größe Frankreichs, die *grandeur*, und seine adeligen Geschichtshelden geht. Durch den Bezug dieser historischen Epoche zur eigenen Gegenwart stellte Mathieu, der wie Yves Klein ein bekennender Monarchist ist,<sup>821</sup> eine Verbindung von seinem Schaffen zu einer Vergangenheit her, die für ihn den bisherigen Höhepunkt der westlichen Kultur bildete. Diese Haltung kultivierte Mathieu auch äußerlich durch sein exzentrisches Auftreten, dessen Kleidung und Habitus irgendwo zwischen Dandy und Aristokrat angesiedelt werden kann. Werner Haftmann sah 1967 die Selbststilisierung Mathieus als Widerspruch gegen den Konformismus der Industriegesellschaft: „Diese Allüre von Prunk, Dekor und Eleganz, die in Mathieus Kunst und Lebensführung so auffällig ist, ist zugleich Mathieus Protest gegen die heutige, ins Graue und Einförmige sich verlierende Massengesellschaft, in der der persönliche Impuls des Einzelnen nur noch darin besteht, auf Kosten des Besonderen neue Rechte zu ergattern. Dagegen stellt Mathieu seine Vision vom prinzlichen Frankreich und diese besetzt seine Vorstellungswelt so stark, daß sie sich auch in das bildnerische Handeln eindringt und dann anschließend nach diesen Titeln klassischer Historienmalerei verlangt, weil sich die eigene Lebensempfindung in den Taten der Könige und Marschälle des glorreichen Frankreich wiedererkennt.“<sup>822</sup>

820Georges Mathieu: *Le privilège d'être*, Forcalquier 1967, S. 23ff.

821Zu Yves Kleins politischen Ansichten vgl. Doris Krystof: „Die Blaue Revolution geht weiter“, Vorschläge zur Lektüre von Yves Kleins Parolen, Manifesten und Schriften, in: *Im Blickfeld*, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 3, 1998: *Re-Visionen des Politischen*, S. 95-120.

822Haftmann, Mathieu, o. S. Vgl. zur Stilisierung des Künstlers außerdem: Heinz Peter Schwerfel: Was bleibt, ist die Erinnerung an Kämpfe und Siege, *Art, Das Kunstmagazin*, 2, Februar 1997, S. 76-81.



Die empfundene Größe dieser historischen Ära zeigt sich dabei schon in den gewählten repräsentativen Bildformaten, die meistens eine Länge von mehreren Metern aufweisen. Auch in der Farbwahl manifestiert sich das nationalhistorische Selbstbewußtsein des Künstlers. So benutzte Mathieu für seine Bilder häufig eine Palette aus Blau-, Rot- und Weißtönen und griff damit die Farben der französischen Trikolore auf.<sup>823</sup> Sein Interesse an französischer Geschichte und nationalem Selbstverständnis ging aber über seine Malerei weit hinaus und erhielt gegen Ende der 60er Jahre beinahe staatstragende Dimensionen. Zu dieser Zeit begann Mathieu, erste kunsthandwerkliche Aufträge staatlicher Firmen und Institutionen zu übernehmen, worin er die zentrale Aufgabe des Künstlers erblickte. In einem Interview erklärte Mathieu 1965 diesen Schritt: „Unsere Kunst stirbt, wenn sie sich weiterhin nur mit der Tafelmalerei befaßt. Der Künstler muß sich mit allen Gestaltungsfragen auseinandersetzen, mit Typographie, Plakatkunst, Kunstgewerbe, mit der Gestaltung von Autokarosserien.“<sup>824</sup> Und weiter: „Ich halte dafür, daß sich ein Künstler heute mit Gestaltungsfragen im weitesten Sinne befassen muß. Vor allem sollte er versuchen, die Dinge des täglichen Gebrauchs neu zu formen, denn das Design, diese amerikanische Mode, hat sich ebenfalls totgelaufen. Es ist unglaublich, in welchem Maße unsere Gebrauchsgegenstände häßlich sind.“<sup>825</sup> Diesem Postulat folgend entwarf Mathieu neben Wandteppichen für den französischen Weltausstellungspavillon 1967 in Montreal, ein Porzellanservice für das Palais des Präsidenten, Poster für die Fluglinie Air France<sup>826</sup>, Medaillen für die Bahn, Briefmarken für die Post und ein Logo für das französische Staatsfernsehen 1974, außerdem 10-Cent-Münzen, die noch bis 1991 in Umlauf waren.<sup>827</sup> Damit rangierte Mathieu als einer Art offizieller Staatskünstler, den ein zeitgenössischer Kritiker 1969 folgerichtig als einen neuen Charles Le Brun (freilich ohne diktatorische Gewalt) bezeichnete und ihn entsprechend als den Hofmaler der Republik ansah.<sup>828</sup>

<sup>823</sup>Darauf hat Haftmann hingewiesen, Haftmann, Mathieu, o. S.

<sup>824</sup>Mathieu zitiert nach: Fritz Billeter: Georges Mathieu, Schöpfer des französischen Tachismus, Eine Ausstellung, ein Interview, in: *Speculum Artis*, Zeitschrift für alte und neue Kunst, 17, 4, April 1965, S. 28.

<sup>825</sup>Ebd., S. 31f.

<sup>826</sup>Zu den Postern für Air France vgl. Mathieu, 15 Plakate für Air France, Ausstellungskatalog Staatliche Akademie für Graphik und Werbung, Berlin 1968.

<sup>827</sup>Zu den zahlreichen kunsthandwerklichen Arbeiten vgl. Mathieu, 50 ans de création, S. 146-157, 170f., 180f., 204-211, 242-247, 252-258, 278-281, 284f., 340-345, 470f., 721-725.

<sup>828</sup>So schrieb Pierre Descargues am 28. September 1969 in der *Tribune de Lausanne*, daß Mathieu sich entwickelte habe zu „une sorte de nouveau Lebrun [sic!] (moins les pouvoirs dictatoriaux). Lebrun, peintre du Roi, intervenait dans toute la création artistique française, de la fresque au meuble, du portrait au carrosse, de la sculpture de jardin au fronton de palais. Mathieu, qui a moins de principe, mais autant de disponibilité et de curiosité, est devenu le peintre de la République“, Descargues zitiert

Das ausgeprägte Geschichtsbewußtsein Mathieus kommt in dieser Zeit nicht von ungefähr und läßt sich auf ein direktes Vorbild aus der Politik zurückführen. Sein patriotischer Nationalstolz korrespondiert mit den Ansichten des „berühmtesten Franzosen“, mit Charles de Gaulle. Der General hatte 1940 aus dem englischen Exil zum Widerstand gegen die deutschen Besatzer aufgerufen. Im Kreise der Alliierten sorgte er aufgrund seines energischen Eintretens dafür, daß Frankreich auch in der Nachkriegszeit weiterhin eine wichtige Rolle in Europa eingeräumt werden müsse.<sup>829</sup> Wie de Gaulle etwa in seinen populären „Kriegsmemoiren“ immer wieder betont hat, fühlte er sich beständig der historischen Bedeutung seiner Heimat verpflichtet. Zugleich war sein Denken und Handeln von einer tiefen Skepsis gegenüber demokratischen Parteien und ihren Ränkespielen durchdrungen. Nach einem staatsstreichähnlichen Umsturz gelangte er 1958 an die Macht und begründete die Fünfte Republik mit dem Ziel, Frankreich stabile Herrschaftsverhältnisse wie zuletzt zu den Zeiten des *Ancien régime* zu sichern und das Land der Modernisierung anzupassen. Das bedeute freilich nicht, daß de Gaulle das Königtum fortsetzen wollte. Da er in der bis heute gültigen Verfassung allerdings eine starke Exekutive in der Rolle des Staatspräsidenten festgeschrieben hatte, attestierten Kritiker seiner Amtsausübung monarchische Züge.

Mathieu sympathisierte mit dem Staatschef und hielt Verbindung zu seinem Umfeld. Malraux, der in Mathieu ja einen westlichen Kalligraph entdeckt hatte, war beispielsweise während de Gaulles Amtszeit Kulturminister. Zu Ehren des Generals konzipierte Mathieu 1980 eine Briefmarke, bei deren Erscheinen er seine Bewunderung für den Politiker deutlich zum Ausdruck brachte: „J’admire le Général parce qu’il s’est conduit comme un monarque. Je suis admirative de ses écrits. C’est une des figures les plus nobles que l’Histoire nous ait données au cours de ce demi-siècle: par sa rigueur, sa moralité, sa grandeur car, il faut bien le dire, c’est la notion de grandeur qui nous manque le plus aujourd’hui.“<sup>830</sup>

Geschichtliche Persönlichkeiten und historische Ereignisse unterschiedlicher Zeiträume bilden häufig auch den Bezugspunkt für Anselm Kiefer (geb. 1945 in Donaueschingen). Kiefer, der zuerst Jura studierte und dann zur freien Kunst wechselte, lernte bei u. a. Joseph Beuys an der Düsseldorfer Akademie der Kunst.<sup>831</sup> Bereits in

---

nach: Abadie, S. 282.

829Zur Biographie de Gaulles vgl. Peter Schunck: Charles de Gaulle, Ein Leben für Frankreichs Größe, Berlin 1998. Zur Ideologie des Gaullismus vgl. Matthias Waechter: Der Mythos des Gaullismus, Heldenkult, Geschichtspolitik und Ideologie 1940 bis 1958, Göttingen 2006.

830 Mathieu zitiert nach: Mathieu, 50 ans de création, S. 342.

831Zur künstlerischen Entwicklung Kiefers vgl. Mark Rosenthal: Anselm Kiefer, Ausstellungskatalog Art

seiner Examensarbeit von 1969, die er noch an der Staatlichen Kunstakademie in Karlsruhe einreichte und „Besetzungen“ (Abb. 109) betitelte, zeigt sich, daß die Aufarbeitung des Nationalsozialismus in der bundesdeutschen Nachkriegszeit ein Hauptthema von Kiefers künstlerischem Schaffen bildete. Die Photostrecke, 1975 in der von Benjamin H. D. Buchloh herausgegebenen Zeitschrift *Interfunktionen* veröffentlicht,<sup>832</sup> besteht aus achtzehn Seiten, die mit folgenden Worten lapidar eingeleitet werden: „Anselm Kiefer. Zwischen Sommer und Herbst 1969 habe ich die Schweiz, Frankreich und Italien besetzt. Ein paar Fotos.“ Bekleidet in Reiterhose, Stiefeln, weißem Hemd und Jackett, die an eine etwas schlampige Armeuniform denken lassen, sieht man den Künstler auf den folgenden Schwarzweißbildern, wie er – den Arm zum „Deutschen Gruß“ erhoben – vor menschenleeren Landschaften und bekannten Monumenten besagter Länder posiert.<sup>833</sup> Neben der in dieser Arbeit zutage tretenden Beschäftigung Kiefers mit faschistischen Verhaltensmustern und der Geschichte des Nationalsozialismus wird schon hier deutlich, daß es dem Künstler in erster Linie um den Umgang mit und die Bedeutung von Symbolen, Bildern, Zeichen und historischen Vorfällen geht, die durch die Instrumentalisierung der Nationalsozialisten mit einem Tabu belegt waren und deren Verwendung deshalb in der Bundesrepublik als provozierend empfunden wurde. Damit richtete sich Kiefer gegen die Verdrängungsmechanismen der Nachkriegszeit. In einem Gespräch charakterisierte er 1986 den mentalen Zustand der Bundesrepublik: „Als ich studierte, gab es die Pop Art. Die Amerikaner entliessen uns aus der Pflicht. Sie schickten uns Care-Pakete und die Demokratie. Die Suche nach der eigenen Identität war vertagt. Nach dem ‚Unglücksfall‘, wie man das jetzt euphemistisch nennt, dachte man 1945, jetzt fangen

---

Institute of Chicago 1987/88 u. a., S. 10-160. Nach wie vor lesenswert ist der Überblick über die erste Werkphase bei: Wolfgang Max Faust und Gerd de Vries: *Hunger nach Bildern, Deutsche Malerei der Gegenwart*, Köln 1982, S. 73-80 sowie Theo Kneubühler: *Anselm Kiefer*, in: *Anselm Kiefer, Bilder und Bücher*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bern, Bern 1978, S. 5-13.

832Zur Avantgarde-Zeitschrift *Interfunktionen* vgl. Friedrich Wolfram Heubach: *Interfunktionen*, 1968-1974, in: *Brennpunkt Düsseldorf*, Joseph Beuys, Die Akademie, Der allgemeine Aufbruch, 1962-1987, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 128-130.

833Zur Arbeit „Besetzungen“ vgl. Bazon Brock: *Besetzung der Vergangenheit*, Zu einem Frühwerk Anselm Kiefers, in: Ders.: *Die Re-Dekade, Kunst und Kultur der 80er Jahre*, München 1990, S. 109-112; Rosenthal, S. 14-17; Andreas Huyssen: *Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth*, in: *October*, 48, Frühjahr 1989, S. 31-34; Wulf Herzogenrath: *Bilder entstehen nicht nur aus ‚Nach-Denken‘ sondern aus ‚Vor-Leben‘*, in: *Anselm Kiefer, Ausstellungskatalog Nationalgalerie*, Berlin 1991, S. 93-100; Sabine Schütz: *Anselm Kiefer – Geschichte als Material, Arbeiten 1969-1983*, Köln 1999, S. 115-123. Zur Thematisierung des Faschismus in der deutschen Nachkriegskunst allgemein vgl. Cornelia Gockel: *Zeige deine Wunde, Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst*, München 1998 und aus zeitgenössischer internationaler Perspektive: Norman L. Kleeblatt (Hrsg.): *Mirroring Evil, Nazi Imagery/Recent Art*, Ausstellungskatalog Jewish Museum, New York 2002.

wir ganz neu an. Man redet bis heute noch vom Nullpunkt, dabei kann es den ja gar nicht geben, das ist Unfug. Die Vergangenheit war tabuisiert, sie hervorzuheben stieß auf Abwehr und Ekel.<sup>834</sup> In den folgenden Bucharbeiten wie „Heroische Sinnbilder – Symboles Heroïque“, „Für Genet“, „Du bist Maler“ und „Die Überschwemmung Heidelbergs“ setzte Kiefer die Beschäftigung mit diesen tabubelasteten Themenkomplexen fort.<sup>835</sup>

1973 wandte sich Kiefer mit einer Reihe von Bildern, die übergreifend als „Dachböden“ bezeichnet wird, der Ölmalerei zu.<sup>836</sup> Die Gemälde dieser Serie, die Titel wie „Vater, Sohn, Heiliger Geist“, „Glaube, Hoffnung, Liebe“, „Notung“, „Parsifal“ oder „Der Nibelungen Leid“ tragen, zeigen zumeist leere Dachstühle aus Holz, in die mit einer kindlich wirkenden Handschrift die Namen der Bilder oder Textzitate christlicher, mythologischer oder historischer Themenkreise eingefügt sind. Das nicht nur bezüglich des Formats als Hauptwerk dieser Gruppe zu sehende Werk „Deutschlands Geisteshelden“ (Abb. 110) aus dem Jahr 1973 zeigt eine hölzerne Halle in strenger Frontalität.<sup>837</sup> Massive Holzpfeiler, welche die Deckenbalken tragen, und Sprossenfenster wechseln sich in dem nach hinten gestaffelten Innenraum ab. Am Ende des Saals, dessen Dielenboden die stark fluchtende Zentralperspektive verstärkt und einen extrem räumlichen Tiefenzug auf den Betrachter ausübt, befindet sich eine dunkle Tür. An jedem der Pfeiler ist eine Schale angebracht, in der eine Flamme lodert. Unterhalb der Feuerstellen stehen in der für Kiefers Bilder typischen Schreibrift die Namen deutschsprachiger Dichter und Denker. Die Auswahl der Persönlichkeiten scheint dabei so zufällig wie absichtsvoll, so autobiographisch willkürlich wie kanonisch bildungsbürgerlich zu sein. Sechs Literaten, vier bildende Künstler, ein Komponist, eine Mystikerin und einen Herrscher hat Kiefer an dieser Weihstätte zusammengebracht.<sup>838</sup>

834Anselm Kiefer zitiert nach: Jacqueline Burckhardt (Hrsg.): Ein Gespräch – Una Discussione, Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, Zürich 1986, S. 40.

835Zu den Bucharbeiten vgl. Götz Adriani (Hrsg.): Anselm Kiefer, Bücher 1969-1990, Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen, Tübingen 1990 u. a.; Daniel Arasse: Anselm Kiefer, München 2001, S. 49-62 und S. 156-174 sowie David A. Hughes: Playing it by the Book – The Early Work of Anselm Kiefer, in: Zuckermann, Geschichte und bildende Kunst, S. 232-253.

836Zu der Serie vgl. Fuchs, Über die Malerei und Anselm Kiefer, o. S.; Walter Grasskamp: Anselm Kiefer, Der Dachboden, in: Christos M. Joachimides (Hrsg.): Ursprung und Vision, Neue Deutsche Malerei, Ausstellungskatalog Centre Cultural de la Caixa den Pensions, Barcelona 1984 u. a., S. 32-35; Rosenthal, S. 22-30; Schütz, Geschichte als Material, S. 154-206; Markus Brüderlin: Dachboden-Bilder 1973, in: Anselm Kiefer, Die sieben Himmelspaläste 1973-2001, Ausstellungskatalog Fondation Beyeler, Riehen/Basel 2001, S. 37ff.

837Vgl. Jürgen Harten: Kommentierter Katalog der Gemälde, in: Ders. (Hrsg.): Anselm Kiefer, Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1984 u. a., S. 33.

838Zum versammelten Personal vgl. Schütz, Geschichte als Material, S. 184-187.

Der in den vordersten Querbalken eingeschriebene Bildtitel sowie die Monumentalität der Architektur, die Brandgefäße und die Widmungen an geistige Heroen lassen dabei zunächst an das Konzept der Ruhmeshalle denken, wie es im 19. Jahrhundert entwickelt wurde und sich in der zwischen 1830 und 1842 von Leo von Klenze bei Regensburg errichteten Walhalla baulich manifestierte.<sup>839</sup> Auch wenn sich Kiefer mit „Deutschlands Geisteshelden“ an das Pathos nationaler Denkmäler anlehnte, erinnert die architektonische Anlage des Raums und die Materialwahl gleichfalls an den sogenannten „Heimatschutzstil“ von Bauten aus dem „Dritten Reich“, der bei Gebäuden der Hitlerjugend oder nationalsozialistischen Schulungsburgen häufig anzutreffen ist (Abb. 110a).<sup>840</sup> Kiefer verknüpft und überlagert so zwei Assoziationsebenen: Indem er das Prinzip der nationalen Kulturgedenkstätte mit der Ästhetik faschistischer Architektur koppelt, führt er nicht nur vor Augen, wie sich die Vorstellungen des 19. Jahrhunderts von geistigem Heldentum und nationaler Größe nahtlos in die Weltanschauung des Nationalsozialismus integrieren ließen bzw. diesem Denken den Boden bereiteten, sondern er zeigt auch deutlich den gefährlichen Gehalt hohlen ideologischen Denkens: Die lodernden Ruhmesfeuer für die deutschen Heroen kommen den Pfeilern des Holzbaus bedenklich nahe; ein Übergreifen der Flammen auf das Bauwerk scheint nicht ausgeschlossen. Der nationale Größenwahn des monumentalen Baus droht sich damit am Ende selbst zu vernichten.

Die Verbindung von augenscheinlich faschistoider Ästhetik mit der weihehaften Aura eines Ruhmestempels für deutsche Dichter und Denker hat in der Kunstkritik zu Beginn der Kiefer-Rezeption immer wieder für heftige Diskussionen gesorgt: „Selten ist ein Künstler nach 1945 so mißverstanden, angegriffen, ja verleumdet worden wie Kiefer, aber selten auch gab es einen vergleichbaren Fall von parareligiöser Hochstilisierung eines Künstlers zum Erlöser und Befreier“<sup>841</sup>, wie Sabine Schütz die gegensätzlichen Pole der Kunstkritik beschreibt. Dabei offenbart bereits die maßlos übersteigerte Kombination von hölzernem Bau und heroischem Pathos den durchweg fragwürdigen Charakter von „Deutschlands Geisteshelden“. Allerdings ist die

839Zur Walhalla und Leo von Klenze vgl. Jörg Traeger (Hrsg.): Die Walhalla, Idee, Architektur, Landschaft, Regensburg 1979 sowie Sonja Hildebrand: Werkverzeichnis, in: Winfried Nerdinger (Hrsg.): Leo von Klenze, Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864, Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum, München 2000, S. 249-258.

840Vor allem für die HJ-Heime galt Holz als idealer Baustoff, da er in den Augen der nationalsozialistischen Architekten eine warme Atmosphäre ausstrahlte und gleichzeitig als typisch „nordisch“ angesehen wurde, zu diesen Gebäudetypen vgl. Helmut Weihsmann: Bauen unterm Hakenkreuz, Architektur des Untergangs, Wien 1998, S. 79-84.

841Sabine Schütz: Der ‚Lackmus-Test‘, Zur Kunstkritik am Beispiel Kiefer, Köln 1996, S. 7, dort auch die weitere Zusammenfassung der Kiefer-Rezeption in der Kunstkritik.

Verunsicherung des Betrachters darüber, was er bei dem Bild eigentlich genau vor sich habe, von Kiefer fest einkalkuliert. In einem Gespräch äußerte er sich 1989 zu der Doppelbödigkeit seiner Arbeiten: „Die Irreführung ist nötig, weil ein Teil der Bilder einen gefährlichen Sog hat. Mancher sagt, er sei überwältigt, und da muß eine kalte Dusche kommen. Die Menschen sollen sich ja nicht an schönen Farben, an schöner Oberfläche ergötzen. Das Bild, an dem ich arbeite, wird zu meinem Gegenüber, das mich etwas fragt. Und manchmal schreibe ich auch drauf, was ich meine. Oder das Gegenteil davon. Ich meine, so ein Titel wie ‚Deutschlands Geisteshelden‘ ist sowieso absurd. Allein das Wort ‚Geisteshelden‘ ist so verquast, das kann ich doch nicht ernst gemeint haben ...“<sup>842</sup>

Die Betrachtung der Wege und Abwege deutscher Mentalität und deutschen Denkens von der Aufklärung und Klassik über die Romantik bis zum Nationalsozialismus sowie die Kontinuität bzw. Diskontinuität dieser Entwicklung, wie sie in „Deutschlands Geisteshelden“ zu finden ist, führte Kiefer in einem anderen Werkkomplex weiter, in dem er sich mit der Hermannsschlacht auseinandergesetzt hat. Wieder nahm er damit ein Thema auf, das große Bedeutung sowohl für die deutsch-nationale Befreiungs- und Einigungsbewegung des frühen 19. Jahrhunderts besessen hat als auch im „Dritten Reich“ zum germanisch-deutschen Gründungsmythos umgedeutet wurde. Die sogenannte Hermanns- oder Varusschlacht, deren tatsächliche historische Bedeutung den Quellen nach zumindest fragwürdig erscheint,<sup>843</sup> hat sich jüngsten archäologischen Funden zufolge um 9 n. Chr. wohl in der Nähe des heutigen Osnabrück zugetragen.<sup>844</sup> Tacitus berichtet in den „Annalen“, daß römische Soldaten unter dem Kommando des Publius Quinctilius Varus in einen von dem Germanenführer Arminius bzw. Hermann gelegten Hinterhalt im *saltus teutoburgiensis* gerieten und bei den folgenden schweren Kämpfen ums Leben kamen.

Mit dem späten 18. Jahrhundert wurde die Hermannsschlacht in der deutschsprachigen Literatur zu einem weit verarbeiteten Stoff, wobei von Anfang an die nationale Bedeutung des Ereignisses als Akt der Unabhängigkeit herausgestellt wurde und Hermann zur identitätsstiftenden Figur in einem zersplitterten und besetzten

---

<sup>842</sup>Anselm Kiefer zitiert nach: Axel Hecht und Alfred Nemecek: Bei Anselm Kiefer im Atelier, in: Art, Das Kunstmagazin, 1, Januar 1990, S. 44.

<sup>843</sup>Vgl. hierzu: Rainer Wiegels: Die Varusschlacht – ein unlösbares Rätsel?, in: Ders. (Hrsg.): Die Varusschlacht, Wendepunkt der Geschichte?, Stuttgart 2007, S. 8-22.

<sup>844</sup>Vgl. zu den archäologischen Funden bei Kalkriese: Günther Moosbauer und Susanne Wilbers-Rost: Kalkriese – Ort der Varusschlacht?, in: Wiegels, Die Varusschlacht, Wendepunkt der Geschichte, S. 23-36.

Deutschland avancierte.<sup>845</sup> Die Nationalsozialisten bauten auf der Hermannrezeption des 19. Jahrhunderts auf und stellten den sogenannten Cheruskerfürsten in den Mittelpunkt eines germanischen Heldenkultes, indem sie Hermann zum Ursprungsmythos deutschen Führertums stilisierten.<sup>846</sup>

In dem ersten großformatigen Gemälde des Werkkomplexes, „Varus“ von 1976 (Abb. 111),<sup>847</sup> griff Kiefer auf die Genealogie zurück, wie er sie bereits für „Deutschlands Geisteshelden“ entwickelt hatte, setzte sie aber hier in Beziehung zur Hermannsschlacht und ihrer Rezeption. Wie eine Schneise bahnt sich auf dem Bild ein Weg geradewegs in die Tiefe eines kahlen, winterlichen Nadelwaldes. Auf den Ästen der Bäume und am Boden liegt Schnee. Der weißlich-graue Pfad wird von rotbraunen Punkten markiert, die ihn einer Blutspur gleich überziehen. Neben dem Titel, der links unten in großen schwarzen Lettern dem Bild eingeschrieben ist, hat Kiefer im Geäst der Bäume und am Anfang des Weges weitere Namen eingefügt, die er teilweise über weiße Linien miteinander verbunden hat. Nicht nur die Protagonisten der historischen Hermannsschlacht – Varus, Hermann und dessen Frau Tusnelda – sind hier zusammengeführt, sondern vor allem Geistesgrößen des 18. und 19. Jahrhunderts, die wie Friedrich Gottlieb Klopstock, Heinrich von Kleist und Christian Dietrich Grabbe den historischen Stoff der Hermannsschlacht in Dramen literarisiert haben. Daneben finden sich aber auch Namen von Persönlichkeiten wie des Theologen und Philosophen Friederich Daniel Schleiermacher, der Dichter Friedrich Hölderlin und Rainer Maria Rilke oder des preußischen Generals Gebhard Lebrecht Fürst Blücher von Wahlstatt, zu denen sich keine direkte Verbindung mit dem im Bildtitel angegebenen Thema aufbauen läßt. Gleiches gilt für die vertraulich bei ihren Vornamen genannten Personen Stefan George und Martin Heidegger.

Auf die Frage, warum er in den Arbeiten zur „Hermannsschlacht“ dieses historische Personal angeführt habe, antwortete Kiefer 1980: „Ich habe diese Personen gewählt, weil sie ganz offensichtlich von den Mächtigen mißbraucht wurden.“<sup>848</sup> Auch

<sup>845</sup>Zur Hermannsschlacht und ihrer Rezeption vgl. den Sammelband von Rainer Wiegels und Winfried Woesler (Hrsg.): *Arminius und die Varusschlacht, Geschichte – Mythos – Literatur*, 3. aktualisierte und erweiterte Aufl., Paderborn u. a. 2003.

<sup>846</sup>Vgl. hierzu: Andreas Dörner: *Politischer Mythos und symbolische Politik, Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannmythos*, Opladen 1995 und Martin Bennhold: „Hermann – Der erste Deutsche“. Zur Funktion des Hermann-Mythos bei der Konstruktion eines völkischen Deutschtums im 19. und 20. Jahrhundert, in: Hans-Jürgen Hildebrandt (Hrsg.): *Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung: Ethnologisch-soziologische Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte und Theoriebildung*, Mammendorf 1996, S. 235-261.

<sup>847</sup>Zum „Varus“-Bild vgl. Rosenthal, S. 49-55; Schütz, *Geschichte als Material*, S. 207-247.

<sup>848</sup>Anselm Kiefer zitiert nach: Axel Hecht und Werner Krüger: *Venedig 1980: Aktuelle Kunst made in Germany*, in: *Art, Das Kunstmagazin*, 6, Juni 1980, S. 52.

wenn Kiefer an dieser Stelle lediglich den zeitneutralen Terminus „Mächtige“ heranzieht, nahm er sich bei „Varus“ mit der Hermannsschlacht explizit einen jener Themenbereiche vor, die von den Nationalsozialisten patriotisch-chauvinistisch instrumentalisiert wurden. Dieses Schicksal teilen auch die meisten der im Bild angeführten Persönlichkeiten, wobei der Grad zwischen mißbräuchlicher und selbstverschuldeter posthumer Vereinnahmung nicht genau auszumachen ist. Denn während etwa Friedrich Hölderlin oder Rainer Maria Rilke ohne ihr Zutun von den NS-Ideologen ihrer angeblich „völkischen Bedeutung“ wegen gerühmt wurden, lassen sich auf der anderen Seite in den Schriften Heinrich von Kleists unverhohlen antisemitische und frankophobe Äußerungen ausmachen, so daß seine Aufnahme in den Kreis nationalsozialistischer Vordenker praktisch nahelag.

Doch nicht nur Ereignisse und Persönlichkeiten der Geschichte machte sich die NS-Propaganda zueigen, auch Elemente des Motiv- und Symbolrepertoires wurden in die faschistische Ideologie einverleibt. Der Transformationsprozeß bereits bekannter Ikonographien und Denkgebäude hat dabei – wie der amerikanische Historiker George L. Mosse 1964 unterstrich – wesentlich zum Erfolg von Hitlers diktatorischem System beigetragen: „Der Nationalsozialismus hätte nicht zünden können, hätte er sich nicht vertraute Mythen und Symbole dienstbar gemacht“, wie Mosse postulierte.<sup>849</sup> Besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang dem Topos des Waldes zu, der seit dem 19. Jahrhundert zum Sinnbild für das deutsche Seelenleben avanciert war.<sup>850</sup> Zwar läßt sich die Darstellung des Waldes bei „Varus“ inhaltlich zunächst damit erklären, daß sich einer Überlieferungslinie zufolge das Gefecht zwischen Germanen und Römern im Teutoburger Wald zugetragen haben soll, aber Kiefer interessierte sich offensichtlich wenig für die ohnehin nur vage überlieferten historischen Fakten und die diesen

849George L. Mosse: Ein Volk, Ein Reich, Ein Führer, Die Ursprünge des Nationalsozialismus, Königstein/Taunus 1979 (amerikanische Erstausgabe 1964), S. 2.

850„Am Anfang war der Wald. Keine Freiheitsgöttin, kein dynastisches Emblem, kein revolutionäres Ideal der Menschen- und Bürgerrechte, ein Natursymbol verkörpert die Idee, in der sich vor gut zwei Jahrhunderten die Deutschen wiedererkennen. [...] Deutscher Wald, hinter dieser uns immer noch vertrauten, wenn auch nicht mehr ganz selbstverständlichen Wortfügung verbirgt sich eine lange Geschichte politischer wie kultureller Ansprüche, eine Geschichte besonderer und auch sonderbarer Vorstellungen, Gefühle, Phantasien, Wunschträume. [...] Geschichte des deutschen Waldes und Herausbildung deutschen Nationalbewußtseins gehen zusammen“, Bernd Weyergraf: Deutsche Wälder, in: Waldungen, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, Berlin 1987, S. 6. Zu diesem Thema vgl. aus kulturwissenschaftlicher Perspektive bis zur Gegenwart weiterhin: Simon Schama: Landscape and Memory, London 1995, S. 75-134 sowie Erhard Schütz: Nostalgie, Nachhaltigkeit und Nationalismus, Stationen kulturgeschichtlicher Konstruktionen des ‚deutschen Waldes‘, in: Bernd Söseman (Hrsg.): Berliner Wissenschaftliche Gesellschaft, Jahrbuch 2003, S. 89-115. Einen breiteren Überblick, der auch die deutsche Nachkriegskunst (Beitrag von Hans Dickel) berücksichtigt, bietet der Sammelband von Albrecht Lehmann und Klaus Schriewer (Hrsg.): Der Wald – Ein deutscher Mythos?, Perspektiven eines Kulturthemas, Berlin, Hamburg 2000.



womöglich zugrundeliegenden Ereignisse selbst. Wie schon beim Personal ist es deshalb auch beim Bild des Waldes dessen Pervertierung durch den Nationalsozialismus,<sup>851</sup> die Kiefer in „Varus“ zum Thema macht.

Dem Hermann-Mythos kommt in dieser Werkreihe also eine dreifache Funktion zu: Zum einen verdeutlicht er beispielhaft eine Tradition von Nationalismus und Chauvinismus in der deutschen Geschichtstradition seit dem 19. Jahrhundert. Mit Blick auf seine literarische Rezeption und seine ideologische Verwertung während der faschistischen Diktatur bringt er zweitens die Problematik politisch-kulturellen Mißbrauchs und der Folgen desselben zum Ausdruck. Damit kehrte Kiefer in „Varus“ drittens die Bedeutung der Hermannsschlacht als Mahnmal und Sinnbild deutscher Historie in eigentümlicher Weise um: Vordergründig stellte Kiefer die Geschichte seines Landes von Beginn an als düsteren und blutigen Weg dar, der sich noch dazu im Geäst der Überlieferung verfängt. Genauer besehen, entpuppt sich jede Form der Geschichtsschreibung, ob in Wort oder Bild, als fragwürdiges Konstrukt, eben weil sich das rationale Modell einer kontinuierlichen, zielgerichteten deutschen Geschichtslinie durch die aggressive Indienstnahme durch die NS-Ideologen als gescheitert erweisen muß.

Neben dem Wald in den verschiedenen Arbeiten zur „Hermannsschlacht“ verarbeitete Kiefer in einer anderen Werkgruppe ein weiteres Motiv, das gleichfalls zum Leitbild der nationalsozialistischen Blut-und-Boden-Ideologie<sup>852</sup> ausgebaut wurde. Im Jahr 1974 widmete sich Kiefer in mehreren Bildreihen der Landschaftsmalerei. Auch diese Bildgattung war aufgrund ihrer propagandistischen Indienstnahme im „Dritten Reich“ seit Kriegsende künstlerisch in Verruf geraten.<sup>853</sup> Neben Bildern zu Richard

851Vgl. hierzu Bernd-A. Rusinek: „Wald und Baum in der arisch-germanischen Geistes- und Kulturgeschichte“ – Ein Forschungsprojekt des „Ahnenerbe“ der SS 1937-1945, in: Lehmann/Schriewer, S. 267-353; Johannes Zechner: „Ewiger Wald und ewiges Volk“: Die Ideologisierung des deutschen Waldes im Nationalsozialismus, Freising 2006.

852Zur Erdmetapher in der deutschen Geschichte bis zur Gegenwart vgl. Hans-Ernst Mittig: Nationale Erdrituale, in: Kritische Berichte, 27, 1, 1997, S. 4-22.

853Die Bedeutung des Landschaftsbildes in der NS-Ästhetik zeigt sich bereits darin, daß etwa 50 Prozent der Gemälde auf den Ausstellungen, die ab 1937 jährlich in München veranstaltet wurden, dieser Gattung zugeordnet werden können. Hierbei überwog des weiteren die Darstellung von landwirtschaftlichen Motiven. Dazu Martin Damus: „Aber bei diesen Bildern handelt es sich nicht um Abbilder, selten um die Wiedergabe von Realität. Das zeigt sich am deutlichsten bei Darstellungen, die Bauern bei der Arbeit zeigen, insbesondere bei den von den Malern bevorzugten Tätigkeiten Pflügen und Säen. Die Bauern verwenden dabei vorzugsweise veraltete Pflüge, die von schweren Pferden oder einem Paar mächtiger Ochsen gezogen werden. Der Bauer wirft das Saatgut, das er nach althergebrachtem Brauch malerisch in einem um den Hals und linken Arm geschlungenen Tuch trägt, in weitem Schwung auf das Land, als würde nicht längst zum Säen auch die Drillmaschine verwendet. Die Landarbeit wird nicht für den Lebensunterhalt verrichtet, sie wird überhaupt nicht als zweckgerichtete, sondern als durch sich selbst geheiligte Handlung geschildert. [...] In der Kunst wird rückwärtsgerichtet das Bild einer heilen, von der kapitalistischen Industrialisierung unberührten Welt

Wagners Nibelungenoper wie „Siegfried vergißt Brünhilde“ oder Arbeiten zu Operationen von Hitlers Wehrmacht („Unternehmen Seelöwe“, 1975)<sup>854</sup> nahm sich Kiefer in der Serie „Verbrannte Erde“ dem Verhältnis von Landschaft und Krieg an.

In „Maikäfer flieg“ (1974, Abb. 112) blicken wir auf einen schwarzbraunen, vom Feuer versehrten Acker, von dem vereinzelt noch Flammen und Rauch aufsteigen und dessen Furchen mit Schnee, Asche und Ruß bedeckt sind. Vom Himmel ist nur ein dünner blauer Streifen am oberen Rand des Bildes zu erkennen; am Horizont ist weit entfernt eine Baumreihe schemenhaft auszumachen. Wie bei den anderen bisher betrachteten Gemälden hat Kiefer hier ebenfalls eine stark fluchtende Zentralperspektive gewählt, die den Blick des Betrachters sogartig in die Leinwand hineinzieht.

Der Titel des Gemäldes beruht auf jenem bekannten Kinderlied, dessen erste Strophe an der Horizontlinie geschrieben steht: „Maikäfer flieg, der Vater ist im Krieg, die Mutter ist in Pommerland, Pommerland ist abgebrannt.“ Im Katalog der 39. Biennale von Venedig, bei der Kiefer 1980 zusammen mit Georg Baselitz den bundesdeutschen Pavillon bespielte, weist Rudi Fuchs auf den Beiklang und die Bedeutung dieses Kinderreims in der Nachkriegszeit hin: „Dies ist ein altes, volkstümliches Lied. Es erzählt von Krieg, Zerstörung, völliger Trostlosigkeit und Resignation. [...] Viele junge Deutsche von Kiefers Generation (1945) haben dieses Lied von ihrer Großmutter gelernt. Der Krieg war zu der Zeit vorüber, Pommern verloren und von den Russen besetzt. Überall herrschte Trostlosigkeit. Die Gefühle einer ganz spezifischen Periode spiegeln sich in dem Lied wider und werden durch das Lied wieder erweckt.“<sup>855</sup>

Kiefer zitierte in „Maikäfer flieg“ also ein allbekanntes Kinderlied, in dessen Versen der Zweite Weltkrieg samt seiner politischen und gesellschaftlichen Auswirkungen für Deutschland als Form der Aufopferung verstanden werden kann. In Verbindung mit der trostlosen, verbrannten Agrarlandschaft führte Kiefer einerseits das

---

entworfen und als Alternative zur, durch den Nationalsozialismus angeblich überwundenen, schlechten Gegenwart angeboten. So erscheint in der ‚natürlichen‘ Ordnung, die in der Malerei des Nationalsozialismus die Wirklichkeit überhöht, die bäuerliche Großfamilie als selbstverständliche Lebensform“, Damus, Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, S. 44f., siehe auch S. 46.

854Vgl. hierzu: Bazon Brock: Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können, in: Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800, Ausstellungskatalog Kunsthau Zürich 1983 u. a., S. 37f. sowie Harten, S. 62.

855Rudi H. Fuchs: Kommentar, in: Klaus Gallwitz (Hrsg.): Anselm Kiefer, verbrennen, verholzen, versenken, versanden, Ausstellungskatalog Biennale Venedig 1980: Deutscher Pavillon, Venedig 1980, o. S.

in dem Text mitschwingende, mißtönende Selbstmitleid im Denken und in der Argumentation einiger Deutscher vor, die die Kriegsfolgen einseitig beklagen und die eigene Verantwortung zynisch bagatellisieren.

Darüber hinaus läßt sich die Wiederaufnahme der Landschaftsmalerei bei Kiefer zugleich als Reflexion über die Verwendungsmöglichkeiten dieser Gattung in der Zeit nach dem „Dritten Reich“ verstehen.<sup>856</sup> Die Hinwendung zum Landschaftsbild ist dabei wiederum als Reaktion Kiefers auf deren propagandistische Mißdeutung in der NS-Auslegung zu verstehen, bezieht sich in diesem Fall aber stärker auf die künstlerischen Konsequenzen. Denn mit dem Übertitel der Werkgruppe, „Verbrannte Erde“, rekurrierte der Künstler auf eine Militärstrategie, bei der zurückweichende Truppen das ehemals besetzte Territorium faktisch dem Erdboden gleichmachen. Die systematische Zerstörung der Lebensgrundlage des „Feindes“ gehört zur Taktik des totalen Krieges und wurde im Zweiten Weltkrieg von Hitler als gleichlautender Führerbefehl beim Verlassen der Ostgebiete noch in den letzten Kampfmonaten angeordnet.

In der Werkreihe „Verbrannte Erde“ setzte Kiefer also die rücksichtslose militärische Operation der Wehrmacht mit der Aneignung des Landschaftsmotivs durch die nationalsozialistische Propaganda gleich. So wie die Truppen Hitlers den Boden und damit den Lebensraum des Gegners rigoros vernichteten, ist auch die Kunst in Form dieser malerischen Gattung durch ihre Rolle im NS-Regime schwer beschädigt worden. Das Landschaftsbild in der Nachfolge seiner Instrumentalisierung durch die NS-Propaganda kann deshalb nur ein verbranntes sein, will der Künstler es nicht revisionistisch vitalisieren oder unreflektiert für seine Gegenwart urbar machen. Deshalb wird die Landschaft bei Kiefer im doppelten Sinne zum Boden für Geschichte und Erinnerung, weil sie sowohl die brutalen Folgen von Krieg allgemein allegorisch darstellen als auch die Gewalt des nationalsozialistischen Mißbrauchs der Kunst gegenüber veranschaulichen kann.

Nach den Natur- und Landschaftsdarstellungen beschäftigte sich Kiefer gegen Ende der 70er Jahre erneut mit architektonischen Bildgegenständen. Etwa 1980 begann er mit einer Werkgruppe, deren Bilder auf Ansichten faschistischer Bauten wie Albert Speers „Neuer Reichskanzlei“ oder Paul Ludwig Troosts Münchner „Ehrentempel“ basieren. In einigen Arbeiten dieser Reihe, die „Dem unbekanntem Maler“ gewidmet

<sup>856</sup>„Die ‚Landschaften‘ Kiefers kritisieren nicht nur die Idee von der Landschaftsmalerei als Ausdruck der deutschen Seele; sie evozieren auch das in der Naziideologie noch grundsätzlichere Thema dieses ‚Bodens‘, der dank uralten mühevollen Arbeitseinsatzes vom deutschen Volk bestellt und verwandelt wurde, bis aus ihm der ‚kollektive Körper seiner kollektiven Seele‘ wurde“, schreibt etwa Daniel Arasse, S. 130.

sind und eine im Vergleich zur abgebildeten überdimensionierten Architektur winzigen Palette auf einer langen, dünnen Stange zeigen, thematisiert Kiefer zum einen den effizienten Einsatz ästhetischer Mittel im Faschismus. In einem weiteren Werk aus dieser Gruppe, „Sulamith“ aus dem Jahr 1983 (Abb. 113), befaßte er sich zum anderen dezidiert mit dem Holocaust und dem Problem seiner Darstellbarkeit in der Kunst.<sup>857</sup>

In einem kryptaähnlichen, gemauerten Innenraum mit Kreuzgratgewölbe befindet sich am weit entfernten Ende eine Feuerstelle. Erloschene Leuchter, von deren Flammen die Mauern des Raumes rußgeschwärzt sind, stehen rechts und links in Jochmitte. Durch die dunkle Farbigkeit und die Materialcollage aus Stroh und Holzschnitten<sup>858</sup> entsteht eine krustenartige, poröse Oberflächenstruktur, die den Raum wie eine ruinenhafte Gruft erscheinen läßt. Perspektivisch auf einen Fluchtpunkt zulaufend, wirkt die düstere und nahezu leere Halle mit ihren massiven Mauersteinen und breiten Jochen gewaltig und erdrückend. In der linken oberen Ecke ist der Name „Sulamith“ zu lesen, der Titel des Bildes. Damit bezieht sich Kiefer auf Paul Celans<sup>859</sup> bekanntes Gedicht „Die Todesfuge“ (1945 entstanden, veröffentlicht 1952), in dem der Autor die grausame Wirklichkeit in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern in sprachliche Bilder gefaßt und verarbeitet hat. Doch nicht nur bei dem Titel des Gemäldes handelt es sich um eine Anspielung, auch die Anlage des Raumes hat Kiefer aus fremder Quelle entnommen. So orientierte er sich bei der kerkerhaften Architektur an Wilhelm Kreis' Krypta für die geplante Berliner Soldatenhalle (1938, Abb. 113a) beim Oberkommando des Heeres, die als Erinnerungsort angesehener Militärs geplant war.<sup>860</sup> In „Sulamith“ verbindet Kiefer demnach faschistoide Ästhetik mit der poetischen Verarbeitung der Shoah. Er benutzte den Baustil der nationalsozialistischen Täter und errichtete damit eine Trauerhalle für die Opfer des Holocausts. Die reale Vorlage nationalsozialistischer Repräsentationsarchitektur und Celans symbolistische Darstellung der Judenvernichtung überlagern sich, so daß – wie Andreas Huyssens bemerkt hat – letzten Endes eine kritische Umfunktionierung im Sinne Bertold Brechts stattfindet, „an effect that reveals facism's genocidal telos in its own celebratory

857Zu dieser Werkgruppe vgl. Rosenthal, S. 106-118; Huyssens, S. 37-40 und 42f.; Schütz, *Geschichte als Material*, S. 313-359; Saltzman, S. 26-32.

858Zur Materialästhetik bei Kiefer vgl. Monika Wagner: *Bild – Schrift – Material, Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer*, in: Birgit Erdle und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Mimesis, Bild und Schrift, Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln, Weimar, Wien 1996, S. 23-39 sowie Dies.: *Das Material der Kunst, Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, S. 118-131.

859Zur Rezeption Paul Celans durch Kiefer vgl. Andrea Lauterwein: *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, Paris 2006.

860Vgl. Harten, S. 130 und S. 167.

memorial spaces<sup>861</sup>.

Auch wenn sich sowohl Georges Mathieu als auch Anselm Kiefer in ihren Bildern auf historische Ereignisse und Persönlichkeiten der Geschichte beziehen, lassen sich vergleichend im Werk beider Maler zwei unterschiedliche Ansätze in der Behandlung und Bedeutung dieser Themenfelder ausmachen. Für Mathieu, der seine Bilder adeligen Herrschern oder Gefechten aus der Feudalzeit seines Landes gewidmet hat, bilden diese Epoche und die Taten ihrer Regenten den Höhepunkt nicht nur der französischen, sondern der gesamten abendländischen Kultur. Deshalb knüpfte Mathieu mit seinen Titeln an diese Zeit an, die für ihn Vorbildcharakter besitzt und die historische Größe Frankreichs ganz in der Vorstellung des autoritären Präsidenten Charles de Gaulle bezeugt. Mathieus Anlehnung wird so zum Ausdruck nationalen Selbstbewußtseins, das sich problemlos auf die Helden seiner Geschichte beziehen kann, in deren militärischen Erfolgen sich wiederum stellvertretend das Ansehen der *grande nation* feiern läßt.<sup>862</sup>

Bei Kiefer auf der anderen Seite ist vom Optimismus eines Mathieu nichts zu spüren. Jede Bezugnahme auf die deutsche Vergangenheit, jede Form historischer Kontinuität oder gefestigter Überlieferungslinien muß sich durch die Erfahrung des „Dritten Reiches“ in der Zeit nach dem Nationalsozialismus als abgründig und brüchig herausstellen. Damit verschwinden nicht nur die Geschichtshelden und ihre Verdienste, sondern die Bezugsmöglichkeiten auf die eigene Vergangenheit im ganzen.<sup>863</sup> Auch wenn bei Kiefer die sogenannten „Großen Deutschen“ in der Tradition der Dichter und Denker erscheinen, sind ihre Leistungen nicht Ausweis des Nationalbewußtseins, sondern sie bezeugen durch ihre Vereinnahmung in der NS-Ideologie vielmehr die Gefahr, die in jedem übersteigerten vaterländisch-chauvinistischen Denken lauert.<sup>864</sup>

---

861Huysen, S. 43.

862Diesen Unterschied hat Anselm Kiefer selbst übrigens nur allzu deutlich gesehen: „Die Deutschen hatten immer Schwierigkeiten mit ihrer Identität. Entweder war sie zuviel, zu laut, oder sie war halb versteckt und bescheiden. Bei den Franzosen gab es immer ein gesundes Selbstbewusstsein. Wenn die von der ‚grande nation‘ geredet haben, war das nicht gefährlich. De Gaulle konnte auf Martinique sagen, ‚hinter mir der Ozean, vor mir Frankreich‘“, Anselm Kiefer zitiert nach: Burckhardt, S. 41.

863Zur Darstellung von Geschichte bei Malern der (bundes)deutschen Nachkriegszeit vgl. Stefan Germer: Die Wiederkehr des Verdrängten. Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff und Gerhard Richter, in: Julia Bernard (Hrsg.): Germeriana, Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst, Köln 1999, S. 39-55. Nicht zugänglich war uns leider die bislang unpublizierte Habilitationsschrift von: Gilbert Lupfer: Geschichte und Gesellschaft im Bild, Figurative Malerei mit politischem Inhalt in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1961 und 1989, Dresden 2002.

864Freilich läßt sich diese Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Faschismus in Kiefers Kunst nur bis 1983 verfolgen. Danach wandte er sich mehr und mehr mythischen Themenkreisen wie der Kabbala zu. Zum Mythos in Kiefers Werk allgemein: Cordula Meier: Anselm Kiefer, Die Rückkehr des Mythos in der Kunst, Essen 1992.

Beide künstlerische Positionen lassen außerdem unterschiedliche Auffassungen von Heldentum und Heroismus deutlich werden. Bei Mathieu wird der Malvorgang selbst zum heroischen Akt, zum Ichkult: Der Künstler nimmt den Kampf mit der riesigen Leinwand auf und stellt das eigene Können öffentlich zur Schau. Nicht nur das monumentale Format des Malgrundes, auch Tempo, Dynamik und Bewegungsabfolgen bei Mathieus martialisch anmutendem Arbeitsvorgang sowie seine Kostümierung lassen den Künstler zum eigentlichen Helden der Kunst und damit gleichfalls der Geschichte werden. Denn indem Mathieu die Leinwand bewältigt, durchlebt er die historische Schlacht als schöpferischen Prozeß neu. Von der kunsthistorischen Perspektive her lassen deshalb die malerischen Auftritte vor Publikum Mathieu zu einem Vorläufer der Aktionskunst werden.<sup>865</sup>

Kiefer hingegen scheut und meidet öffentliche Auftritte und damit jede Art von Personenkult.<sup>866</sup> Zwar spielt auch in seinen Bildern die Kategorie des hauptsächlich geistigen Helden und des heroisch-überdimensionierten Formats eine wichtige Rolle. Allerdings erweist sich seine Auffassung vom Heldentum als vorgeführt und zutiefst gespalten. Die riesigen Leinwände sind nicht Ausdruck eines feierlich-patriotischen Überschwangs wie bei Mathieu, sondern das Pathos der Gemälde in Größe und Thema stellt sich als zweifelhaft-übertrieben und deshalb als letztlich leer heraus: Kiefer führt in seinen Werken die Fähigkeit des Monumentalen zum Pathetischen und Heroischen ad absurdum. Diese inhaltliche Entleerung des repräsentativen Formats bleibt nicht ohne Folgen für ihre Funktion und Aufgabe. Denn weil die gewaltigen Leinwände Kiefers Zeitgenossen nicht wie ein Denkmal die eigene geistig-historische Größe beglaubigen können, avancieren sie zu unübersehbaren Mahnmalen gegen das Verdrängen der NS-Diktatur und dieser Mechanismen in der bundesrepublikanischen Nachkriegsordnung.

---

<sup>865</sup>Vgl. Kristine Stiles: Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen, in: Peter Noever (Hrsg.): out of actions, zwischen Performance und Objekt, 1949-1979, Ausstellungskatalog MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1998 u. a., S. 287-289.

<sup>866</sup>„Ich will, daß man meine Bilder ansieht und nicht mich“, Anselm Kiefer zitiert nach: Hecht/Nemecek, S. 47.

### 13. Schluß und Ausblick: Das Historienbild am Beginn des 21. Jahrhunderts

Ich beharre auf der Kategorisierung. Politik bleibt Politik, soziales Handeln bleibt soziales Handeln, und Kunst bleibt Kunst.

Daniel Richter, 2002

Auch wenn die achtzehn ausgewählten Beispiele schwerlich die Bandbreite der Historienmalerei eines gesamten Jahrhunderts abdecken können, lassen sich dennoch an ihnen bestimmte Tendenzen und Prinzipien für den künstlerischen Umgang mit Geschichte in dieser Epoche herausstellen. Zunächst einmal besitzt das Thema eine unterschiedliche Bedeutung für die hier versammelten Künstler. Für einige gehört die Beschäftigung mit Ereignissen aus Vergangenheit und Gegenwart oder generell mit menschlicher Zeiterfahrung zum Hauptgegenstand ihres Schaffens (Kawara, Darboven, Mathieu, Kiefer, Lombardi etwa), andere widmen sich nur ausnahmsweise und an einem speziellen Punkt in ihrer Laufbahn – zumeist aus einem Moment der persönlichen Betroffenheit heraus – historischen Stoffen (z. B. Ernst, Kokoschka, Picasso, Götz, Gerhard Richter). Dieser Befund hat unmittelbare Folgen für die Wahl der zum Einsatz kommenden Mittel: Während die erste Gruppe ein bestimmtes Vokabular entwickelt, welches sie in der Folge auf unterschiedliche Themen anwenden kann, ist für die zweite Gruppe von Malern die Frage nach der Darstellungsweise von besonderer Bedeutung. Gerhard Richter und K. O. Götz greifen auf Techniken zurück, die sich bereits an anderer Stelle in ihrem Werk finden. Kokoschka und Picasso sehen sich dagegen gezwungen, sich zunächst neue Ausdrucksformen zu erschließen, die sie jedoch aus bereits vertrauten Vorgehensweisen ableiten. Wie gesehen, haben Kokoschkas politische Allegorien ihren Ursprung in seinen Portraits und Landschaften; Picasso zieht für „Guernica“ zwar die Figuren seiner Minotaurus- und Stierkampfzyklen heran, kombiniert das Personal des Bildes allerdings mit Leidens- und Schmerzensmetaphern, die er sich erst noch erarbeiten muß. Max Ernst hingegen beruft sich nicht etwa auf die Ergebnisse seiner zahlreichen bildnerischen Experimente, als er sich zum Spanischen Bürgerkrieg äußern will, sondern kehrt zur gängigen Ölmalerei zurück.

Da die vorgestellten formalen Möglichkeiten einer narrativ-veristischen Nachbildung der auslösenden Ereignisse entgegenwirken, stellt sich für die Künstler im 20. Jahrhundert die Frage, wie sie ihre Konzepte an Vorgänge aus der Realität ankoppeln können. Im wesentlichen lassen sich hierbei zwei Wege der Annäherung

ausmachen. Einerseits greifen Künstler für ihre Werke auf Dokumente zurück, die in Form von Presseberichten und Photographien zu Stellvertretern von Wirklichkeit werden, wie dies bei Hans Richter, Rauschenberg, Sonderborg, Kawara, Darboven und Gerhard Richter zu beobachten ist. Finden sich auf den Bildern selbst keine derartigen Verweise, erfährt die Darstellung andererseits häufig durch den Titel eine inhaltliche Präzisierung. Die Historienbilder Picassos sind hierfür beispielhaft.

Das Hervorheben eines *exemplum virtutis*, in dem die Theorie der klassischen Historienmalerei die oberste Aufgabe der Gattung gesehen hat, spielt für alle besprochenen Künstler in unserem Untersuchungszeitraum keine Rolle. Den Entwurf vorbildlicher Taten oder verwirklichter Utopien, wie ihn noch der Sozialistische Realismus zur Aufgabe der Kunst erklärt hatte, können wir bei keiner der hier behandelten Positionen feststellen. Dennoch ist in zahlreichen unserer Beispiele die Absicht erkennbar, auf einer anderen Ebene exemplarische Aussagen zu formulieren. Denn während etwa die Arbeiten von Hans Richter, Sonderborg oder Lombardi untrennbar mit den zugrundeliegenden Themen verbunden sind, dienen geschichtliche Vorfälle anderen Künstler dazu, allgemeine Grunderfahrungen zu behandeln, wodurch sich die Werke von ihrem konkreten Zeitbezug zu lösen beginnen. Dabei stehen zumeist nicht positiv besetzte Musterbeispiele im Vordergrund, sondern eher die Schattenseiten menschlicher Verhaltensmuster. Im „Massaker in Korea“ wertet Picasso den Krieg fatalistisch als latenten Geschlechterkonflikt. Gerhard Richter macht in seiner Bilderserie zur RAF auf die Gefahren von vorgefaßtem ideologischem Denken aufmerksam. Am deutlichsten zeigt sich dieser generalisierende Prozeß bei Max Beckmann, der vor allem in seinen Triptychen danach strebt, die bedrückende Gegenwart ins Überzeitliche zu transzendieren. Verbunden sind diese Positionen durch einen Hang zur Allegorie oder – wie Picasso für „Guernica“ betont hat – zum Symbolismus, der tatsächlich eine Hauptlinie in der künstlerischen Bearbeitung von Geschichte bildet. Dieser Schritt geschieht vielfach jedoch nicht in Anlehnung an bestehende ikonographische Traditionen. Die Künstler schaffen sich vielmehr individuelle und offen-äquivalente Bedeutungsrahmen bis hin zu kompletten privaten Mythologien, wofür erneut Picasso und Beckmann die prägnantesten Vertreter sind.

Mit Blick auf „Stalingrad“ von Asger Jorn zeigt sich aber ebenso, daß dieser Befund nicht an figurative Darstellungen allein gebunden ist und selbst eine komplett gegenstandslose Malerei sinnbildhafte Qualitäten entwickeln kann. Die Formlosigkeit evoziert totale Zerstörung und kann deshalb zum Zeichen des Unfaßbaren werden.



Zugleich jedoch sind bei der Darstellung von historischen Ereignissen vor allem der freien Abstraktion enge Grenzen gesetzt. Das Wirbelmotiv als Zeichen der entfesselten, nuklearen Destruktivkräfte auf den Seitentafeln von Götz' Triptychon unterscheidet sich nur durch den Titel von den übrigen Fakturen des Künstlers. Auch bei Sonderborgs „Spur Andreas B.“ erschließt sich der Gehalt des Bildes erst durch seine Bezeichnung sowie das Wissen um die Photovorlage. Beide Arbeiten sind also auf Angaben angewiesen, die außerhalb ihrer selbst liegen. Ohne diese blieben sie für den unwissenden Betrachter völlig inhaltsleer.

Andere Möglichkeiten bietet die Collage. Zum einen kann sie wie bei Rauschenberg zum Zeichen einer zusammenhanglosen Weltordnung im Angesicht der massenmedialen Reizüberflutung werden. Die „Silkscreen Paintings“ ermöglichen es daher, den gesellschaftlichen Rahmen der Zeit wiederzufinden. George Grosz und Öyvind Fahlström dagegen benutzen die Collage als visuelle Argumentationsmethode: Divergierende Ebenen und Materialien (in Fahlströms Fall Informationen) werden auf einer Fläche vereinigt oder gegeneinandergestellt. Auch wenn beide Künstler mit dieser Strategie ausdrücklich die politische Situation ihrer Zeit vorführen wollen, unterscheiden sie sich in ihren Beweggründen. Während Grosz einen dezidiert propagandistisch-aufklärerischen Anspruch in seiner Kunst verfolgt, ist sich Fahlström der beschränkten Wirkung von handgemachter Kunst bewußt. Zwar zeigt sich in seinen Werken die linkspolitische Haltung des Künstlers. Bei allem Engagement empfindet er sich jedoch eher als Zeuge denn als Erzieher. Ähnlich wie Fahlström wiederum breitet Mark Lombardi auf seinen „Narrative Structures“ zwar eine Fülle von Hinweisen aus, verabsäumt am Ende jedoch eine eindeutige Interpretation der kriminellen Verflechtungen, wie sie Fahlström in der „World Map“ durch die farbige Untermalung vornimmt. Lombardi verlangt vom Betrachter, eigene Schlüsse aus den zusammengetragenen Indizien zu ziehen.

Daß sich das Problem der Entsprechung von Form und Inhalt bis heute insbesondere bei der Darstellung von historischen Ereignissen immer wieder aufs neue stellt, zeigte sich zuletzt gleich nach der Jahrtausendwende. Als am Dienstag, dem 11. September 2001, um 9:03 Uhr ein zweites Passagierflugzeug in die Zwillingstürme des World Trade Center raste, war offensichtlich, daß hier kein tragischer Zufall eingetreten sein konnte. Bereits in seiner ersten Stellungnahme etwa eine halbe Stunde später erklärte Präsident George W. Bush seinen geschockten Mitbürgern daher, daß es sich bei

der Tat „offensichtlich um einen terroristischen Akt“<sup>867</sup> handele. Rund 3.000 Menschen – und damit so viele, wie bei keinem Terroranschlag zuvor – starben bei der Attentatserie dieses Tages. In der Durchführung des Angriffs auf das US-amerikanische Wirtschaftssymbol offenbarte sich nicht nur die Professionalität der Terroristen. Die Zweckentfremdung von alltäglichen Verkehrsmitteln und ihre Umwandlung in Massenvernichtungswaffen machte vielmehr die menschenverachtende Phantasie der islamistischen Extremisten aus dem Umfeld des al-Qaida-Netzwerks Osama Bin Ladens deutlich.

Vor allem hinsichtlich der Koordination und Inszenierung der spektakulären Attacke stellten die von Selbstmordattentätern verübten Gewaltakte eine völlig neue Dimension des Terrors dar: Durch den Einschlag der ersten, von Mohammed Atta gelenkten Maschine in den Nordturm der Twin Towers war die Aufmerksamkeit der Medien geweckt worden, die mit ihren Kamerateams daraufhin sofort Stellung in und um Manhattan herum bezogen. Der zweite Anschlag nur gut eine Viertelstunde später ereignete sich direkt vor den Augen der überraschten Weltöffentlichkeit. Er wurde sofort und unkommentiert live auf sämtlichen Fernsehkanälen weltweit verbreitet.<sup>868</sup>

Die Bilder der Feuerbälle, Rauchschwaden, der verzweifelt aus den oberen Stockwerken springenden Menschen sowie schließlich der einstürzenden Hochhäuser waren nur schwer mit früheren Erfahrungen vergleichbar. Die Apokalypse schien die einzige Möglichkeit, das Geschehnis mit Worten zu umschreiben und zu verstehen.<sup>869</sup> Die Sequenzen des Anflugs, die als Endlosschleife im Laufe des Tages aus allen denkbaren Einstellungen im Fernsehen wiederholt wurden, weckten indes Assoziationen an Vorbilder aus dem Fundus der amerikanischen Popkultur. Augenzeugen ebenso wie Journalisten in den Studios und Redaktionen fühlten sich angesichts der Mächtigkeit des Ereignisses an die fiktionalen Katastrophenfilme Hollywoods erinnert, in denen in der Vergangenheit die Skyline New Yorks bereits häufiger auf genüßliche Weise zertrümmert worden war.<sup>870</sup>

---

867Zitiert nach: Stefan Aust und Cordt Schnibben (Hrsg.): 11. September, Geschichte eines Terrorangriffs, 2. Aufl., Stuttgart, München 2002, S. 128.

868Zur Medienberichterstattung am 11. September vgl. Michael Beuthner u. a. (Hrsg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder?, Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, Köln 2003; zur Rezeption außerdem: Matthias N. Lorenz (Hrsg.): Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001, Würzburg 2004 sowie Clément Chéroux: 11 Septembre 2001, L'Événement à l'ère de la globalisation, in: L'Événement, S. 123-143.

869Vgl. dazu: Otto Karl Werckmeister: Der Medusa Effekt, Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001, Berlin 2005.

870Vgl. Georg Seeßlen und Markus Metz: Krieg der Bilder, Bilder des Kriegs. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit, Berlin 2002.

Die Wirkung der Terrorakte basierte deshalb nicht nur auf der reinen Zerstörungswut der Täter, sondern ganz wesentlich auf der Ästhetik der Bilder, durch die der Anschlag sich von einem rücksichtslosen Akt in ein globales Medienereignis verwandelte. Den Attentätern des 11. Septembers gelang damit weit mehr als ein symbolischer Angriff auf die westliche Zivilisation in Gestalt der USA. Indem sie genau jene Dinge für ihre Zwecke mißbrauchten, die wie Fernsehen, Flugzeuge und Wolkenkratzer das Fortschrittsdenken des Westens repräsentieren, bestand die Macht der Terroristen darin, diese Mittel als Waffen gegen ihren „Feind“ zu wenden und ihn so gleich auf doppelte Weise zu demontieren.

Ob „Nine Eleven“ tatsächlich ein neues Zeitalter eingeläutet hat, wie dies innerhalb der Historikerschaft diskutiert wird,<sup>871</sup> soll und kann hier nicht geklärt werden. Die Kunst sah sich durch die Tat jedenfalls nicht mit einem grundsätzlich neuen Problem konfrontiert. Als etwa Quentin Tarantino in einem Interview gefragt wurde, warum seiner Meinung nach viele Augenzeugen die Anschläge des 11. September 2001 mit Kinobildern verglichen hätten, entgegnete der amerikanische Regisseur lakonisch: „Was hätten die Leute angesichts des brennenden World Trade Center denn sonst sagen wollen? Vielleicht ‚Es sieht aus wie ein Gemälde‘?“<sup>872</sup>

Die überwältigende Bildästhetik des medial vermittelten Ereignisses warf also wieder einmal die Frage nach der Repräsentation der Katastrophe auf,<sup>873</sup> die von den Künstlern zumeist mit einer Entleerung der Medienwirklichkeit durch Abstraktion beantwortet wurde. Der Portugiese João Louro etwa lehnt in der Arbeit „Blind Image #66“ (2003/04, 114)<sup>874</sup> eine meterhohe, schwarze und spiegelnde Plexiglastafel an die Wand. An der unteren Kante findet sich ein schmaler Streifen mit einem Zitat aus dem Magazin *Time*, das auf den Moment verweist, in dem das zweite Flugzeug in das Gebäude einschlug: „At 9:02 a.m., with the north tower of the World Trade Center

871 Als Epochenschwelle hat etwa Ian Kershaw den 11. September 2001, den „Tag, an dem Al Qaida mit dem Angriff auf New York dem Westen den Krieg erklärt hat“, vorgeschlagen, vgl. Ian Kershaw: Vier Begriffe für ein Jahrhundert, Was nützt uns eine „Neue Politikgeschichte“?, in: Norbert Frei (Hrsg.): Was heißt und zu welchem Ende studiert man Geschichte des 20. Jahrhunderts?, Göttingen 2006, S. 155; vgl. auch die anschließende Diskussion über die Argumente von Kershaw, S. 165f.

872 Quentin Tarantino zitiert nach: „Du sollst Gott nahe sein“, Der amerikanische Regisseur Quentin Tarantino über Kino als Ersatzreligion, die Wirkung von Gewaltszenen auf junge Zuschauer und seinen neuen Film „Kill Bill“, in: Der Spiegel, 42, 2003, S. 164.

873 Vgl. zum Umgang mit den überwältigenden Katastrophen Auschwitz, Hiroshima und „Nine Eleven“ den Essayband von: Gene Ray: Terror and the Sublime in Art and Critical Theory, From Auschwitz to Hiroshima to September 11, New York 2005. Zur Darstellung der Katastrophe im 20. Jahrhundert allgemein: Max Wechsler: Von der Not, die „Katastrophe“ in ein Bild zu fassen, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 52, 1995, S. 72ff.

874 Vgl. hierzu Paulo Herkenhoff: João Louro, in: 51. International Exhibition of Art, The Experience of Art, Ausstellungskatalog La Biennale di Venezia, Venedig 2005, S. 136f.

already in flames, United Airlines flight 175 slams into the south tower.“ Ohne tatsächlich das Ereignis abzubilden, lassen die Worte die riesige monochrom-reflektierende Fläche zu einem Projektionsfeld für die Vorstellung des Betrachters von den bekannten Bildern des Anschlags werden.

Der deutsche Photokünstler Thomas Ruff präsentierte 2005 in der New Yorker Galerie von David Zwirner seine neue Serie „jpg“, in der er Bilder aus dem Internet monumental vergrößert hat. Neben Ansichten von Gebäuden, Vulkanausbrüchen und Landschaften gehören in die Werkgruppe auch Photos von den Anschlägen des 11. September (Abb. 115). Durch die niedrige Auflösung der digitalen Aufnahmen sind die Motive allerdings nur schwer zu entziffern. Während sie von weitem komplett ungegenständlich wirken und sich von Nahem in ein geometrisches Muster aus Pixeln verwandeln, sind sie nur aus mittlerer Distanz schemenhaft erkennbar. In einer Besprechung der Ausstellung beschreibt Eleanor Heartney die Auswirkungen von Ruffs Offenlegung der Struktur binärer Bildpunkte. Interessanterweise stellt sie gar keine Beziehung zum tatsächlichen Ereignis mehr her, sondern fühlt sich allein an ein Beispiel aus der Kunstgeschichte erinnert: „In the three World Trade Center images in this show, the dissolution of the pixelated smoke billowing around the dark geometry of the Manhattan skyline seems to presage the dissolution of the towers themselves. Abstracted in this way, the scenes take on an almost romantic beauty, bringing to mind Turner’s paintings of the House of Parliament in flames.“<sup>875</sup>

Andere Methoden der Abstraktion wählten demgegenüber die Maler. Auf der Documenta 11 stellte Luc Tuymans 2002 ein monumentales „Stilleben“ aus, das er als persönlichen Entwurf gegen die Bilder des Terroranschlags und ihren anti-westlichen Gehalt verstand (Abb. 116). Während die Banalität des Motivs dabei zu einer Abstrahierung des Vorfalls und seiner Folgen führe, bewirke das aufgeblasene Format demgegenüber eine Überhöhung des Dargestellten, wie der Maler dargelegt hat:

„Nach dem 11. September ist mir klar geworden, dass die Bilder, die sie plötzlich in die Welt gebracht haben, ungeheuer präzise sind. Diese Attacke war auch ein Angriff auf die Ästhetik. Das hat mich auf die Idee gebracht, mit einer Art von Gegenbild zu reagieren, mit einer Idylle, die allerdings in sich verdreht ist. Ein Bild, bei dem das Getötete mit dem Vertrauten vermischt ist, in dem Banalität und (eigene) Dummheit stecken und das sich ganz ohne moralischen Appell ins beinahe Abstrakte zurückzieht, ohne wirklich abstrakt zu werden, um sich so in einer vagen Mitleidsformel zu verlieren. Mir schien diese Subliminierung der einzige Weg zu sein, eine Sublimierung,

---

<sup>875</sup>Eleanor Heartney: Thomas Ruff at David Zwirner, in: *Art in America*, 93, 6, Juni/Juli 2005, S. 174.

die durch Übertreibung allerdings zugleich selbstkritisch ist. [...] Auf einer politischen Ebene sind die damals gemalten Bilder natürlich auch die Bestätigung einer kulturellen Identität, der westeuropäischen Identität. Und man darf den Kontext der damaligen *documenta* nicht vergessen. Ich wollte dem so genannten Diskurs mit meiner Subliminierung durch eine bewußt apolitische Formulierung politisch antworten. Ich glaube nicht, dass man ein Kunstwerk politisch aufladen kann. Es gewinnt manchmal an einem bestimmten Punkt eine politische Bedeutung, aber es sollte nicht diese illustrative Dimension besitzen.<sup>876</sup>

Vier Jahre nach dem Anschlag hat auch Gerhard Richter den Vorfall thematisiert, wobei ihn vor allem der wahnwitzige und menschenverachtende Antrieb der Terroristen interessierte. Sein Bild „September“ (Abb. 117) basiert auf einem Pressephoto aus dem *Spiegel*, das den Moment des Einschlags zeigt. Richter begegnet der visuellen Kraft der damaligen Fernsehbilder mit zwei Mitteln. Sein Gemälde mißt gerade einmal 52 x 72 cm. Mit dem Format griff der Künstler annähernd die Größe eines Bildschirms auf, für den der Anschlag inszeniert wurde. Durch die für heutige Verhältnisse geringen Abmessungen entzog er den Aufnahmen schon im Vorhinein ihren überwältigenden Charakter. Zunächst übersetzte Richter mit Bleistift die Konturen der Zwillingstürme im Moment der Explosion auf die Leinwand und führte das Motiv anschließend in Öl aus. Mit einem Raker, wie er ihn üblicherweise für die Produktion seiner rein abstrakten Gemälde verwendet, kratzte er dann jedoch die noch feuchte Farbe in mehreren Durchgängen von der Rändern her ab. An manchen Stellen wurde dadurch sogar die weiße Grundierung wieder freigelegt. Nicht nur die handwerklichen Spuren der Bearbeitung sind so erkennbar,<sup>877</sup> sondern Richter verfremdete die bekannte und emotional höchst aufgeladene Sequenz nahezu bis zur Unkenntlichkeit: Nur spärliche Reste des rechten Turmes, der grauen Rauchschwaden und des blauen Himmels können noch mit der Vorlage in Verbindung gebracht werden. Benjamin H. D. Buchloh hat die Arbeit und Richters Vorgehen in einem Essay näher beschrieben:

„September (2005), painted four years after the attacks on the World Trade Center, is only the most recent example of Richter’s almost deliriously courageous willingness to confront the unrepresentable with painterly means (as was the case with his images of Nazi history in the mid 1960s and with the images of the Baader-Meinhof group in the late 1980s). Clearly, a political catastrophe of the magnitude of the World Trade Center attacks, as a collective trauma, both warrants and forever foils any and all desire for a cultural representation. And it is certainly noteworthy that it took Richter four years

<sup>876</sup>Luc Tuymans zitiert nach: Julian Heynen: Illusion und Realität, Interview mit Luc Tuymans, Düsseldorf, 13. Januar 2004, in: Dexter/Ders., S. 13; vgl. hierzu auch: Luc Tuymans: Doué pour la peinture, Conversations avec Jean-Paul Jungo, Genf 2006, S. 24.

<sup>877</sup>Vgl. hierzu: Hubertus Butin: Der Tag, an dem die Welt unscharf wurde, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. Juni 2008, S. 31.

even to attempt a pictorial response to these events (a group of large graphite drawings on the same subject, sublimating the representation of the towers almost to the point of geometric unrecognizability, cleared the way for the project in 2005).

What are the causes of this particular painting's unexpected success in addressing the representation of trauma (if in fact, as we would argue, it is indeed an astonishing achievement in the representation of the unrepresentable)? First of all, it succeeds by virtue of the fact that the painting's own spectacular seduction signals that the collective desire to commemorate tends to replace actual memory formation and mourning with the production of kitsch. The painting tempts the spectator by stimulating precisely that substitutional character in its acrid colors (a cerulean blue that was in fact the color of that most radiant New York late-summer day). The towers themselves, photographed in the last phases before their collapse, appear here as grey silhouettes that recall the painter's lifelong commitment to photographic grisaille as a medium of commemoration. They are formalized in alternating rectangular forms that approach the threshold of an abstract scansion of the pictorial plane. These aestheticizations form the most disturbing contrast to the sudden smudges and brutishly applied smears of grey, streaking the surface and performing the tasks of erasure, obliteration, forgetting, and the negotiation of the desire to represent within the representation itself. Yet these grey streaks – now having acquired the generality of abstraction – almost ritualistically enact what the painting's representation by necessity fails to achieve: the remembrance and acceptance of traumatic reality, the articulation of it, the insertion of it as a defining condition of the experience of the present.

Thus the painting formulates the tension between an absolute necessity to remember and to represent and an absolute dysfunction of painterly means to perform these tasks in any other way than by taking recourse to painting's origins in the paradoxical fusion of trauma and desire.<sup>878</sup>

Zwar hatte der 11. September eine kurzzeitige Krise der Repräsentation zur Folge. Im Unterschied zu vorherigen einschneidenden Erlebnissen führte der Terroranschlag jedoch zu keinen grundsätzlichen Zweifeln an einer bestimmten Ästhetik oder gar der Kunst selbst.<sup>879</sup> Der Malereiboom beispielsweise, der sich seit der Jahrtausendwende auf dem Kunstmarkt abgezeichnet hat, setzte sich ungebrochen fort. Wie bei jeder Revitalisierung des Mediums, die seit den programmatischen „letzten Bildern“ der 60er Jahre beinahe zyklisch vonstatten zu gehen scheint, kehrte damit das Historienbild einmal mehr zurück. Christoph Heinrich etwa erkennt im gegenwärtigen Trend ein Wiederaufleben von narrativen Elementen, für das er den Oberbegriff „Geschichtenerzähler“ heranzieht:

878 Benjamin H. D. Buchloh: Gerhard Richter's New Abstractions, Infinite and Infinitesimal, in: Gerhard Richter, *Abstract Paintings*, Ausstellungskatalog Marian Goodman Gallery, Paris 2008, S. 70f.

879 Vgl. zu den künstlerischen Stellungnahmen zum 11. September: *Kunst und Schock – Der 11. September und das Geheimnis des Anderen*, Ausstellungskatalog Haus am Lützowplatz, Berlin 2002. Zu den Auswirkungen, die anlässlich des Ereignisses für die Kunst prognostiziert wurden, vgl. Heinz-Peter Schwerfel (Hrsg.): *Kunst nach Ground Zero*, Köln 2002. Einen ersten Rückblick gibt Magdalena Kröner (Hrsg.): *New York nach 9/11*, in: *Kunstforum International*, 189, Januar/Februar 2008, S. 40-215.

„Lange Zeit wurde alles, was erzählerische Ansätze in sich trug, aus der Wahrnehmung aktueller Kunst ausgeblendet. Ein tiefer Widerwille gegen alles Anekdotische gehört zu den markantesten Kennzeichen der Moderne, an die Stelle der Erzählungen waren Formprobleme und Konzepte getreten. Die kritische Haltung gegenüber Kontext, Institution und Diskurs stand lange Jahre im Mittelpunkt des Interesses.

Seit einiger Zeit spielen Figuren und Dinge wieder eine wichtige Rolle in der Kunst. Werden Figuren und Dinge kombiniert, so entstehen Situationen. Findet sich in diesen ein Vorher und Nachher angedeutet, so lassen sich Ansätze von Geschichten lesen. [...]

Eine jüngere Generation zeigt Ansätze des Narrativen und reflektiert in ihren Werken über die Möglichkeit, mit bildnerischen Mitteln eine Geschichte zu erzählen – oder eben auch über die Unmöglichkeit, dies zu tun. Gegenstände aus den verschiedensten Bereichen und Figuren aus unterschiedlichen Handlungszusammenhängen finden sich in rätselhaften Situationen verbunden. Schauplätze werden ausgemalt, eine aufgeladene Atmosphäre heraufbeschworen. So entstehen Szenen, die Anregungen aus Fernsehspielen oder Horrorfilmen aufnehmen können, sich an Bilder aus der politischen Propaganda oder der Alltagskommunikation anlehnen und dabei ohne die elektronisch transportierten Realitäten von Film, Photoshop, Gameboy und Video kaum erdacht worden sein können.

Vor unseren Augen entwickeln sich seltsam offene Short Storys, rohe behauene Fragmente von Erzählungen, giftige Anekdoten, bei denen mehr Dioxin als Vanillin verarbeitet wird. Dabei werden die Ansätze des Erzählerischen nicht naiv und unreflektiert eingesetzt – das Rauschen des kontinuierlichen Stroms von Geschichten und Storys, wie er durch die elektronischen Medien generiert an uns vorbeizieht, bildet den Hintergrund der Erzählungen, die nicht linear, sondern assoziativ und analytisch gebrochen sind.“<sup>880</sup>

Unter die Kategorie der „Geschichtenerzähler“ fallen für Heinrich dabei Künstler wie Jonas Burgert, Peter Doig, Till Gerhard, Christian Hahn, Henning Kles und Neo Rauch; aber auch ein Maler wie Daniel Richter, der sein Tun ausdrücklich in der Tradition der Historienmalerei<sup>881</sup> sieht, ließe wohl sich unter dieses Label subsumieren. Obwohl also das Erzählen von Geschichte(n) in der jüngsten Malerei demnach wieder Konjunktur zu haben scheint, fällt an den versammelten Beispielen auf, daß auf den Bildern kaum bestimmte Vorfälle im Mittelpunkt des Interesses stehen, sondern vielfach rein ahistorische, „rätselhafte Situationen“ heraufbeschworen werden. Zudem reichen häufig allein das große, „erhabene“ Format sowie die losen Anknüpfungen an „Dinge“ und „Figuren“, damit die Assoziation des Historienbildes ausgelöst wird. Ein kritisches und fundamentales Hinterfragen des Prozesses, wie Malerei im allgemeinen und das

<sup>880</sup>Christoph Heinrich: Nachwort, in: Uwe M. Schneede (Hrsg.): gegenwärtig: Geschichtenerzähler, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2005, S. 57f.

<sup>881</sup>Vgl. hierzu Richters Äußerungen in: Philipp Kaiser (Hrsg.): Daniel Richter, Hungergrund, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst, Basel 2006, S. 213f. sowie Jan-Hendrik Wentrup: Spinning the Wheel, Zur Dimension des Historischen bei Daniel Richter, in: Julian Heynen (Hrsg.): Daniel Richter, Grünspan, Ausstellungskatalog K 21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2002/03, S. 14-19.

Historienbild im besonderen auf eine konkrete Realität Bezug nehmen könne, lassen die angeführten Positionen jedenfalls nicht erkennen. Sie bleiben eher einer konventionellen Auffassung von Geschichtsmalerei verhaftet, bei der das Historienbild zum bloßen Zitat, zu einer ausschließlich künstlerischen Herausforderung wird und damit letztlich eine völlige Sinnentleerung erfährt.

Demgegenüber zeigt die Arbeit von Dierk Schmidt, wie Malerei nach wie vor auf Probleme der Wirklichkeit verweisen und damit zugleich als Mittel der Stellungnahme genutzt werden kann. In seinen Installationen und Bildern setzt sich der 1965 geborene Künstler dezidiert mit einer Überprüfung und Erweiterung des Historienbildes auseinander.<sup>882</sup> Jedes gewählte Thema wirft für Schmidt aufs neue die Suche nach der passenden Darstellungsweise zeitgenössischer oder historischer Vorfälle auf, die für ihn immer mit gegenwärtigen Fragen verbunden sind. Kennzeichen seiner Arbeiten ist eine heterogene Bildauffassung, in der sich zugleich die kritische Distanz zum eigenen Tun manifestiert. „Keine ernstzunehmende Bezugnahme auf Historienmalerei ist heute ohne ein aufwändiges System der Selbstreflexion zu haben. In diesem Zusammenhang unternimmt Dierk Schmidt den Versuch, im historischen Bezug auf kunsthistorische Befunde, in der vergleichenden Recherche in Informationsmedien, in der malerischen Aneignung unterschiedlichsten Bild- und Texmaterials und in der Montage bewusst ‚gebrochener‘ Bilder eine komplexe Kritik der Historienmalerei zu konstruieren“<sup>883</sup>, wie Clemens Krümmel den Ansatz von Schmidt beschreibt.

Anhand des Zyklus „SIEV-X, Zu einem Fall von verschärfter Flüchtlingspolitik“ (Abb. 118a-c) soll abschließend die Vorgehensweise Dierk Schmidts erläutert werden.

<sup>882</sup>Schmidt hat sich selbst theoretisch zum Problem einer zeitgenössischen Historienmalerei geäußert, wie etwa in dem programmatischen Text „Salon der schönen Paviane“. Gegen Ende schreibt er dort: „Erst wenn man Historienbilder nicht mehr als Strukturelemente einer visualisierten Hierarchie, sondern konzeptuell als Teile eines offenen, aktuellen und sich ständig als Handlung aktualisierenden Geschichtsmedium fasst – das sich dann allerdings längst nicht mehr auf Malerei beschränken lässt –, lassen sich möglicherweise abstraktere, aus den übermächtigen Pflichten der Repräsentation befreiten Fragestellungen zur Aktualität von Historienbildern skizzieren. Konzeptuell aufgefasst resultiert aus dem Historienbild ein deutlich umrissener Fragenkatalog, der dem Anspruch folgt, einen komplexen politischen Realismus, und dies immer auch um den Preis einer Stellungnahme, zu verwirklichen. Diese Fragen betreffen formale Modi und Bildstrategien im Umgang mit einem konkreten Inhalt, der günstigstenfalls Momente, Situationen oder Nachrichten aus einer als konstruiert gefassten ‚Wirklichkeit‘ birgt. Die Übertragungsverluste haben dabei im Medium der Malerei größer als etwa in der Fotografie auszufallen, da jedes einzelne Teil des gemalten Bildes unausweichlich konstruiert ist. Nicht die materiellen ‚Gründe‘, die Leinwand des Tafelbildes oder das Papier der Fotografie, sind Kanten, ideeller Abhebungsgrund, negatives Substrat der Produktion von Historienbildern – sondern die abzuwägenden Grenzen, die sich aus dem situativen, verorteten Umgehen mit einem konkreten Inhalt ergeben“, Dierk Schmidt: Salon der schönen Paviane, Möglichkeiten des Historienbildes, in: Texte zur Kunst, 51, September 2003, S. 148.

<sup>883</sup>Vgl. Krümmel, Das Floß des Historienbildes, S. 82.



Auch wenn in der Bildfolge Migrations- und Flüchtlingsfragen diskutiert werden, liegt der Arbeit zunächst ein originärer kunsthistorischer Auslöser zugrunde. Bei einem Besuch im Louvre 2001 fiel Schmidt die unmittelbare Nachbarschaft von Géricaults Bild „Das Floß der Medusa“ und „Die Freiheit auf den Barrikaden“ von Delacroix auf, durch die die unterschiedlichen Kunstauffassungen und die damalige Rezeption der beiden Gemälde nivelliert werden. Um diese Beobachtung zu vertiefen, beschäftigte Schmidt sich daraufhin mit der französischen Romantik. Während dieses Prozesses stieß er am 31. Oktober 2001 in der linken Wochenzeitung *Jungle World* auf eine kleine, gerade einmal zwanzigzeilige Meldung. Unter der Überschrift „Mitfühlender Konservatismus“ wurde darin über die Havarie eines Flüchtlingsbootes vor der Küste Australiens berichtet, bei der fast 400 Menschen ums Leben gekommen waren.<sup>884</sup>

Die Darstellung der tragischen Ereignisse erinnerte Schmidt stark an das Schiffsunglück, das Géricault zu seinem Gemälde angeregt hatte. In der später erschienen Monographie zu „SIEV-X“ erklärte Schmidt: „Die Abmessungen des Bootes entsprachen ziemlich exakt denen des Floßes bei Géricault, aber auch die Art, wie die Personen unter Zwang an Bord gebracht wurden.“ Mit Bestürzung mußte Schmidt jedoch feststellen, daß entgegen der großen Opferzahl die Resonanz in den Medien verschwindend gering ausfiel. Vor allem die Bildlosigkeit erschütterte ihn: „Erschreckend war, dass dieses Schiffsunglück trotz seiner Dimension medial nahezu unsichtbar blieb. Das Bild, das diese kryptische Notiz produzierte, beschrieb Umstände, die aus dem 19. Jahrhundert zu stammen schienen.“<sup>885</sup>

Obwohl Schmidt im Oktober 2001 intensive Nachforschungen anstellte, konnte er zunächst wenig Informationen zu dem Unglück sammeln. Weder eine Aufnahme des

---

884,Ursprünglich hatte Polizeichef Suroyo Bimantoro behauptet, es seien keine Polizisten zugegen gewesen, als ein mit 418 Passagieren völlig überladenes Flüchtlingschiff Ende vorletzter Woche Indonesien verließ. Das Schiff sank auf der Fahrt nach Australien, nur 44 Flüchtlinge überlebten. Mehrere Überlebende erklärten jedoch, 30 indonesische Polizisten hätten sie mit Schlägen und der Androhung von Waffengewalt gezwungen, das sichtlich seeuntüchtige Schiff zu besteigen. Auf Druck des UN-Flüchtlingshilfswerks UNHCR leitete Bimantoro eine Woche später eine Untersuchung ein, zwei Polizisten wurden verhaftet.

Die überwiegend aus dem Nahen und Mittleren Osten stammenden Flüchtlinge sind in Indonesien ebenso unerwünscht wie in dem von ihnen angestrebten Ziel Australien. Die Kritik, dass die restriktive australische Flüchtlingspolitik und die Versperrung der legalen Transportwege die Flüchtlinge zwingen, immer größere Risiken auf sich zu nehmen, konterte der konservative australische Einwanderungsminister Philip Ruddock mit der Bemerkung, die Flüchtlinge hätten ‚eine persönliche Verantwortung hinsichtlich der Umstände, in die sie sich begeben‘. Von den Überlebenden werde man nur jene aufnehmen, die vom UNHCR als Flüchtlinge anerkannt wurden und bereits Familienangehörige in Australien haben.“ Die Meldung ist faksimiliert abgedruckt in: Dierk Schmidt, SIEV-X, S. 60.

885Dierk Schmidt zitiert nach: Was mich theoretisch interessiert, ist der Zusammenhang von Gewalt, Traumatisierung und dem Verlust der Sprache, Gespräch mit der Philosophin und Journalistin Caroline Emcke, Berlin, September 2004, in: Dierk Schmidt, SIEV-X, S. 45.

Bootes, noch sein Name oder die der Opfer waren herauszubekommen. Dieses Informationsdefizit sollte Eingang in das Werk finden. Schmidt wollte sowohl dem Ereignis zu einer visuellen Repräsentation verhelfen, als auch das Fehlen von tatsächlichen Quellen vor Augen führen: „Als ich mich damit auseinander zu setzen begann, wie man ein Bild über den Fall SIEV-X malen könnte, kam es mir so vor, als müsste ich ein Bild von einer Situation malen, von der es keine Bilder gab und vielleicht auch nicht geben sollte. Es gab keine Medienbilder, nur Fotos und eine kurze BBC-Sequenz der noch unter Schock stehenden Überlebenden, nachdem sie zurück nach Jakarta gebracht worden waren. Die einzelnen Beschreibungen des Geschehens waren äußerst knapp.“<sup>886</sup>

Schmidt konzipierte einen dreiteiligen Zyklus mit insgesamt 23 Bildern, die jeweils unterschiedliche Formate und Träger besitzen. Da der Künstler hierbei von der Situation im Louvre und den Gemälden von Géricault und Delacroix ausgegangen ist, steht im Zentrum des Werks ein Triptychon, das eine Verbindung der beiden kunsthistorischen Vorbilder mit dem zeitgenössischen Ereignis schafft. Entsprechend geht diesem Mittelteil eine Gruppe voraus, die sich in Anlehnung an Géricault mit dem tatsächlichen Schiffsunglück befaßt. Ein positives Gegenbild beschließt demgegenüber die Arbeit. Die Freiheitsallegorie von Delacroix übersetzt Schmidt in abgemalte Stills aus einem Werbefilm des Sportausstatters *Nike*, in dem der brasilianische Fußballstar Ronaldo auf einem Flughafen sämtliche Grenzmarkierungen virtuos mit einem Ball umspielt.

Als Schmidt einige Monate später eine zweite Recherche-Kampagne zu dem Untergang des Bootes startete, stellte er fest, daß die Aufarbeitung des Vorfalls allmählich festere Züge angenommen hatte. Aufgrund eines offiziellen Untersuchungsausschusses kam immer mehr ans Licht, welche zwielichtige Rolle die australische Regierung um Premierminister John Howard bei der maritimen Tragödie gespielt hatte. Als Titel wählte Schmidt deshalb die Abkürzung „SIEV-X“, die dem bürokratischen Vokabular der Seeüberwachung Australiens entstammt. Sie bedeutet übersetzt etwa „der illegalen Einreise verdächtigtes Schiff“, wobei der Buchstabe X für das gesunkene, namenlose Fischerboot steht. Diese Notbezeichnung kann zugleich als Sinnbild für das verschärfte Vorgehen der Regierung Howard gegenüber Flüchtlingen aus bestimmten Herkunftsländern verstanden werden.

<sup>886</sup>Dierk Schmidt zitiert nach: Man kann diese Politik nicht aufrecht erhalten und gleichzeitig eine Demokratie bleiben, Telefongespräch mit dem ehemaligen australischen Regierungsmitglied Tony Kevin, Canberra-Berlin, Juni 2004, in: Dierk Schmidt, SIEV-X, S. 20.

Der dem gekenterten Wasserfahrzeug gewidmete erste Teil von „SIEV-X“ nimmt mit neun Bildern den meisten Raum im Zyklus ein. Aufgrund des Nachrichtendefizits ist sein eigentliches Hauptthema nicht der Vorfall selbst, sondern die Sondierungsversuche des Künstlers. Die Fokussierung hierauf war unumgänglich, denn Schmidt thematisiert schließlich ein Ereignis, das sich weit entfernt von ihm zugetragen hat und das er nur medial vermittelt begleiten konnte. Als hauptsächlicher Malgrund diente Schmidt schwarze Teichfolie. Die Entscheidung für diesen eher ungewöhnlichen und „unkünstlerischen“ Bildträger ist inhaltlich motiviert. Einerseits erinnert die schwarze Oberfläche an die Teerfarben, die Géricault für „Das Floß der Medusa“ benutzt hatte; andererseits erfährt das Material eine gleich mehrfache, symbolische Aufladung: So wie der strapazierfähige Kunststoff Feuchtigkeit vollkommen isolieren kann, wäre auch das Sinken des Flüchtlingsbootes komplett verschwiegen worden, wenn alle Passagiere bei dem Schiffbruch ums Leben gekommen wären. Gleichzeitig läßt er sich als Zeichen für die Abschottung Australiens gegen Einwanderer verstehen. Der schwarze Untergrund stellte Schmidt außerdem vor eine schwierige handwerkliche Aufgabe. Auf einer rein technischen Ebene bringt die tiefdunkle Oberfläche deshalb zugleich die Widerstände zum Ausdruck, mit denen sich der Künstler bei seinen Ermittlungen konfrontiert sah.

Neben der materiellen Grundlage berücksichtigt auch die äußere Erscheinung der Bilder die mangelhafte Informationslage. Schmidt übersetzte nur jene Fakten bildlich auf die Plastikfolie, zu denen er tatsächliche Angaben vorliegen hatte, und untermauerte ihr Vorkommen mit Zitaten aus seinen Quellen. Partien ohne feste Kenntnis der Vorgänge blieben dagegen unbearbeitet. Durch die Leerstellen wirkt Schmidt so einer reinen Illustration der Vorgänge schon auf den ersten Blick entgegen:

„Es war nicht mein Ziel, eine ‚Rekonstruktion‘ im Sinne eines illusionistischen TV-Nachrichtenbilds zu erreichen. Wobei genau hier frappant war, dass ein Schiffsunglück in dieser Dimension – verzeichnet als das mit den meisten Toten vor Australiens Küste, soweit Nachrichtenmeldungen zurückreichen – nicht zum Fernsehbild gereicht hat. Innerhalb von Europa oder in Deutschland kam es nur zu knappen Zeitungsnotizen. Hier liegt auch eine frühe konzeptionelle Entscheidung begründet, das Bild auf einer schwarzen Teichfolie zu malen. Im Verweis auf die ersten Teerfarben, die Géricault verwendete und die schon zu Lebzeiten ‚schwarz‘ wurden. Sie hat mit Wasser zu tun, insbesondere aber auch mit diesem ‚Mangel‘ an Information. Dieser schwarze Bildgrund übersetzt und unterlegt vom Ansatz her das ‚Fehlen‘ als Thema, als Motivation, ein Bild an Stelle dieser Situation zu setzen, wo es keines gab, wo die Existenz eines solchen Bildes verhindert wurde.“

Die Entscheidung, auf diesen schwarzen Grund zu malen, veränderte sich in die

Entscheidung, sparsam, begrenzt und desillusionistisch zu malen: Eine Konstruktion aus weißen Linien und Elementen, wo ich vergleichende Informationen oder Zeugenaussagen hatte, um zum Beispiel die Gestalt des Bootes anzunähern. Schließlich nur an der Stelle farbig zu werden, wo es den Bezug auf Fotos gab, etwa Porträts der Überlebenden aus einem früheren BBC-Film oder aus der Zeitung.<sup>887</sup>

Doch nicht alle Bilder in diesem Teil von „SIEV-X“ sind auf schwarzem Plastik gemalt. Neben einer sehr dünnen, durchsichtigen Folie benutzte Schmidt auch gelochte Ordnerlagen. Die Themen dieser Werke kreisen vornehmlich um die Mitschuld von Ministerpräsident Howard und seiner Politik an der Katastrophe. Der Einsatz der Klarsichthüllen läßt die Motive wie Beweisstücke oder behördliche Akten wirken, die die Beteiligung von Australiens Regierung aufdecken oder bezeugen. Die Bildgegenstände auf den hauchdünnen Folien indes zeigen mögliche Ansichten vom Tatort. Diese Bilder, die naturgemäß vollständig hypothetisch sind, erweisen sich damit in ihrem Wirklichkeitsbezug als ähnlich fragil wie ihr leicht zu zerreißen Untergrund.

Zusammenfassend läßt sich also bis hierher festhalten, daß das verwandte Material und die malerische Ausführung bei „SIEV-X“ jeweils mit dem Gehalt der Bilder korrespondieren. Diese Konvergenz von Material, Motiv und Bedeutung setzt sich in den anderen beiden Teilen des Zyklus fort. Das Gemälde, in dem die Louvre-Präsentation von Géricault und Delaroix wiedergegeben wird, besteht entsprechend dem Thema aus Leinwand; die abgemalten Fernsehstandbilder der *Nike*-Werbung sind hingegen auf Projektionsfolie aufgetragen, womit ihre massenmediale Herkunft zum Ausdruck kommt.

Wie wichtig Schmidt die Entwicklung formal-ästhetischer Lösungen ist, die mit dem gewählten Thema individuell übereinstimmen, zeigt sich, wenn wir „SIEV-X“ mit der jüngsten Werkgruppe des Künstlers vergleichen. In der ebenfalls mehrteiligen Malerei-Installation „Die Teilung der Erde“, die 2007 auf der Documenta 12 in Kassel zu sehen war (Abb. 119), behandelt Schmidt die Berliner Afrika-Konferenz von 1884/85, an deren Ende das Deutsche Reich zur gleichberechtigten europäischen Kolonialmacht aufstieg. Zwar geht Schmidt dabei von der historischen Situation aus, doch spannt er gleichzeitig einen Bogen zu aktuellen postkolonialen Diskussionen um Reparationsansprüche. Das Ensemble unterscheidet sich dabei grundsätzlich von „SIEV-X“. Mit Hilfe einer reduzierten Palette aus Weiß- und Orangetönen sowie rein geometrischen Symbolen aus Silikon entwickelt Schmidt ein kompliziertes

---

<sup>887</sup>Dierk Schmidt zitiert nach: Was mich theoretisch interessiert, S. 54f.

Zeichensystem. Die einzelnen Leinwände wirken zunächst wie abstrakte, nüchterne Diagramme, deren Bedeutung sich erst nach eingehender Lektüre erschließt. Vielfach liegen den Bildern Karten zugrunde, mit denen es Schmidt gelingt, das chauvinistisch-imperialistische Vorgehen des Deutschen Kaiserreichs und die bis heute erkennbaren Folgen für die indigene Bevölkerung auf einer Fläche zu verdeutlichen.<sup>888</sup>

In den Augen des Historikers Georg G. Iggers bedeuten die Diskussionen und Zweifel, welche die Geschichtswissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg erfaßt haben, nicht das vielbeschworene „Ende der Geschichte“. Er sieht im Gegenteil in der Vielfalt von Geschichten die Möglichkeit, daß nicht nur das wissenschaftliche Fach, sondern das Nachdenken über Zeit allgemein durch die Vermehrung der Perspektiven an Bedeutung gewonnen hat.<sup>889</sup> Auch wenn Künstler des 20. Jahrhunderts in ihren Arbeiten kaum zeitgenössische Geschichtsmodelle verarbeitet haben, lassen sich ihre Sichtweisen auf historische Ereignisse sowohl als erweiterte Darstellungsformen als auch als subjektive Gegenbilder verstehen, die ebenso wie die wissenschaftliche Geschichtsschreibung eigenständige Vorstellungen von Historie vermitteln können. „Geschichte hat Konjunktur in der zeitgenössischen Kunst“, behauptete Peter Geimer kürzlich in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* anläßlich der Hamburger Ausstellung „Wessen Geschichte“.<sup>890</sup> Gattungsfragen mögen zwar schon lange keine Rolle mehr in der Kunst spielen. Das Thema Geschichte und mit ihm das Historienbild aber ist heute noch nicht an seinem künstlerischen Schlußpunkt angelangt.

---

<sup>888</sup>Vgl. zu dieser Werkgruppe: Clemens Krümmel: 2006-007, Dierk Schmidt, in: Documenta 12, Katalog/Catalogue, Ausstellungskatalog, Kassel 2007, S. 194 sowie Dierk Schmidt: Die Klage der HPRC (Herero People's Reparation Corporation) – Oturupa, August 2006, Ein Bildessay und Sophie Goltz und Ulrich Lölke im Gespräch mit Dierk Schmidt, beide in: *Peripherie*, 28, 109/110, 2008, S. 9-41.

<sup>889</sup>Iggers, S. 113.

<sup>890</sup>Peter Geimer: Randalie im Museumshof, Eine Ausstellung im Kunstverein Hamburg fragt, wie sich die aktuelle Kunst mit Geschichte beschäftigt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. Januar 2008, S. 36.

## 14. Literatur

51. International Exhibition of Art, The Experience of Art, Ausstellungskatalog La Biennale di Venezia, Venedig 2005.
- Abadie, Daniel: Chronologie, in: Georges Mathieu, *Rétrospective*, S. 257-298.
- Ackerman, Gerald M.: Jean-Léon Gérôme, Monographie révisée, Catalogue raisonné mis à jour, Paris 2000.
- Adkins, Helen: Erste Internationale Dada-Messe, in: *Stationen der Moderne*, S. 157-169.
- Dies.: Exhibition of 20th Century German Art, in: *Stationen der Moderne*, S. 315-326.
- Adler, Kathleen: *Manet*, Oxford 1986.
- Adolphs, Volker: Hanne Darboven, Bismarckzeit, 1978, in: *Kunstmuseum Bonn*, S. 26-30.
- Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft, in: Kiedaisch, *Lyrik nach Auschwitz*, S. 27-49.
- Adriani, Götz: Robert Rauschenberg, Zeichnungen, Gouachen, Collagen, 1949 bis 1979, München, Zürich 1979.
- Ders. (Hrsg.): Anselm Kiefer, Bücher 1969-1990, Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen, Tübingen 1990.
- Aftermath: France 1945-54, New Images of Man, Ausstellungskatalog Barbican Centre for Arts and Conferences, London 1982.
- Aktualitäten, Kintop, Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, 6, 1997.
- Alexander, Stephan (Hrsg.): *Exil, Literatur und die Künste nach 1933*, Bonn 1990.
- Alfred Jensen, Paintings and Diagrams from the Years 1957-1977, Ausstellungskatalog Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 1978 u. a.
- Alighiero Boetti, 1965-1994, Ausstellungskatalog Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien, 20er Haus, Wien 1997 u. a.
- Altricher, Helmut (Hrsg.): *Bilder erzählen Geschichte*, Freiburg/Breisgau 1995.
- Ameline, Jean-Paul (Hrsg.): *Face à l'histoire – L'Artiste moderne devant l'événement historique (1933-96)*, Ausstellungskatalog Centre Georges Pompidou, Paris 1996.
- Amishai-Maisels, Ziva: *Depiction and Interpretation, The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford u. a. 1993.
- Ammann, Jean-Christophe: *On Kawara in Japan*, in: *Museum für Moderne Kunst, On*

- Kawara, S. 9-15.
- Ders.: „18. Oktober 1977“, in: Presseberichte, S. 11.
- Amyx, Clifford: Max Beckmann: The Iconography of the Triptychs, in: The Kenyon Review, 13, 4, 1951, S. 610-623.
- Andersen, Troels: Jorn, Cobra und Politik, in: Asger Jorn, Ausstellungskatalog Nationalgalerie, S. 33-38.
- Ders.: Jorn's Figures and Motifs, in: Asger Jorn, 1914-1973, o. S.
- Ders.: Asger Jorn – Eine Biographie, in: Asger Jorn, Retrospektive, S. 9-19.
- Ders.: Asger Jorn, Eine Biographie, Köln 2001.
- André Fougeron, 1913-1998, À l'exemple de Courbet, Ausstellungskatalog Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, Luxemburg 2005.
- Andrews, Julian: London's War, The Shelter Drawings of Henry Moore, Hampshire, Burlington 2002.
- Anklage und Aufruf, Deutsche Kunst zwischen den Kriegen, Malerei, Graphik, Plastik, Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin National-Galerie, Berlin (Ost) 1964.
- Anselm Kiefer, Bilder und Bücher, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bern, Bern 1978.
- Anselm Kiefer, Ausstellungskatalog Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1979.
- Anselm Kiefer, Ausstellungskatalog Nationalgalerie, Berlin 1991.
- Anselm Kiefer, Die sieben Himmelspaläste 1973-2001, Ausstellungskatalog Fondation Beyeler, Riehen/Basel 2001.
- Arasse, Daniel: Anselm Kiefer, München 2001.
- Arbeitsgruppe Guernica (Hrsg.): Guernica, Kunst und Politik am Beispiel Guernica, Picasso und der Spanische Bürgerkrieg, Ausstellungskatalog Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1975.
- Argan, Giulio Carlo (Hrsg.): Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940, Berlin 1977 [Propyläen Kunstgeschichte 18].
- Arnason, H. H.: History of Modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, Photography, 5. Aufl., New Jersey 2004.
- Arnheim, Rudolf: Picassos Guernica, Entstehung eines Bildes, München 1964.
- Arnulf Rainer, Hiroshima, Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1982 u. a.
- Arte della libertà, Antifascismo, guerre e liberazione in Europa 1925-1945, Ausstellungskatalog Palazzo Ducale, Genua 1995/96.

- Artinger, Kai: Agonie und Aufklärung. Krieg und Kunst in Großbritannien und Deutschland im 1. Weltkrieg, Weimar 2000.
- Asger Jorn, Ausstellungskatalog Nationalgalerie, Berlin (West) 1973.
- Asger Jorn, 1914-1973, A Catalogue of Works in the Silkeborg Kunstmuseum, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Silkeborg, Silkeborg 1974.
- Asger Jorn, Retrospektive, Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle, Frankfurt/Main 1994/95.
- Asholt, Wolfgang und Walter Fähnders (Hrsg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), Stuttgart, Weimar 1995.
- Assmann, Jan: Krypta – Bewahrte und verdrängte Vergangenheit, Künstlerische und wissenschaftliche Explorationen des kulturellen Gedächtnisses, in: Jussen, Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft, S. 83-99.
- Atkins, Guy: Asger Jorn, The Crucial Years, 1954-1964, A Study of Asger Jorn's Artistic Development from 1954 to 1964 and a Catalogue of his Oil Paintings from that Period, London 1977.
- At War, Ausstellungskatalog CCCB, Barcelona 2004
- Aulich, James und John Lynch (Hrsg.): Critical Kitaj, Essays on the Work of R. B. Kitaj, Manchester 2000.
- Aust, Günter: Max Beckmann und die Spätgotik, in: Brock/Preiss, S. 249-280.
- Aust, Stefan: Der Baader-Meinhof-Komplex, Erweiterte und aktualisierte Ausgabe, Hamburg 2005.
- Ders. und Cordt Schnibben (Hrsg.): 11. September, Geschichte eines Terrorangriffs, 2. Aufl., Stuttgart, München 2002.
- Auszüge aus einem Gespräch zwischen K.R.H. Sonderborg und Jochen Poetter, 15. März 1993, in: Poetter, S. 146-149.
- Avery-Fahlström, Sharon (Hrsg.): Öyvind Fahlström, Die Installationen, Ausstellungskatalog Gesellschaft für Aktuelle Kunst e. V., Bremen 1995/96 u. a.
- Dies.: Ein Gespräch mit Sharon Avery-Fahlström, in: Kunstforum International, 159, April/Mai 2002, S. 230-233.
- Bächler, Hagen und Herbert Letsch (Hrsg.): De Stijl, Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung, Leipzig, Weimar 1984.
- Baer, Ulrich: Verbrechen der Army, Das Massaker von No Gun Ri, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. Dezember 1999, S. 49.
- Bätschmann, Oskar: Edouard Manet, Der Tod des Maximilian, Frankfurt/Main, Leipzig



- 1993.
- Bätzner, Nike (Hrsg.): *Arte povera, Manifeste, Statements, Kritiken*, Dresden, Basel 1995.
- Dies. und Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (Hrsg.): *Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Liechtenstein, Liechtenstein 2005 u. a.
- Bagrow, Leo und R. A. Skelton: *Meister der Kartographie*, Berlin 1963.
- Baigell, Matthew: *Jewish-American Artists and the Holocaust*, New Brunswick 1997.
- Bank Downs, Linda: *Diego Rivera, The Detroit Industry Murals*, New York 1999.
- Bann, Stephen: *Paul Delaroché, History Painted*, London 1997.
- Barber, Peter (Hrsg.): *Das Buch der Karten, Meilensteine der Kartografie aus drei Jahrtausenden*, Darmstadt 2006.
- Barlow, Paul: *Introduction: The Death of History Painting in Nineteenth-Century Art?*, in: *Visual Culture in Britain*, 1, 2005, S. 1-4.
- Barron, Stephanie (Hrsg.): *„Entartete Kunst“*, Das Schicksal der Avantgarde im Nazi Deutschland, Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1991 u. a.
- Dies. (Hrsg.): *Exil, Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945*, Ausstellungskatalog Neue Nationalgalerie, Berlin 1997/98.
- Baumgart, Fritz: *Idealismus und Realismus 1830-1880, Die Malerei der bürgerlichen Gesellschaft*, Köln 1975.
- Bavaj, Riccardo: *Zwischen Dadaismus und Kommunismus – Kunst und Ideologie bei George Grosz zur Weimarer Zeit*, in: *Zuckermann, Geschichte und bildende Kunst*, S.122-148.
- Becker, Jürgen und Wolf Vostell (Hrsg.): *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme, Eine Dokumentation*, Reinbek 1965.
- Beckmann, Mathilde Q.: *Mein Leben mit Max Beckmann*, München 1983.
- Beckmann, Max: *Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, Eine Erwiderung*, in: *Pan*, 11, März 1912, S. 499-502, hier zitiert nach: Max Beckmann, *Frühe Bilder*, S. 32ff.
- Ders.: *On my Painting*, London 2003.
- Beckstette, Sven: *„Dieses Phänomen, einfach diese Geschichte da“*, K.R.H. Sonderborgs *„Spur Andreas B.“*, in: *Texte zur Kunst*, 54, Juni 2004, S. 154-157.
- Ders.: *Abstrakter FAZ-Impressionismus, Gerhard Richters neues Künstlerbuch „War*

- Cut“, in: Texte zur Kunst, 55, September 2004, S. 186-189.
- Ders.: Landkarten des Kapitals, in: artnet, 10. Juni 2005 (www.artnet.de).
- Ders.: Pulver an der Hand – Blut an der Wand, 1983, in: Biesenbach, Band 2, S. 213.
- Ders.: Zur Visualisierung des Krieges, Drei Neuerscheinungen, in: Kritische Berichte, 34, 1, 2006, S. 92-96.
- Belting, Hans: Max Beckmann, Die Tradition als Problem der Kunst der Moderne, Berlin 1984.
- Ders.: Larry Rivers und die Historie in der modernen Kunst, in: Mai, Historienmalerei in Europa, S. 407-422.
- Bennhold, Martin: „Hermann – Der erste Deutsche“. Zur Funktion des Hermann Mythos bei der Konstruktion eines völkischen Deutschtums im 19. und 20. Jahrhundert, in: Hildebrandt, S. 235-261.
- Benson, Timothy O.: Abstraction, Autonomy, and Contradiction on the Politicization of the Art of Hans Richter, in: Foster, Hans Richter, S. 16-46.
- Berg, Stephan und Martin Engler (Hrsg.): Die Sehnsucht des Kartografen, Ausstellungskatalog Kunstverein Hannover, Hannover 2003/04.
- Ders. (Hrsg.): Tauchfahrten, Ausstellungskatalog Kunstverein Hannover, Hannover 2004/05 u. a.
- Berger, John: Glanz und Elend des Malers Picasso, Hamburg 1973.
- Berlau, Ruth (Hrsg.): Bertolt Brecht, Kriegsfiabel, 4. Aufl., Berlin (Ost) 1983.
- Bernard, Julia (Hrsg.): Germeriana, Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst, Köln 1999.
- Bernecker, Walther L.: Krieg in Spanien, 2. vollständig überarbeitete und erweiterte Aufl., Darmstadt 2005.
- Bertin, Jacques: Graphische Semiologie, Diagramme, Netze, Karten, Berlin, New York 1974.
- Bertsch, Christoph und Markus Neuwirth: Krieg Aufruhr Revolution, Bilder zur Ersten Republik in Österreich, Wien 1995.
- Bestgen, Ulrike: „Altäre ohne Gott“?, Studien zum Triptychonformat in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, Münster 1991 [Phil. Diss.].
- Beuthner, Michael u. a. (Hrsg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder?, Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, Köln 2003.
- von Beyme, Klaus: Das Zeitalter der Avantgarden, Kunst und Gesellschaft 1905-1955, München 2005.

- Bezirksamt Wilmersdorf von Berlin (Hrsg.): 100 Jahre Villenkolonie Grunewald 1889-1989, Berlin 1988.
- Bianchi, Paolo und Sabine Folie (Hrsg.): Atlas Mapping, Künstler als Kartographen, Ausstellungskatalog Offenes Kulturhaus Linz, Linz 1997 u. a.
- Biesenbach, Klaus (Hrsg.): Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung, 2 Bände, Ausstellungskatalog KW Institute of Contemporary Art, Berlin 2005.
- Billeter, Erika: Malerei und Photographie im Dialog, Von 1840 bis heute, Bern 1977.
- Billeter, Fritz: Georges Mathieu, Schöpfer des französischen Tachismus, Eine Ausstellung, ein Interview, in: *Speculum Artis*, Zeitschrift für alte und neue Kunst, 17, 4, April 1965, S. 23-31.
- Bippus, Elke: Zwischen Fläche und Raum, Hanne Darbovens verflochtene Bild-Räume, in: *Im Blickfeld*, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 2, 1997: Ausstieg aus dem Bild, S. 83-96.
- Dies. und Ortrud Westheider: Hanne Darboven, Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher, Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 2002.
- Bird, Jon: *Invitabile Fatum*: Leon Golub's History Painting, in: *Oxford Art Journal*, 20, 1, 1997, S. 81-94.
- Birke, Wanda: Oskar Kokoschka: Anschluß – Alice im Wunderland (1942), in: Saure/Schirmer, S. 93-97.
- Birnholz, Alan C[urtis]: El Lissitzky, New Haven 1973 [Phil. Diss.].
- Bischoff, Ulrich: Hanne Darboven – Evolution ‚86‘, in: Felix, Hanne Darboven, S. 96-105.
- Blank, Walter: Zur Rhetorik der Allegorie als ‚uneigentliche Aussage‘, in: Löffler/Jakob/Kelle, S. 3-16.
- Blomberg, Katja (Hrsg.): Norbert Bisky, Ich war's nicht, Ausstellungskatalog Haus am Waldsee, Berlin 2007.
- Blunt, Sir Anthony: Picasso's Guernica, London 1969.
- Boeck, Wilhelm: Picasso, Stuttgart 1955.
- Böttcher, Christina: Propagandakarten – ein Medium kartographischer Irritation?, in: Scharfe, S. 105-110.
- Bogen, Steffen und Felix Thürlemann: Jenseits der Opposition von Text und Bild, Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen, in: Patschovsky, S. 1-22.

- Bois, Yve-Alain: El Lissitzky: Radikale Reversibilität, in: Gaßner/Kopanski/Stengel, S. 31-47.
- Bohm-Duchen, Monica (Hrsg.): After Auschwitz, Responses to the Holocaust in Contemporary Art, Ausstellungskatalog Northern Centre for Contemporary Art, Sunderland 1995 u. a.
- Bohn, Volker (Hrsg.): Bildlichkeit, Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt/Main 1990.
- Bolbecher, Siglinde u. a. (Hrsg.): Zwischenwelt 4, Literatur und Kultur des Exils in Grossbritannien, Wien 1995.
- Bonhoff, Ulrike Maria: Das Diagramm, Kunsthistorische Betrachtung über seine vielfältige Anwendung von der Antike bis zur Neuzeit, Münster 1993 [Phil. Diss.].
- Bonnefoy, Françoise und Sarah Clément (Hrsg.): Erró, Ausstellungskatalog Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 1999/2000.
- Boyer, Kathryn: Robert Rauschenberg and the American Postwar Political and Social Scene, in: Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History, 76, 1-2, 207, S. 92-104.
- Brandon, Laura: Art or Memorial?, The Forgotten History of Canada's War Art, Calgary 2006.
- Dies.: Art & War, London 2007.
- Brassaï: Gespräche mit Picasso, Reinbek 1985.
- Brassat, Wolfgang: Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz, Von Raffael bis Le Brun, Berlin 2003.
- Breitwieser, Sabine (Hrsg.): Martha Rosler, Positionen der Lebenswelt, Ausstellungskatalog Generali Foundation, Wien 1999 u. a.
- Brennpunkt Düsseldorf, Joseph Beuys, Die Akademie, Der allgemeine Aufbruch, 1962-1987, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987.
- Breton, André (Hrsg.): Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek 1968.
- Brewton, Pete: The Mafia, CIA & George Bush, New York 1997.
- von den Brincken, Anna-Dorothee: Mappa mundi und Chronographia, Studien zur *imago mundi* des abendländischen Mittelalters, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters, 24, 1, 1968, S. 118-186.
- Brock, Bazon: Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können, in: Der Hang zum

- Gesamtkunstwerk, S. 22-39.
- Ders.: Besetzung der Vergangenheit, Zu einem Frühwerk Anselm Kiefers, in: Ders., Die Re-Dekade, S. 109-112.
- Ders.: Die Re-Dekade, Kunst und Kultur der 80er Jahre, München 1990.
- Ders. und Achim Preiss (Hrsg.): Ikonographia, München 1990.
- Ders. und Gerlinde Koschik (Hrsg.): Kunst + Krieg, München 2002.
- Brosò, Vittoria und Christoph Kann (Hrsg.): Geschichtsdarstellungen, Medien – Methoden – Strategien, Köln, Weimar, Wien 2004.
- Bruckner, Don J. R., Seymour Chwast, Steven Heller: Kunst gegen den Krieg, 400 Jahre Protest in der Kunst, Basel, Boston, Stuttgart 1984.
- Brüderlin, Markus: Dachboden-Bilder 1973, in: Anselm Kiefer, Die sieben Himmelspaläste, S. 37ff.
- van Bruggen, Coosje: Today Crossed Out, in: Hanne Darboven, Urzeit/Uhrzeit, S. 241-246.
- Brunn, Burkhard: Zur Einführung, in: Museum für Moderne Kunst, Charlotte Posenenske, S. 5-21.
- Buchhart, Dieter: Öyvind Fahlström, Das Spiel mit dem Unvollendeten, in: Kunstforum International, 159, April/Mai 2002, S. 218-230.
- Buchheit, Gert (Hrsg.): Otto von Bismarck, Mensch und Staat, Aus den Briefen, Reden und Schriften, München 1956.
- Buchloh, Benjamin H. D.: Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art, in: Artforum International, 21, 1, September 1982, S. 43-56.
- Ders.: Gerhard Richter's New Abstractions, Infinite and Infinitesimal, in: Gerhard Richter, Abstract Paintings, S. 63-72.
- Buchmann, Mark und Erika Billeter (Hrsg.): Collagen, Die Geschichte der Collage, Die Technik der Collage in der angewandten Kunst, 2 Bände, Ausstellungskatalog Kunstgewerbemuseum, Zürich 1968.
- Buddensieg, Tillmann und Matthias Winner (Hrsg.): Munuscula Discipulorum, Kunsthistorische Studien Hans Kaufmann zum 70. Geburtstag 1966, Berlin 1968.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main 1974.
- Bürgi, Peter und Peter Pakesch (Hrsg.): Painting on the Move, Ausstellungskatalog Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Museum für Gegenwartskunst Basel der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und der

- Emmanuel Hoffmann-Stiftung Kunsthalle Basel, Basel 2002.
- Buisseret, David: *The Mapmakers' Quest, Depicting New Worlds in Renaissance Europe*, Oxford 2003.
- Buntz, Herwig und Harald Popp: *Das Bild als Quelle, Historienbilder als Quelle im Geschichtsunterricht*, in: Altricher, S. 223-248.
- Burckhardt, Jacqueline (Hrsg.): *Ein Gespräch – Una Discussione*, Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, Zürich 1986.
- Burgbacher-Krupka, Ingrid: *Hanne Darboven, Konstruiert, Literarisch, Musikalisch, The Sculpting of Time*, Ostfildern 1994.
- Burghartz, Susanna: *Historische Anthropologie/Mikrogeschichte*, in: Eibach/Lottes, S. 206-218.
- Burke, Peter: *Eyewitnessing, The Use of Images as Historical Evidence*, London 2001.
- Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild, Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- Ders.: *Über Helden diskutiert man nicht. Zum Wandel des Historienbildes im englischen 18. Jahrhundert*, in: Mai, *Historienmalerei in Europa*, S. 57-76.
- Ders.: *Caspar David Friedrich, Ästhetik und Religion*, München 2003.
- Ders., Oliver Jehle und Carolin Meister (Hrsg.): *Randgänge der Zeichnung*, München 2007.
- Busche, Ernst A.: *Ausgewählte Werke*, in: Hanne Darboven, *Kinder dieser Welt*, S. 156-171.
- Ders.: *Themen und Struktur der „Schreibzeit“*, in: Jussen, Hanne Darboven, S. 69-84.
- Bussman, Georg: *Arbeit in Geschichte – Geschichte in Arbeit*, in: Ders., *Arbeit in Geschichte*, S. 11-16.
- Ders. (Hrsg.): *Arbeit in Geschichte, Geschichte in Arbeit*, Ausstellungskatalog Kunsthhaus Hamburg, Hamburg 1988.
- Butin, Hubertus: *Zu Richters Oktober-Bildern*, Köln 1991.
- Ders.: *Der Tag, an dem die Welt unscharf wurde*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4. Juni 2008, S. 31.
- Cabañas Bravo, Miguel: *Josep Renau, Arte y Propaganda en Guerra*, Ausstellungskatalog verschiedener Institutionen, Salamanca 2007.
- Cabanne, Pierre: *Le siècle de Picasso, Band 2, La guerre, le parti, la gloire, l'homme seul (1937-1973)*, Paris 1975.
- Cage, John: *On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work*, in: Ders., *Silence*, S. 98-

107.

- Ders.: *Silence, Lectures and Writings*, Middletown 1961.
- Caldwell, John: Sigmar Polke, in: Sigmar Polke, S. 9-16.
- Calvocoressi, Richard: Katalog, in: Oskar Kokoschka, 1886-1980, S. 297-334.
- Ders.: *Kokoschka*, Recklinghausen 1992.
- Cameron, Dan: The On Kawara Story, in: Douroux/Gautherot, S. 429-434.
- Campany, David: *Art and Photography*, London 2003.
- Cartes et figures de la terre*, Ausstellungskatalog Centre Georges Pompidou, Paris 1980.
- Chartier, Roger: *New Cultural History*, in: Eibach/Lottes, S. 193-205.
- Cheney, Sheldon: *The Story of Modern Art*, New York 1945.
- Chéroux, Clément: 11 Septembre 2001, L'Événement à l'ère de la globalisation, in: L'Événement, S. 123-143.
- Chiong, Kathryn: Kawara On Kawara. In: *October*, 90, Herbst 1999, S. 51-75.
- Chipp, Herschel B.: *Theories of Modern Art, A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, Los Angeles 1968.
- Ders.: *Picasso's Guernica, Transformations, Meanings*, Berkley 1988.
- Christ, Thomas: *Der Sozialistische Realismus, Betrachtungen zum Sozialistischen Realismus in der Sowjetzeit*, Basel 1999.
- Cladders, Johannes: Das Jahr 69, in: Hanne Darboven, Westfälischer Kunstverein Münster, S. 53-56.
- Clark, T. J.: *Image of the People, Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London 1973.
- Clark, Toby: *Kunst und Propaganda, Das politische Bild im 20. Jahrhundert*, Köln 1997.
- CoBrA, COpenhagen, BRüssel, Amsterdam, *Ausstellungskatalog Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung*, München 1997/98.
- Coen, Ester: *Umberto Boccioni*, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1988/89.
- Coke, Van Deren: *The Painter and the Photograph, From Delacroix to Warhol*, Albuquerque 1964.
- Cork, Richard: *A Bitter Truth. Avant-Garde Art and the Great War*, New Haven, London 1994.
- Ders.: *Das Elend des Krieges, Die Kunst der Avantgarde und der Erste Weltkrieg*, in: Rother, S. 301-396.
- Cullerne Bown, Matthew: *Socialist Realist Painting*, New Haven, London 1998.

- Czech, Hans Jörg und Nikola Doll (Hrsg.): Kunst und Propaganda, Im Streit der Nation 1930-1945, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin 2007.
- Daix, Pierre: Picasso, Der Mensch und sein Werk, Paris o. J.
- Ders.: Picasso créateur, La vie intime et l'œuvre, Paris 1987.
- Damus, Martin: Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt/Main 1981.
- Ders.: Malerei der DDR, Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus, Reinbek 1991.
- Ders.: Kunst im 20. Jahrhundert, Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne, Reinbek 2000.
- Daniel, Ute: Kompendium Kulturgeschichte, Theorien, Praxis, Schlüsselwörter, 4. verbesserte und ergänzte Aufl., Frankfurt/Main 2004.
- Darboven, Hanne: Briefe aus New York 1966-68 an zu Hause, Stuttgart 1997.
- Dies.: „Das war kein malerischer Flop, sondern notwendiger Werdegang“, Hanne Darboven im Gespräch über ihr Frühwerk. Mit biographischen Notizen, in: Hanne Darboven, Das Frühwerk, S. 133-140.
- Deepwell, Katy: Women, Subjects and Objects and the End of History (Painting), in: Green/Seddon, S. 131-148.
- Demisch, Heinz: Vision und Mythos in der modernen Kunst, Stuttgart 1959.
- Deppner, Martin Roman: Kitaj, Kiefer, in: Kunstforum International, 111, Januar/Februar 1991, S. 148-165.
- Der Blick der Kunst auf die Geschichte, Kritische Berichte, 20, 2, 1992.
- Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich 1983 u. a.
- Derenthal, Ludger: Max Ernst and Politics, in: Spies/Rewald, S. 21-35.
- Dexter, Emma: Die Welt als Zusammenhang – Historienbild, Stilleben und das Unheimliche, in: Dies/Heynen, S. 17-28.
- Dies. und Julian Heynen (Hrsg.): Luc Tuymans, Ausstellungskatalog K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2004/05.
- Dickel, Hans: Hanne Darboven, Für Rainer Werner Fassbinder, Concept Art gegen Melodram – ein Bilderstreit, in: Felix, Hanne Darboven, S. 62-77.
- Die Karte als Kunstwerk, Dekorative Landkarten aus Mittelalter und Neuzeit, Ausstellungskatalog Bayrische Staatsbibliothek, München 1979.
- Dierk Schmidt, SIEV-X, Zu einem Fall von verschärfter Flüchtlingspolitik, Berlin 2005.



- Diers, Michael: Schlagbilder, Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Frankfurt/Main 1997.
- Documenta 12, Katalog/Catalogue, Ausstellungskatalog, Kassel 2007.
- Dörner, Andreas: Politischer Mythos und symbolische Politik, Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannmythos, Opladen 1995.
- Douglas Huebler, «Variable», etc., Ausstellungskatalog F.R.A.C. Limousin, Limoges 1992/93.
- Douroux, Xavier und Frank Gautherot (Hrsg.): On Kawara, Whole and Parts, 1964-1995, Ausstellungskatalog Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne 1996/97.
- von Drathen, Doris: Das Labyrinth der geraden Linie, Über die Zeit bei Hanne Darboven, in: Kunstforum International, 150, April/Juni 2000, S. 138-155.
- „Du sollst Gott nahe sein“, Der amerikanische Regisseur Quentin Tarantino über Kino als Ersatzreligion, die Wirkung von Gewaltszenen auf junge Zuschauer und seinen neuen Film „Kill Bill“, in: Der Spiegel, 42, 2003, S. 162ff.
- Dvořák, Max: Variationen über ein Thema, in: Wingler/Welz, S. 40-42.
- Eberle, Matthias: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik, Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer, Stuttgart, Zürich 1989.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, 9. Aufl., Frankfurt/Main 2002.
- Edvard Munch, Aus dem Munch Museum Oslo, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphiken, Photographien, Ausstellungskatalog Villa Stuck, München 1987.
- Eggun, Arne: Edvard Munchs experimentelle Amateurfotographie 1902-1908, in: Edvard Munch, S. 269-293.
- Ehrensverd, Ulla: Color in Cartography: A Historical Survey, in: Woodward, S. 123-146.
- Ehrlicher, Hanno: Die Kunst der Zerstörung, Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden, Berlin 2001.
- Eibach, Joachim: Sozialgeschichte, in: Ders./Lottes, S. 9.-22.
- Ders. und Günther Lottes (Hrsg.): Kompass der Geschichtswissenschaft, Göttingen 2002.
- Eiblmayr, Silvia, Astrid Wege und Eva Schmidt (Hrsg.): Charlotte Posenenske, Ausstellungskatalog Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2005 u. a.
- Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Fleckner/Gaehdgens, S. 39-282.
- Eisenman, Stephen F.: The Decline of History Painting: Germany, Italy, and France, in:

- Ders.: Nineteenth Century Art, S. 225-237.
- Ders.: Nineteenth Century Art, A Critical History, London 1994.
- Elderfield, John: Manet and the Execution of Maximilian, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York 2006/07.
- Elger, Dietmar: Gerhard Richter, Maler, Köln 2002.
- Elliott, David: Das neue Japan, in: Schneider, Angela, S. 216f.
- Ellis, Stephen: The Elusive Gerhard Richter, in: Art in America, 74, 11, November 1986, S. 131-139 & 186.
- El Lissitzky, 1890-1941, Retrospektive, Ausstellungskatalog Sprengel Museum, Hannover 1988 u. a.
- Endlich, Stefanie und Bernd Wurlitzer: Skulpturen und Denkmäler in Berlin, Berlin 1990.
- Englisch, Brigitte: Ordo orbis terrae, Die Weltsicht in den *Mappae mundi* des frühen und hohen Mittelalters, Berlin 2002.
- Erdle, Birgit und Sigrid Weigel (Hrsg.): Mimesis, Bild und Schrift, Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste, Köln, Weimar, Wien 1996.
- Frhr. von Erffa, Hans Martin und Erhard Göpel (Hrsg.): Blick auf Beckmann, Dokumente und Vorträge, München 1962.
- Ders. (Hrsg.): Max Beckmann, Katalog der Gemälde, Band 1, Katalog und Dokumentation, Bern 1976.
- Fahlström, Öyvind: Aufzeichnungen 1974, in: Let's Mix All Feelings Together, S. 92.
- Ders.: On Monopoly Games, in: Öyvind Fahlström, Solomon R. Guggenheim Museum, S. 82.
- Ders.: Das unsichtbare Tafelbild, in: Avery-Fahlström, Öyvind Fahlström, S. 30.
- Ders.: Auszug aus „Würstchen und Pinzetten – ein fortlaufender Kommentar“, in: Avery-Fahlström, Öyvind Fahlström, S. 32.
- Ders.: Kümmere Dich um die Welt, in: Avery-Fahlström, Öyvind Fahlström, S. 34f.
- Ders.: Radikaler Chic, in: Avery-Fahlström, Öyvind Fahlström, S. 76.
- Ders.: Historische Malerei, in: Avery-Fahlström, Öyvind Fahlström, S. 76
- Ders.: Manifesto for Concrete Poetry, in: Öyvind Fahlström, Another Space for Painting, S. 51-59.
- Ders.: A Game of Character, in: Öyvind Fahlström, Another Space for Painting, S. 145f.
- Ders.: After Happenings, in: Öyvind Fahlström, Another Space for Painting, S. 165ff.
- Ders.: Manipulating the World, in: Öyvind Fahlström, Another Space for Painting, S.

170.

Ders.: How much longer?, in: Öyvind Fahlström, *Another Space for Painting*, S. 184.

Ders.: Photography and Painting, in: Öyvind Fahlström, *Another Space for Painting*, S. 217.

Ders.: Description of Five Paintings, in: Öyvind Fahlström, *Another Space for Painting*, S. 258.

Falckenberg, Harald: Öyvind Fahlström und Arthur Köpcke, Ein Vergleich, in: Mewes, S. 41-56.

Ders.: Fröhschicht, Hanne Darbovens asketische Exerzitien, in: Schlüter/Görner, S. 40f.

Fath, Manfred und Stefan Germer (Hrsg.): Edouard Manet, Augenblicke der Geschichte, Ausstellungskatalog Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1992.

Faulkner, Simon: The History behind the Surface: R. B. Kitaj and the Spanish Civil War, in: Aulich/Lynch, S. 111-138.

Faust, Wolfgang Max und Gerd de Vries: Hunger nach Bildern, Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982.

Ders.: Sich schneidende Parallelen, Notizen zu On Kawaras „Date Paintings“, in: Douroux/Gautherot, S. 435-445.

Feinstein, Roni: Robert Rauschenberg: The Silkscreen Paintings 1962-64, Ausstellungskatalog Whitney Museum of American Art, New York 1990.

Félibien, André: Vorwort, in: Held, *Französische Kunsttheorie*, S. 237-269.

Felix, Zdenek: *Geschichte der neueren Malerei, Von Cézanne bis heute*, Luzern 1979.

Ders. (Hrsg.): *Das Jahrhundert des Multiple, Von Duchamp bis zur Gegenwart*, Ausstellungskatalog Deichtorhallen, Hamburg 1995.

Ders. (Hrsg.): *Hanne Darboven, Ein Reader*, Köln 1999.

Fenne, Christina: *Anselm Kiefer, Historienmalerei nach Auschwitz*, Witten Herdecke 1999 [Phil. Diss.].

Fergonzi, Flavio: *The Mattioli Collection: Masterpieces of the Italian Avant-Garde*, Mailand 2003.

Fernand Léger, 1881-1955, *Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1957*.

Finkeldey, Bernd: *Hans Richter and the Constructivist International*, in: Foster, Hans Richter, S. 92-121.

Fischer, Friedhelm Wilhelm: *Max Beckmann, Symbol und Weltbild, Grundriß zu einer Deutung des Gesamtwerks*, München 1972.

Fischer, Hartwig (Hrsg.): *Covering the Real, Kunst und Pressebild, von Warhol bis*

- Tillmans, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, Basel 2005.
- Fischer, Klaus-Jürgen: Das Kunstwerk interviewt Mathieu, in: Das Kunstwerk, Eine Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst, XII, 10, April 1959, S. 19-30.
- Fischer, Lothar: George Grosz, Reinbek 1993.
- Ders.: Max Ernst in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, 9. Aufl., Reinbek 2000.
- Fischer, Sabine: „Die Maschinengewehre haben ja die Mächtigen. Dies ist Malerei.“, Zur politischen Ikonographie K.R.H. Sonderborgs, in: Poetter, K.R.H. Sonderborg, S. 31-50.
- Fischer, Wolfgang Georg: Kokoschkas Golgatha, Reaktionen auf das politische Geschehen, in: Kokoschka und Dresden, S. 72-75.
- Flacke, Monika (Hrsg.): Mythen der Nationen, Ein Europäisches Panorama, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin 1998.
- Flavell, Mary Kay: George Grosz, A Biography, New Haven 1988.
- Fleckner, Uwe und Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.): Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1996.
- Ders., Martin Schieder und Michael F. Zimmermann (Hrsg.): Jenseits der Grenzen, Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart, Festschrift Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag, Band 3: Dialog der Avantgarden, Köln 2000.
- Ders. (Hrsg.): Angriff auf die Avantgarde, Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007.
- Flügge, Matthias und Robert Fleck (Hrsg.): Hans Haacke, wirklich, Werke 1959-2006, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, Berlin 2006 u. a.
- Ders., Robert Kudielka und Angela Lammert (Hrsg.): Raum. Orte der Kunst, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, Berlin 2007.
- Folie, Sabine, Gabriele Mackert und Gerald Matt (Hrsg.): Marcel Broodthaers, Poétique, Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien, Wien 2003.
- Forge, Andrew: Rauschenberg, New York 1969.
- Forster-Hahn, Françoise: Max Beckmann in Kalifornien. Exil, Erinnerung und Erneuerung, München, Berlin 2007.
- Foster, Stephan C.: World War I: The Grand Illusion, the Avant-Garde and the Formal Revolution, in: Rumold/Werckmeister, S. 281-295.
- Ders. (Hrsg.): Hans Richter, Activism, Modernism, and the Avant-Garde, Cambridge, London 1998.

- Franz, Erich (Hrsg.): Franz Marc, Kräfte der Natur, Werke 1912-1915, Ausstellungskatalog Staatsgalerie moderner Kunst, München 1993/94 u. a.
- Frei, Norbert (Hrsg.): Was heißt und zu welchem Ende studiert man Geschichte des 20. Jahrhunderts?, Göttingen 2006.
- Friedel, Helmut und Ulrich Wilmes (Hrsg.): Gerhard Richter, Atlas der Fotos, Collagen und Zeichnungen, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1997.
- Friedlaender, Walter: Napoleon as „Roi Thaumaturge“, in: Journal of Warburg and Courtauld Institutes, 4, 1941/42, S. 139ff.
- Frodl, Gerbert und G. Tobias Natter: Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus, Wien 1997.
- Fromm, Hans, Wolfgang Harms und Uwe Ruberg (Hrsg.): Verbum et Signum, 2 Bände, München 1975.
- Frommhold, Erhard (Hrsg.): Kunst im Widerstand, Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945, Dresden 1968.
- Frowein, Cordula: The Exhibition of 20th Century German Art in London 1938 – eine Antwort auf die Ausstellung „Entartete Kunst“ in München 1937, in: Exilforschung, Ein Internationales Jahrbuch, 2, 1984, S. 212-237.
- Fry, Edward: Der Kubismus, Köln 1965.
- Fuchs, Rudi: Über die Malerei und Anselm Kiefer, in: Anselm Kiefer, Ausstellungskatalog Stedelijk Van Abbemuseum, o. S.
- Ders.: Kommentar, in: Gallwitz, Anselm Kiefer, o. S.
- Gaetgens, Thomas W.: Das „Märchen vom Schöpferum des Künstlers“, Anmerkungen zu den Selbstbildnissen Max Ernsts und zu Loplop, in: Spies, Max Ernst, Retrospektive 1979, S. 43-78.
- Ders.: Historienmalerei, Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie, in: Ders./Fleckner, S. 16-76.
- Ders. und Uwe Fleckner (Hrsg.): Historienmalerei, Berlin 1996 [Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 1].
- Gärtner, Peter J.: Der Traum von der Imagination des Raumes, Zur Raumvorstellung auf einigen ausgewählten Triptychen Max Beckmanns, Weimar 1996.
- Gallo, Rubén: On Kawara in Mexico, in: Watkins/Denizot, S. 24.
- Gallwitz, Klaus: Picasso Laureatus, Sein malerisches Werk seit 1945, Frankfurt/Main 1971.

- Ders.: Anselm Kiefer, verbrennen, verholzen, versenken, versanden, Ausstellungskatalog Biennale Venedig 1980: Deutscher Pavillon, Venedig 1980.
- Ders. (Hrsg.): Max Beckmann, Die Triptychen im Städel, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, Frankfurt/Main 1981.
- Ders. (Hrsg.): Max Beckmann, Gemälde 1905-1950, Ausstellungskatalog Museum der bildenden Künste, Leipzig 1990.
- Ders. u. a. (Hrsg.): Max Beckmann, Briefe, Band 3: 1937-1950, München, Zürich 1996.
- Gandelmann, Claude: Max Beckmann's Triptychs and the Simultaneous Stage of the '20s, in: Art History, 1, 4, Dezember 1978, S. 472-483.
- Gaßner, Hubertus und Eckhart Gillen (Hrsg.): Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus, Dokumente und Kommentare, Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934, Köln 1979.
- Ders., Karlheinz Kopanski und Karin Stengel (Hrsg.): Die Konstruktion der Utopie, Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren, Marburg 1992.
- Geimer, Peter: Randalie im Museumshof, Eine Ausstellung im Kunstverein Hamburg fragt, wie sich die aktuelle Kunst mit Geschichte beschäftigt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. Januar 2008, S. 36.
- Georges Mathieu, Rétrospective, Ausstellungskatalog Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 2002.
- Gerhard Richter, 18. Oktober 1977, Ausstellungskatalog Museum Haus Esters, Krefeld 1989 u. a.
- Gerhard Richter, Werkverzeichnis, Catalogue raisonné, Band 3, 1962-1993, Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994 u. a.
- Gerhard Richter, Abstract Paintings, Ausstellungskatalog Marian Goodman Gallery, Paris 2008.
- Géricault, Ausstellungskatalog Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1991/92.
- Germer, Stefan: Ungebetene Erinnerung, in: Gerhard Richter, 18. Oktober 1977, S. 51ff.
- Ders.: Le Répertoire des Souvenirs, Zur Reflexion des Historischen bei Manet, in: Fath/Ders., S. 40-54.
- Ders.: Das Jahrhundertding, Ansätze zu einer Theorie und Geschichte des Multiples, in: Felix, Das Jahrhundert des Multiple, S. 17-73.
- Ders.: Kunst – Macht – Diskurs, Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV, München 1997.

- Ders. und Michael F. Zimmermann (Hrsg.): Bilder der Macht, Macht der Bilder, Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München, Berlin 1997.
- Ders.: Die Wiederkehr des Verdrängten. Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff und Gerhard Richter, in: Bernard, S. 39-55.
- Giglio, James N.: The Presidency of John F. Kennedy, Kansas 1991.
- Gillen, Eckhart (Hrsg.): Deutschlandbilder, Kunst aus einem geteilten Land, Ausstellungskatalog Martin-Gropius-Bau, Berlin 1997/98.
- Gilot, Françoise und Carlton Lake: Leben mit Picasso, München 1965.
- Gisbourne, Mark: Time and Time again, in: Art Monthly, 181, November 1994, S. 3-6.
- Gleisberg, Dieter: Bemerkungen zu Beckmanns Triptychen, in: Verband Bildender Künstler der DDR, S. 99-107.
- Ders.: „Gestaltung ist Erlösung“?, Bemerkungen zu Beckmanns Triptychen, in: Gallwitz, Max Beckmann, Gemälde 1905-1950, S. 27-35.
- Glozer, Laszlo: Kartographie der verkauften Welt, Wie der Schwede Öyvind Fahlström Gesellschaftskritik in Bildergeschichten betreibt – Zu einer Ausstellung in München, in: Süddeutsche Zeitung, 27./28. April 1974, S. 111.
- Ders.: Westkunst, Zeitgenössische Kunst seit 1939, Ausstellungskatalog Museen der Stadt Köln, Köln 1981.
- Gludovatz, Karin und Martin Peschken (Hrsg.): Momente im Prozess, Zeitlichkeit künstlerischer Produktion, Berlin 2004.
- Gockel, Cornelia: Zeige deine Wunde, Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst, München 1998.
- Godfrey, Mark: Abstraction and the Holocaust, New Haven, London 2007.
- Göpel, Barbara (Hrsg.): Erhard Göpel, Max Beckmann, Berichte eines Augenzeugen, Frankfurt/Main 1984.
- Göpel, Erhard: Max Beckmann – Mensch und Werk, in: Göpel, Barbara, S. 12-35.
- Ders.: In memoriam Max Beckmann, in: Göpel, Barbara, S. 176-202.
- Götz, K[arl] O[tto]: Zu meinen Gouachen, in: de la Motte, K. O. Götz, Dokumentation, S. 18.
- Ders.: Brief an Dr. K. H. Fuchs, Kunsthalle Mannheim, 1969, in: de la Motte, K. O. Götz, Dokumentation, S. 67f.
- Ders.: Erinnerungen, Band 1, 1914-1945, Mit einer Werkauswahl 1934-1949, Aachen 1993.

- Ders.: Erinnerungen, Band 3, 1945-1959, Mit einer Werkauswahl 1946-1959, Aachen 1994.
- Ders.: Faktuerefibel, 1944-45, Bonn 1995.
- Gombrich, Ernst H.: Bild und Auge, Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984.
- Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt/Main 1997.
- Gopnik, Adam: Comics, in: Varnedoe/Ders., S. 153-228.
- Grainville, Patrick und Gérard Xuriguera: Mathieu, Paris 1993.
- Grasskamp, Walter: Anselm Kiefer, Der Dachboden, in: Joachimides, S. 32-35.
- Ders.: Die unästhetische Demokratie, Kunst in der Marktgesellschaft, München 1992.
- Graw, Isabelle: Hanne Darboven, „Arbeit adelt, ich bleibe bürgerlich“, in: Artis – Zeitschrift für Neue Kunst, 47, August/September 1995, S. 36-42.
- Greeley, Robin Adèle: Surrealism and the Spanish Civil War, New Haven, London 2006.
- Green, Christopher: Art in France 1900-1940, New Haven, London 2000.
- Green, David und Peter Seddon: Introduction, in: Dies., History Painting Reassessed, S. 1-17.
- Dies. (Hrsg.): History Painting Reassessed, The Representation of History in Contemporary Art, Manchester, New York 2000.
- Greenberg, Clement: Modernistische Malerei, in: Lüdeking, S. 265-278.
- Grewenig, Meinrad Maria: Spuren der Wirklichkeit – Bilder K.R.H. Sonderborgs, in: Költzsch, K.R.H. Sonderborg, S. 15-25.
- Grids, Format and Image in 20th Century Art, Ausstellungskatalog Pace Gallery, New York 1978/79 u. a.
- Grosz, George und Wieland Herzfelde: Die Kunst ist in Gefahr, Drei Aufsätze, Berlin 1925.
- Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin, Die gespaltene Kultur der Sowjetunion, München, Wien 1996.
- Grundberg, Andy und Kathleen McCarthy Gauss: Photography and Art, Interactions since 1946, Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1987 u. a.
- Guidetti, Laura (Hrsg.): Collage/Collages from Cubism to New Dada, Ausstellungskatalog GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea,



- Turin 2007/08.
- Gutai, Ausstellungskatalog Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 1999.
- Haas, Stefan: Historische Kulturforschung in Deutschland 1880-1930, Köln u. a. 1994.
- Haase, Amine: Gespräche mit Künstlern, Köln 1981.
- Haftmann, Werner: Mathieu, Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Collagen, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, Köln 1967.
- Ders.: Verfemte Kunst, Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln 1986.
- Ders.: Malerei im 20. Jahrhundert, Eine Entwicklungsgeschichte, 7., durchgesehene Aufl., München 1987.
- Hager, Werner: Das geschichtliche Ereignisbild, Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung, München 1939.
- Ders.: Geschichte in Bildern, Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, Hildesheim, Zürich, New York 1989.
- Halliday, Jon und Bruce Cumings: Korea, The Unknown War, London 1988.
- Hamann, Christoph: Bilderwelten und Weltbilder, Fotos, die Geschichte(n) mach(t)en, Berlin 2001.
- Hamann, Richard: Krieg und Kunst, Rede, gehalten zur Feier von Kaisers Geburtstag in der Aula der Universität Marburg, in: Ders., Krieg, Kunst und Gegenwart, S. 5-37.
- Ders.: Krieg, Kunst und Gegenwart, Marburg 1917.
- Hanne Darboven, Ausstellungskatalog Westfälischer Kunstverein Münster, Münster 1971.
- Hanne Darboven, Ausstellungskatalog 12. Biennale São Paulo, São Paulo 1973.
- Hanne Darboven, Ein Monat, ein Jahr, ein Jahrhundert, Arbeiten von 1968 bis 1974, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, Basel 1974.
- Hanne Darboven, Bismarckzeit, Ausstellungskatalog Rheinisches Landesmuseum Bonn, Bonn 1979.
- Hanne Darboven, Urzeit/Uhrzeit, New York 1990.
- Hanne Darboven, Ausstellungskatalog Kunsthalle Basel, Basel 1991.
- Hanne Darboven, Das Frühwerk, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1999.
- Hanne Darboven, Kinder dieser Welt, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1997.

- Hans Richter, 1888-1976, Dadaist, Filmpionier, Maler, Theoretiker, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, Berlin 1982 u. a.
- Hans Richter, Malerei und Film, Ausstellungskatalog Deutsches Filmmuseum, Frankfurt/Main 1989.
- Harley, John Brian: Maps, Knowledge, and Power, in: Ders., The New Nature of Maps, S. 51-82.
- Ders.: The New Nature of Maps, Essays in the History of Cartography, Baltimore 2001.
- Harries, Meirion und Susie: The War Artists, British Official War Art of the Twentieth Century, London 1983.
- Harrison, Charles und Paul Wood (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, 2 Bände, Ostfildern 2003.
- Harten, Jürgen: Kommentierter Katalog der Gemälde, in: Ders., Anselm Kiefer, S. 21-137.
- Ders. (Hrsg.): Anselm Kiefer, Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1984 u. a.
- Hattendorff, Claudia: Alchemie und Geschichte, Zur Malerei Sigmar Polkes in den 1980er Jahren, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 33, 2006, S. 301-320.
- Haug, Walter (Hrsg.): Formen und Funktionen der Allegorie, Symposium Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1979.
- Hausenstein, Wilhelm: Für die Kunst, in: Ders., Zeiten und Bilder, S. 143-151.
- Ders.: Zeiten und Bilder, Gesammelte Aufsätze, Erste Folge, München 1920.
- Ders.: Die bildende Kunst der Gegenwart, Malerei, Plastik, Zeichnung, 2. Aufl., Stuttgart, Berlin 1920.
- Haxthausen, Charles W.: „Das Gegenwärtige zeitlos machen und das Zeitlos gegenwärtig“, Max Beckmann zwischen Formalismus und Mythos, in: Kruszynski, Max Beckmann, Die Nacht, S. 35-52.
- Heartney, Eleanor: Thomas Ruff at David Zwirner, in: Art in America, 93, 6, Juni/Juli 2005, S. 174.
- Hecht, Axel und Werner Krüger: Venedig 1980: Aktuelle Kunst made in Germany, in: Art, Das Kunstmagazin, 6, Juni 1980, S. 40-53.
- Ders. und Alfred Nemeček: Bei Anselm Kiefer im Atelier, in: Art, Das Kunstmagazin, 1, Januar 1990, S. 30-48.

- Heinrich Vogeler, Kunstwerke, Gebrauchsgegenstände, Dokumente, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1983 u. a.
- Heinrich, Christoph: Nachwort, in: Schneede, gegenwärtig, S. 57ff.
- Heißerer, Dirk (Hrsg.): Marcel Ray, George Grosz, Berlin 1991.
- Held, Jutta: Kunst und Kunstpolitik 1945-49, Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg, Berlin (West) 1981.
- Dies.: Faschismus und Krieg. Positionen der Avantgarde, in: Dies., Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste, S. 53-75.
- Dies. (Hrsg.): Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste, Hamburg, Berlin 1989.
- Dies.: Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat, Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie, Berlin 2001.
- Dies.: Avantgarde und Politik in Frankreich, Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste, Berlin 2005.
- Dies.: Einführung: Politische Kunst – Politik der Kunst, in: Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 9, 2007, S. 9-13.
- Hemken, Kai-Uwe: El Lissitzky, Revolution und Avantgarde, Köln 1990.
- Ders. (Hrsg.): Gedächtnisbilder, Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst Leipzig 1996.
- Ders.: Gerhard Richter, 18. Oktober 1977, Frankfurt/Main, Leipzig 1998.
- Henatsch, Martin: Gerhard Richter, 18. Oktober 1977, Das verwischte Bild der Geschichte, Frankfurt/Main 1998.
- Henkel, Arthur und Albrecht Schöne (Hrsg.): Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967.
- Herding, Klaus: „Marat“ als dernier appel à l'unité révolutionnaire, in: Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 2, 1982, S. 89-112.
- Herfort-Koch, Marlene, Ursula Mandel und Ulrich Schädler (Hrsg.): Begegnungen, Frankfurt und die Antike, Hauptband, Frankfurt/Main 1994.
- Herkenhoff, Paulo: João Louro, in: 51. International Exhibition of Art, S. 136f.
- Herzogenrath, Wulf: Bilder entstehen nicht nur aus ‚Nach-Denken‘ sondern aus ‚Vor-Leben‘, in: Anselm Kiefer, Ausstellungskatalog Nationalgalerie, S. 93-100.
- Ders. (Hrsg.): Nam June Paik, Fluxus/Video, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bremen, Bremen, 1999/2000.
- Hess, Hans: George Grosz, London 1974.

- Hess, Walter: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Reinbek 1997.
- Heubach, Friedrich Wolfram: Interfunktionen, 1968-1974, in: Brennpunkt Düsseldorf, S. 128-130.
- Heuwinkel, Christiane: Die sichtbare Welt – Oskar Kokoschka und Jan Amos Comenius, in: Hülsewig-Johnen, S. 91-99.
- Heynen, Julian (Hrsg.): Daniel Richter, Grünspan, Ausstellungskatalog K 21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2002/03.
- Ders.: Illusion und Realität, Interview mit Luc Tuymans, Düsseldorf, 13. Januar 2004, in: Dexter/Ders., S. 8-16.
- Hickethier, Knut, Eggo Müller und Rainer Rother (Hrsg.): Der Film in der Geschichte, Dokumentation der GFF-Tagung, Berlin 1997.
- Hielscher, Peter: Unbewältigte Gegenwart, Von der Schwierigkeit, Wirklichkeiten abzubilden, in: Schulz, S. 225-239.
- Hildebrand, Sonja: Werkverzeichnis, in: Nerdinger, S. 249-258.
- Hildebrandt, Hans-Jürgen (Hrsg.): Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung: Ethnologisch-soziologische Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte und Theoriebildung, Mammendorf 1996.
- Hilger, Wolfgang: Kokoschka und seine Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich, in: Oskar Kokoschka, Symposium, S. 279-292.
- Hilton, Timothy: Picasso, München 1997.
- Hirsch, Helmut: August Bebel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1973.
- Hobbs, Robert: Mark Lombardi, Global Networks, in: Mark Lombardi, Global Networks, S. 11-49.
- Ders.: Catalogue, in: Mark Lombardi, Global Networks, S. 50-113.
- Hodgson, Pat: The War Illustrators, New York 1977.
- von Hofacker, Marion (Hrsg.): G. Material zur elementaren Gestaltung – Herausgeber: Hans Richter, München 1986.
- Dies.: Richter's Films and the Role of the Radical Artist, 1927-1941, in: Foster, Hans Richter, S. 122-159.
- Hoffmann, Detlef: Architektur und Bildende Kunst, in: Knigge/Frei, S. 390-411.
- Ders.: Die Schärfe der Unschärfe – Zum Beispiel: „Onkel Rudi“ von Gerhard Richter, in: Zuckermann, Geschichte und bildende Kunst, S. 254-268.
- Hoffmann, Edith: Kokoschka, Life and Work, London 1947.
- Hoffmann, Justin: G – Die erste moderne Kunstzeitschrift in Deutschland, in: von

- Hofacker, G, S. 144-147.
- Hoffmann, Katharine: Collage, London 1989.
- Hoffmeister, Christine: Heinrich Vogeler, Die Komplexbilder, Worpswede 1980.
- Hofmann, Werner: Das irdische Paradies, Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1960.
- Ders.: Kunst und Politik, Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns, Köln 1969.
- Ders.: (Hrsg.): Schrecken und Hoffnung, Künstler sehen Frieden und Krieg, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1987 u. a.
- Ders.: Kokoschkas politische Kunst, in: Hoerschelmann, S. 21-29.
- Hörner, Richard: Die Gruppe Spur, Politische Manifeste einer Künstlergruppe, Wörth am Rhein 2005.
- Hoerschelmann, Antonia (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Exil und neue Heimat 1934-1980, Ausstellungskatalog Albertina, Wien 2008.
- Hohlenberger, Eva und Judith Keilbach (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit, Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003.
- Holert, Tom: Geographie der Intention, Jasper Johns' „Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Airocean World)“, 1967-1971, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 50, 1989, S. 271-305.
- Holman, Roger (Hrsg.): Cinema 1900-1906, An Analytic Study by the National Film Archive (London) and the International Federation of Film Archives, Brüssel 1982.
- Holmes, Brian: Kartographie des Exzesses, Suche nach Nutzung, Über die „Mapping“-Projekte der Konzeptgruppe Bureau d'études und Multiplicity, in: Springerin, Hefte für Gegenwartskunst, 7, 1, April/Mai 2002, S. 18-23.
- Holsten, Siegmund: Allegorische Darstellungen des Krieges, 1870-1918, Ikonologische und ideologiekritische Studien, München 1976.
- Holz, Keith: Die politische Haltung deutscher Künstler im westeuropäischen Exil: zwischen Individualismus und Kollektivismus, in: Barron, Exil, Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945, S. 43-56.
- Holzner, Johann: Ästhetik als Kundgebung gegen die Drosselung der Humanität, Über Oskar Kokoschka, in: Alexander, S. 40-47.
- Honnef, Klaus: Be-schreibung in: Hanne Darboven, Westfälischer Kunstverein Münster, S. 43-52.

- Ders.: Bismarckzeit, in: Hanne Darboven, Bismarckzeit, o. S.
- Ders.: Nachbemerkung, in: Hanne Darboven, Bismarckzeit, o. S.
- Hoßmann, Giesela: Hans Richter, 1888-1976, Das bildnerische Werk, Köln 1985 [Phil. Diss.].
- Hodin, J. P.: Oskar Kokoschka, Sein Leben, seine Zeit, Mainz, Berlin 1968.
- House, John: Über Historienmalerei, Zensur und Hintersinn, Manets „Erschießung Kaiser Maximilians“, in: Fath/Germer, S. 23-39.
- Hopps, Walter und Susan Davidson (Hrsg.): Robert Rauschenberg Retrospektive, Ausstellungskatalog Museum Ludwig, Köln 1998 u. a.
- Huebler, Douglas: Statements, in: Douglas Huebler, S. 173-176.
- von Hülsen-Esch, Andrea, Hans Körner und Guido Reuter (Hrsg.): Bilderzählung – Zeitlichkeit im Bild, Köln, Weimar, Wien 2003.
- Hülsewig-Johnen, Jutta: Sehen lernen – Bilder und Botschaften, Oskar Kokoschka in Prag und London 1934-1953, in: Dies, Oskar Kokoschka, S. 13-25.
- Dies (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Emigrantenleben Prag und London 1934-1953, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1994/95 u. a.
- Hüsch, Anette und Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): Jörg Immendorff, Male Lago, Ausstellungskatalog Neue Nationalgalerie, Berlin 2005/06.
- Hughes, David A.: Playing it by the Book – The Early Work of Anselm Kiefer, in: Zuckermann, Geschichte und bildende Kunst, S. 232-253.
- Hughes, Robert: The Shock of the New, Art and the Century of Change, London 1980.
- Hultberg, Teddy: Öyvind Fahlström on the Air, Birds in Sweden, The Holy Torsten Nilsson, Pictures & Manuscripts, Fylkingen 1999.
- Hunter, Sam: Larry Rivers, New York 1989.
- Husslein-Arco,ANGES und Alfred Weidinger (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Träumender Knabe – Enfant terrible, 1906-1922, Ausstellungskatalog Belvedere, Wien 2008.
- Hutton, Helen: The Technique of Collage, London, New York 1968.
- Huyssen, Andreas: Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth, in: October, 48, Frühjahr 1989, S. 31-34.
- „Ich habe mir eine Spielzeugpistole gekauft“, Gerichtsmediziner über den Tod der Stammheimer Häftlinge, in: Der Spiegel, 6, 1978, S. 81-97.
- Iggers, Georg G.: Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert, Ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang, Göttingen 2007.
- Imdahl, Georg: Die grauen Bilder vom Untergang der Terroristen, in: Presseberichte, S.

15.

Interview with Robert Rauschenberg, Conducted by Dorothy Seckler in New York, December 21, 1965, in: <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/-transcripts/rausch65.htm>.

Irwin, David: Der Tod des General Wolfe, in: Mai/Repp-Eckert, S. 357f.

Irwin Lewis, Beth: George Grosz, Art and Politics in the Weimar Republic, Madison, London 1971.

Jacques-Louis David, 1748-1825, Ausstellungskatalog Musée du Louvre, Paris 1989/99 u. a.

Jäger, Jens: Photographie: Bilder der Neuzeit, Einführung in die Historische Bildforschung, Tübingen 2000.

Jäger, Joachim: Das zivilisierte Bild, Robert Rauschenberg und seine Combine Paintings der Jahre 1960 bis 1962, Klagenfurt, Wien 1999.

Jaffé, Hans L. C. und Eberhard Roters: Die Malerei im 20. Jahrhundert, Gütersloh 1963 [Epochen der Kunst 12].

Jaffee McCabe, Cynthia: Hans Richters „Stalingrad (Sieg im Osten)“, in: Hans Richter, 1888-1976, S. 114f.

Jahn, Fred (Hrsg.): Gerhard Richter, Atlas, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1989 u. a.

Janištinová, Anna: Kokoschka und Prag: Nicht nur vier Jahre, in: Hülsewig-Johnen, Oskar Kokoschka, Emigrantenleben Prag und London, S. 77-90.

Jauss, Hans Robert: Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung, in: Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, 6, 1, 1968, S. 146-244.

Jeff Wall, Dead Troops Talk, Ausstellungskatalog Deichtorhallen, Hamburg 1994.

Jeff Wall, Das computergenerierte Historienbild, Faltblatt Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1994.

Joachimides, Christos M. (Hrsg.): Ursprung und Vision, Neue Deutsche Malerei, Ausstellungskatalog Centre Cultural de la Caixa den Pensions, Barcelona 1984 u. a.

Jochimsen, Margarethe: Hanne Darbovens Weg zur Musik, Zur Zeitlichkeit in der bildenden Kunst, einer Errungenschaft des 20. Jahrhunderts, in: Katalog zum Konzert mit Kompositionen von Hanne Darboven in der Reihe „Musikwerke Bildender Künstler“, Berlin, Bonn 1999.

Johanna Ey und ihr Künstlerkreis, Ausstellungskatalog Galerie Remmert und Barth,

- Düsseldorf 1984.
- Johnson, Peter: *Front Line Artists*, London 1978.
- De Jonge, Piet: Die Welt und ihr Zusammenhang, On Kawara und Stanley Brown, in: Douroux/Gautherot, S. 451-457.
- Joseph, Branden W.: *Random Order, Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, Cambridge, London 2003.
- Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Schreckensbilder, Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*, Berlin 1993.
- Dies. und Anger Matthias (Hrsg.): *Warshots. Krieg, Kunst & Medien*, Weimar 2006.
- Junior, Richard (Hrsg.): *Das Antlitz des Weltkrieges*, 2 Bände, Berlin 1930.
- Jussen, Bernhard: Vom wissenschaftlichen und vom künstlerischen Arbeiten an der Vergangenheit, in: Ders., Jochen Gerz, S. 7-32.
- Ders. (Hrsg.): Jochen Gerz, Göttingen 1997 [Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 1].
- Ders.: Zwischen Objektivität und Imagination: Einleitung, in: Ders., Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft, S. 7-15.
- Ders. (Hrsg.): *Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier*, Göttingen 1999 [Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 2].
- Ders. (Hrsg.): *Hanne Darboven – Schreibzeit*, Köln 2000 [Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 3].
- Ders. (Hrsg.): *Ferne Zwecke*, Ulrike Grossarth, Köln 2003 [Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 4].
- Ders. (Hrsg.): *Signal*, Christian Boltanski, Göttingen 2004 [Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 5].
- Kachur, Lewis: *Collage*, in: Turner, S. 557f.
- Kaido, Kazuo: *Reconstruction: The Role of the Avant-Garde in Post-War Japan*, in: *Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan 1945-1965*, S. 11-22.
- Kaiser, Philipp (Hrsg.): *Daniel Richter, Huntergrund*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst, Basel 2006.
- Karmel, Pepe: *Terrors of the Encyclopedia, Max Ernst and Contemporary Art*, in: Spies/Rewald, S. 81-106.
- Kashapova, Dina: *Kunst, Diskurs und Nationalsozialismus, Semantische und pragmatische Studien*, Tübingen 2006.
- Kawasaki, Kōichi: *Le séjour de Georges Mathieu au Japon*, in: Georges Mathieu,



- Rétrospective, S. 89-95.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Text als Bild: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung, München 1989.
- Ders.: Die Räume der Maler, Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.
- Kellein, Thomas (Hrsg.): 1937, Perfektion und Zerstörung, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 2007/08.
- Keller, Ulrich: The Ultimate Spectacle, A Visual History of the Crimean War, Amsterdam 2001.
- Kelley, Mike: Mythoswissenschaften, in: Öyvind Fahlström, The Complete Graphics, Multiples and Sound Works, S. 22-33.
- Kepes, Gyorgy (Hrsg.): The Nature and Art of Motion, London 1965.
- Kershaw, Ian: Vier Begriffe für ein Jahrhundert, Was nützt uns eine „Neue Politikgeschichte“?, in: Frei, S. 148-155.
- Kesser, Armin: Das mythische Element im Werk von Max Beckmann, in: von Erffa/Göpel, S. 25-35.
- Kessler, Charles S.: Max Beckmann's *Departure*, The Modern Artist as Heroic Prophet, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 14, 1955, S. 206-217.
- Ders.: Max Beckmann's Triptychs, London 1970.
- Kiedaisch, Petra: Einleitung, in: Dies., Lyrik nach Auschwitz, S. 12-16.
- Dies. (Hrsg.): Lyrik nach Auschwitz?, Adorno und die Dichter, Stuttgart 1995.
- Kiefner, Viola: Analogien in Malerei und Film, in: Hans Richter, Malerei und Film, S. 44-103.
- Kirchner, Thomas: Der epische Held, Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts, München 2001.
- Ders.: Authentizität und Fiktion, Zur Inszenierung von Geschichte und Zeitgeschichte in der Kunst der Neuzeit, in: Brosò/Kann, S. 215-225.
- Klant, Michael: Künstler bei der Arbeit von Fotografen gesehen, Ostfildern 1995.
- Klee, Felix (Hrsg.): Tagebücher von Paul Klee 1898-1918, Köln 1957.
- Kleeblatt, Norman L. (Hrsg.): Mirroring Evil, Nazi Imagery/Recent Art, Ausstellungskatalog Jewish Museum, New York 2002.
- Klein, Wolfgang (Hrsg.): Der Realismusstreit, Eine Debatte um Kunst und Gesellschaft – Paris 1936, Weimar 2001.
- Kimpel, Harald: Höhere Gewalt: Materialien zu einer Ästhetik des Unfriedens, in: Magistrat der Stadt Kassel, Kulturamt, S. 21-103.

- Knaller, Susanne: Zeitgenössische Allegorien, Literatur, Kunst, Theorie, München 2003.
- Kneubühler, Theo: Anselm Kiefer, in: Anselm Kiefer, Bilder und Bücher, S. 5-13.
- Knigge, Volkhard und Norbert Frei (Hrsg.): Verbrechen erinnern, Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord, München 2002.
- Knust, Herbert (Hrsg.): George Grosz, Briefe 1913-1959, Reinbek 1979.
- K. O. Götz, Monotypien, Gemälde, Gouachen, 1935-1983, Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1984 u. a.
- K. O. Götz, Ein Rückblick, Aktuelle Arbeiten, Ausstellungskatalog Suermondt-Ludwig Museum und Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen 2004.
- Koch, Klaus, Eckart Otto, Jürgen Roloff und Hans Schmoldt (Hrsg.): Reclams Bibellexikon, 7., überarbeitete und erweiterte Aufl., Stuttgart 2004.
- Költzsch, Georg-W. (Hrsg.): Informel, Symposium Informel, Ausstellungskatalog Moderne Galerie des Saarlandmuseums, Saarbrücken 1983.
- Ders. (Hrsg.): K.R.H. Sonderborg, Werke 1948 bis 1986, Ausstellungskatalog Moderne Galerie des Saarlandmuseums, Saarbrücken 1987.
- Köppen, Manuel (Hrsg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz, Berlin 1993.
- Ders. und Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Bilder des Holocaust, Literatur – Film – Bildende Kunst, Köln, Weimar, Wien 1997.
- Kohrs, Klaus Heinrich: Schema und Variation, in: K. O. Götz, Monotypien, Gemälde, Gouachen, S. 138-142.
- Kohle, Hubertus: Zeitstrukturen in der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts, Adolf Menzel und seine Kollegen, in: von Hülsen-Esch/Körner/Reuter, S. 139-148.
- Kokoschka und Dresden, Ausstellungskatalog Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden 1996 u. a.
- Kokoschka, Olda und Heinz Spielmann (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Briefe III, 1934 1953, Düsseldorf 1986.
- Kokoschka, Oskar: A Letter from Oskar Kokoschka, in: Magazine of Art, Mai 1946, S. 196.
- Ders.: Mein Leben, München 1971.
- Konzeption – conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung, Ausstellungskatalog Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, Leverkusen 1969.
- Kotz, Mary Lynn: Rauschenberg, Art and Life, New York 1990.
- Kozloff, Max: Renderings, Critical Essays on a Century of Modern Art, New York

1968.

- Kracauer, Siegfried: Propaganda and the Nazi War Film, New York 1942.
- Kramer, Mario: Ungesehene Bilder – Das Frühwerk von On Kawara, in: Museum für Moderne Kunst, On Kawara, S. 19-29.
- Kraushaar, Wolfgang: Die Protest-Chronik 1949-1959, Eine illustrierte Geschichte von Bewegung, Widerstand und Utopie, Band 3: 1957-1959, Hamburg 1996.
- Ders.: (Hrsg.): Die RAF und der linke Terrorismus, 2 Bände, Hamburg 2006.
- Krauss, Rosalind: Grids, You Say, in: Grids, Format and Image in 20th Century Art, o. S.
- Dies.: Permanente Bestandsaufnahme, in: Hopps/Davidson, S. 206-223.
- Dies.: Namuth und Pollock: Photographien als Texte lesen, in: Dies., Das Photographische, S. 90-99.
- Dies.: Das Photographische, Eine Theorie der Abstände, München 1998.
- Kröner, Magdalena (Hrsg.): New York nach 9/11, in: Kunstforum International, 189, Januar/Februar 2008, S. 40-215.
- Krüger, Klaus: Die Zeit der Schrift. Medium und Metapher in der „Schreibzeit“, in: Jussen, Hanne Darboven, S. 43-68.
- Krümmel, Clemens: Das Floß des Historienbildes, Dierk Schmidts Malerei gegen Malerei, in: Dierk Schmidt, SIEV-X, S. 82-89.
- Ders.: 2006-007, Dierk Schmidt, in: Documenta 12, S. 194.
- Kruszynski, Anette (Hrsg.): Max Beckmann, Die Nacht, Ausstellungskatalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1997.
- Dies.: Beckmann and the Triptych: A Sacred Form in the Context of Modernism, in: Rainbird, Max Beckmann, S. 95-111.
- Krystof, Doris: „Die Blaue Revolution geht weiter“, Vorschläge zur Lektüre von Yves Kleins Parolen, Manifesten und Schriften, in: Im Blickfeld, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 3, 1998: Re-Visionen des Politischen, S. 95-120.
- Kunst im Exil in Großbritannien, 1933-1945, Ausstellungskatalog Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1986.
- Kunst und Krieg, Kunstforum International, 165, Juni/Juli 2003.
- Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin 1996.
- Kunst und Schock – Der 11. September und das Geheimnis des Anderen, Ausstellungskatalog Haus am Lützowplatz, Berlin 2002.

- Kunsthalle Wien u. a. (Hrsg.): Attack! Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien, Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien, Wien 2003.
- Kunsthaus Zürich, Sammlung, Inventarkatalog der Gemälde und Skulpturen, Zürich 1958.
- Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): Sammlung deutscher Kunst seit 1945, Erwerbungen 1984 bis 1992, Malerei, Plastik, Environment, Bonn 1992.
- Kupčák, Ivan: Alte Landkarten, Von der Antike bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, 7. Aufl., Hanau 1992.
- Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol, 5. durchgesehene Aufl., Göttingen 2004.
- Lachnit, Edwin: Die Macht der Bilder, Politisches Engagement 1931-1953, in: Schröder/Winkler, S. 37-43.
- Lackner, Stephan: Max Beckmann, 1884-1950, Die neun Triptychen, Berlin 1965.
- Ders.: „Ballettprobe“: Max Beckmanns unvollendetes Triptychon, in: Gallwitz, Max Beckmann, Die Triptychen im Städel, S. 82-89.
- Ders.: Selbstbildnis mit Feder, Ein Tage- und Lesebuch, Erinnerungen, Berlin 1988.
- Lacombe, Jean (Hrsg.): Picasso, La guerre et la paix, Ausstellungskatalog Musée national Picasso, Vallauris 1998 u. a.
- Laermann, Klaus: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“. Überlegungen zu einem Darstellungsverbot, in: Köppen, S. 11-15.
- Lamberti, Maria Mimita: Painting and Collage, a Love Match, in: Guidetti, S. 242-263.
- Lane, Barbara G.: The Altar and the Altarpiece, Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting, New York 1984.
- Lankheit, Klaus: Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg 1959.
- Ders.: Der Tod des Marat, Stuttgart 1962.
- Ders.: Revolution und Restauration, Baden-Baden 1965.
- Lapacherie, Jean Gérard: Der Text als Gefüge aus Schrift (Über Grammatextualität), in: Bohn, S. 69-88.
- Larry Rivers, Art and the Artist, Ausstellungskatalog Corcoran Gallery of Art, Washington 2002.
- Lauterwein, Andrea: Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan, Paris 2006.
- Lavin, Maud: Cut with the Kitchen Knife, The Weimar Photomontages of Hannah Höch, New Haven, London 1993.
- Lawder, Standish D.: Der abstrakte Film: Richter und Eggeling, in: Hans Richter, 1988-1976, S. 27-35.

- Lee, Anthony W.: *Painting on the Left, Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals*, Berkeley, Los Angeles 1999.
- Lehmann, Albrecht und Klaus Schriewer (Hrsg.): *Der Wald – Ein deutscher Mythos?, Perspektiven eines Kulturthemas*, Berlin, Hamburg 2000.
- Lenz, Christian: *Max Beckmann und die Alten Meister, „Eine ganz nette Reihe von Freunden“*, München 2000.
- Ders.: *Anmerkungen zu dem Triptychon *Abfahrt* von Max Beckmann*, in: *Max Beckmann, Aufsätze*, München 2002, S. 60f.
- Ders.: *George Grosz und Max Beckmann*, in: *Max Beckmann, Beiträge* 2002, S. 9-22.
- Leppin, Helmut R.: *Max Ernst und die Romantik*, in: *Vitali, Band 2*, S. 550-552.
- Let's Mix All Feelings Together*, Baruchello, Erró, Fahlström, Liebig, *Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus*, München 1975 u. a.
- L'Événement, Les images comme acteurs de l'histoire*, *Ausstellungskatalog Galerie nationale du Jeu de Paume*, Paris 2007.
- Levy, David: *Re-Constituted Newsreels, Re-Enactments and the American Narrative Film*, in: *Holman*, S. 243-260.
- LeWitt, Sol: *Paragrafen über konzeptuelle Kunst*, in: *de Vries*, S. 177.
- van Lil, Kira: *Hanne Darboven, Menschen und Landschaften, Einleitung*, in: *Dies., Hanne Darboven, Menschen und Landschaften, Ausstellungskatalog*, S. 9-17.
- Dies. (Hrsg.): *Hanne Darboven, Menschen und Landschaften, Ausstellungskatalog Hallen für neue Kunst*, Schaffhausen 1999.
- Lin, Tan: *Two or Three Sentences about Mark Lombardi*, in: *Mark Lombardi, Preparatory Drawings*, S. 8-22.
- Ders.: *Tan Lin in Conversation with Robert Hobbs, Curator of „Global Networks“, a Travelling Retrospective of the Works of Mark Lombardi, Organized by Independent Curators International, NY. April 2003*, in: *Mark Lombardi, Preparatory Drawings*, S. 24-32.
- Ders.: *Following the Money*, in: *Art in America*, 91, 11, November 2003, S. 142-147 & 177.
- Lindau, Ursula: *Max Ernst und die Romantik, Unendliches Spiel mit Witz und Ironie*, Köln 1997.
- Lindemann, Klaus E. R. (Hrsg.): *Die Bauhaus-Künstlerin Margaret Leiteritz, Gemalte Diagramme*, 2. Aufl., Karlsruhe 1993.
- Lippard, Lucy R.: *Pop Art*, London 1966.

- Dies.: Hanne Darboven, Deep in Numbers, in: Artforum, 12, 2, Oktober 1973, S. 35-38.
- Dies.: Just in Time: On Kawara, in: Douroux/Gautherot, S. 359-362.
- Livingstone, Jane: Projekt für Art and Technology, Los Angeles County Museum, in: Avery-Fahlström, Öyvid Fahlström, S. 56-62.
- Livingstone, Marco: Kitaj, 3. Aufl., London 1999.
- Löffler, Heinrich, Karlheinz Jakob und Bernhard Kelle (Hrsg.): Texttyp, Sprechergruppe, Kommunikationsbereich, Studien zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart, Festschrift für Hugo Steger zum 65. Geburtstag, Berlin, New York 1994.
- Lombardi, Mark: The Recent Drawings: An Overview, in: Mark Lombardi, Preparatory Drawings, S. 4.
- Ders.: Interview (Auszug), 1994, in: World Watchers, S. 80f.
- Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): Narrative des Entsetzen. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001, Würzburg 2004.
- Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.): Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne, Ausgewählte Essays und Kritiken, Dresden 1997.
- Lynch, John: *The Murder of Rosa Luxemburg: Monuments, Documents, Meanings*, in: Aulich/Ders., S. 58-68.
- Madoff, Steven Henry (Hrsg.): Pop Art, A Critical History, Berkeley u. a. 1997.
- März, Roland (Hrsg.): John Heartfield, Der Schnitt entlang der Zeit, Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen, Dresden 1981.
- Ders.: Die Gemälde der Berliner Jahre 1915 bis 1931, in: Schuster, George Grosz, S. 316-367.
- Magistrat der Stadt Kassel, Kulturamt (Hrsg.): Die vertikale Gefahr, Luftkrieg in der Kunst, Ausstellungskatalog Kasseler Kunstverein, Kassel 1993.
- Mai, Ekkehard: Historia! – Von der Figurenmalerei in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert, in: Ders./Repp-Eckert, S. 15-29.
- Ders.: Historienbild im Wandel – Aspekte zu Form, Funktion und Ideologie ausgangs des 19. und im 20. Jahrhundert, in: Ders./Repp-Eckert, S. 151-163.
- Ders. und Anke Repp-Eckert (Hrsg.): Triumph und Tod des Helden, Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet, Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz Museum, Köln 1987/88 u. a.
- Ders. (Hrsg.): Historienmalerei in Europa, Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990.

- Mainardi, Patricia: *Art and Politics of the Second Empire, The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven, London 1987.
- Malerei nach Fotografie, Von der Camera Obscura bis zur Pop Art, Ausstellungskatalog Stadtmuseum München, München 1970.
- Man kann diese Politik nicht aufrecht erhalten und gleichzeitig eine Demokratie bleiben, Telefongespräch mit dem ehemaligen australischen Regierungsmitglied Tony Kevin, Canberra-Berlin, Juni 2004, in: Dierk Schmidt, SIEV-X, S. 20-29.
- Mankin Kornhauser, Elizabeth (Hrsg.): Marsden Hartley, Ausstellungskatalog Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford 2003 u. a.
- Mark Lombardi, *Preparatory Drawings, 1994-2000*, Ausstellungskatalog Pierogi, New York 2003.
- Mark Lombardi, *Global Networks*, Ausstellungskatalog Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca 2003 u. a.
- von Marlin, Constanze: *Spiel und Ernst, Zum politischen Gehalt von Kunstspielen*, in: Bätzner/Kunstmuseum Liechtenstein, S. 173-179.
- Martin, Jean-Hubert: *Dérives, Itinéraires surréalistes, dérive et autres parcours*, in: *Cartes et figures de la terre*, S. 197-202.
- Mathieu, *15 Plakate für Air France*, Ausstellungskatalog Staatliche Akademie für Graphik und Werbung, Berlin (West) 1968.
- Mathieu, *50 ans de création*, Paris 2003.
- Mathieu, Georges: *Le privilège d'être*, Forcalquier 1967.
- Ders.: *De la révolte à la renaissance, Au-delà du Tachisme*, Paris 1972.
- Ders.: *Erklärung an die amerikanischen Avantgarde-Künstler*, in: Glozer, *Westkunst*, S. 121-125.
- Ders.: *La peinture et le samurai*, in: *Gutai*, S. 43ff.
- Matisse, Henri: *Farbe und Gleichnis, Gesammelte Schriften*, Zürich 1955.
- von Maur, Karin: *Max Ernst und die Romantik, Im Spannungsfeld zwischen Idylle und Schreckensvision*, in: Spies, *Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag*, S. 314-350.
- Max Beckmann, *Frühe Bilder*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1982.
- Max Ernst: *A Retrospective*, Ausstellungskatalog Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1975.
- Max Ernst parle avec Robert Lebel, in: *L'Oeil*, 176/177, August/September 1969, S. 28-

37.

- Mazulewitsch, S. A. und N. A. Dmitrijewa: Historienmalerei, Berlin (Ost) 1955 [Grosse Sowjet-Enzyklopädie 52].
- McDonnell, Patricia: „Portrait of Berlin“: Marsden Hartley and Urban Modernity in Expressionist Berlin, in: Mankin Kornhauser, S. 39-57.
- Meier, Cordula: Anselm Kiefer, Die Rückkehr des Mythos in der Kunst, Essen 1992.
- Meißner, Günter (Hrsg.): Franz Marc, Briefe, Schriften und Aufzeichnungen, Leipzig, Weimar 1989.
- Méliès, Magie et cinéma, Ausstellungskatalog Espace EDF Electra, Paris 2002.
- Menke, Bettine: Sprachfiguren, Name – Allegorie – Bild nach Benjamin, Weimar 2001.
- Menke-Schwinghammer, Annemarie: Weltgeschichte als ‚Nationalepos‘, Wilhelm von Kaulbachs kulturhistorischer Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin, Berlin 1994.
- Messina, Maria Grazia: Collage in the 1950s. A purely (or almost) American History, in: Guidetti, S. 300-321.
- Metken, Günter: Spurensicherung, Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung, Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst, Köln 1977.
- Ders. (Hrsg.): Realismus, Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1981.
- Ders.: Im Zeichen des Chamäleons, André Mare und die Tarnmalerei der Avantgarde, in: Fleckner/Schieder/Zimmermann, S. 83-92.
- Metzger, Rainer: Geschichten von Gewalt, Vier Historienbilder aus dem 20. Jahrhundert, in: Kunstpresse, 5, Februar 1992, S. 4-8.
- Mewes, Claus (Hrsg.): Art and Politics, Erró Fahlström Köpcke Lebel, Ausstellungskatalog PhoenixArt 2003, Phoenix Kulturstiftung, Sammlung Falckenberg, Hamburg 2003/04 u. a.
- Meyer, Franz: Hanne Darboven, in: Hanne Darboven, Ein Monat, ein Jahr, ein Jahrhundert, S. 3-12.
- Michel, Régis (Hrsg.): Géricault, 2 Bände, Paris 1996.
- Milman, Estera: Hans Richter in America: Traditional Avant-Garde Values/Shifting Sociopolitical Realities, in: Foster, Hans Richter, S. 160-183.
- Mittig, Hans-Ernst: Auf der Suche nach Alternativen zum Mahnmahl, in: Köppen, S. 151-165.
- Ders.: Nationale Erdrituale, in: Kritische Berichte, 27, 1, 1997, S. 4-22.



- Mode, Heinz: Fabeltiere und Dämonen in der Kunst, Die fantastische Welt der Mischwesen, Stuttgart, Berlin, Mainz, Köln 1974.
- Mon, Franz: Das Problem des kinetischen Bildes, Zu den Bildern von K. O. Götz, in: Das Kunstwerk, 14, 12, Juni 1961, S. 13f.
- Moosbauer, Günther und Susanne Wilbers-Rost: Kalkriese – Ort der Varusschlacht?, in: Wiegels, Die Varusschlacht, Wendepunkt der Geschichte, S. 23-36.
- Morris, Lynda und Robert Radford: The Story of the AIA, Artists' International Association, 1933-1953, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, Oxford 1983.
- Moshkovits, Boris: Mark Lombardi, in: Flash Art, 32, 206, Mai/Juni 1999, S. 115.
- Mosse, George L.: Ein Volk, Ein Reich, Ein Führer, Die Ursprünge des Nationalsozialismus, Königstein/Taunus 1979.
- Motherwell, Robert: Prefatory Note, in: Ders., Max Ernst, S. Vf.
- Ders. (Hrsg.): Max Ernst: Beyond Painting, And Other Writings by the Artist and his Friends, New York 1948.
- de la Motte, Manfred (Hrsg.): K. O. Götz, Dokumentation Galerie Hennemann, Bonn 1978.
- Ders. (Hrsg.): K.R.H. Sonderborg, Berlin 1991.
- Mück, Hans-Dieter: Erfurt, Der provinzsächsische „Kampfplatz“ um die Moderne, 1912 bis 1937, Ein Museum im Kreuzfeuer völkischer und nationalsozialistischer Politik, in: Ders., Max Beckmann und Thüringen, S. 54-60.
- Ders. (Hrsg.): Max Beckmann und Thüringen, Eine Dokumentation, Weimar 1900 – Erfurt 1937, Stuttgart, Frankfurt/Main 1997.
- Müller, Bertram: Der Tod der Terroristen, in: Presseberichte, S. 10.
- Müller, Ulrich und Werner Wunderlich (Hrsg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen 1999.
- Multiples, Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjekts darzustellen, Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1974.
- Museum für Moderne Kunst (Hrsg.): Charlotte Posenenske, Frankfurt/Main 1990.
- Das. (Hrsg.): On Kawara 1952-1956 Tokyo, Ausstellungskatalog Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/Main 1994.
- Myers, Bernard S[amuel]: Die Malerei des Expressionismus, Eine Generation im Aufbruch, Köln 1957.
- Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek 1992.

- Nagel, Ivan: Malerei und Drama, Über das Historiengemälde, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 66, 2003, S. 1-18.
- Natter, Tobias G. (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Das moderne Bildnis 1909 bis 1914, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002 u. a.
- Nerdinger, Winfried (Hrsg.): Leo von Klenze, Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864, Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum, München 2000.
- Netzer, Remigius: Der Porträtist Oskar Kokoschka, in: Oskar Kokoschka, Bildnisse von 1907-1970, S. 6-8.
- Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie, München 1998.
- Nisbet, Peter: El Lissitzkys typographische Arbeiten, Ein Werkverzeichnis, in: El Lissitzky, 1890-1941, S. 281-298.
- Noever, Peter (Hrsg.): out of actions, zwischen Performance und Objekt, 1949-1979, Ausstellungskatalog MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1998 u. a.
- Nolte, Paul: Historische Sozialwissenschaft, in: Eibach/Lottes, S. 53-68.
- Noltenius, Rena: Heinrich Vogeler, 1872-1942, Die Gemälde – Ein Werkkatalog, Weimar 2000.
- Oberwinter, Christina: „Bewegende Bilder“, Repräsentation und Produktion von Emotionen in Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*, München, Berlin 2007.
- O'Brian, David: After the Revolution, Antoine-Jean Gros, Painting and Propaganda under Napoleon, Pennsylvania 2006.
- O'Brian, Patrick: Pablo Picasso, Hamburg 1979.
- Obrist, Hans-Ulrich (Hrsg.): Gerhard Richter, Text, Schriften und Interviews, Frankfurt/Main, Leipzig 1993.
- O'Connor, Teresa: Notizen: On Kawaras *I Am Still Alive*, in: On Kawara, Date Paintings in 89 Cities, S. 248-251.
- Oellers, Adam C.: Zwischen Konzept und Imagination, Ein Rückblick auf 70 Jahre Malerei, in: K. O. Götz, Ein Rückblick, Aktuelle Arbeiten, S. 8-17.
- Öyvind Fahlström, Mailand 1976.
- Öyvind Fahlström, Ausstellungskatalog Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1982 u. a.
- Öyvind Fahlström, Another Space for Painting, Ausstellungskatalog Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 2001.
- Öyvind Fahlström, The Complete Graphics, Multiples and Sound Works,

- Ausstellungskatalog BAWAG Foundation, Wien 2001/02.
- Ohly, Friedrich: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977.
- On Kawara, 1973 – Produktion eines Jahres/One Year's Production, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bern, Bern 1974, o. S.
- On Kawara, Continuity/discontinuity, 1963-1979, Ausstellungskatalog Moderna Museet, Stockholm 1980 u. a.
- On Kawara 1952-1956 Tokyo, Tokio 1991.
- On Kawara, Date Paintings in 89 Cities, Ausstellungskatalog Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam 1991/92 u. a.
- On Kawara, 1964 Paris – New York Drawings, Ausstellungskatalog Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, St. Gallen 1997.
- Oppler, Ellen C. (Hrsg.): Picasso's Guernica, Illustrations, Introductory, Essay, Documents, Poetry, Criticism, Analysis, New York, London 1988.
- Orban, Clara: The Culture of Fragments, Words and Images in Futurism and Surrealism, Amsterdam, Atlanta 1997.
- Orchard, Karin: „Ein Lachen wie eine Bombe“, Geschichte und Ideen der Vortizisten, in: Dies., Vortizismus, S. 9-21.
- Dies. (Hrsg.): Vortizismus – Die erste Avantgarde in England 1914-1918, Ausstellungskatalog Sprengel Museum, Hannover 1996 u. a.
- Oskar Kokoschka, 1886-1980, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, Zürich 1986 u. a.
- Oskar Kokoschka, Bildnisse von 1907-1970, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1971.
- Oskar Kokoschka, Symposium abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien vom 3. bis 7. März anlässlich des 100. Geburtstag des Künstlers, Salzburg, Wien 1986.
- Owens, Craig: The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, in: Wallis, S. 203-235.
- Papenbrock, Martin: Max Beckmann: Die Hölle der Vögel (1938), in: Saure/Schirmer, S. 133-138.
- Paravicini, Werner: Rettung aus dem Archiv?, Eine Betrachtung aus Anlass der 700-Jahrfeier der Lübecker Trese, in: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, 78, 1998, S. 11-46.
- Paret, Peter: Kunst als Geschichte, Kultur und Politik von Menzel bis Fontane, München 1990.

- Paris-Paris, 1937-1957, Ausstellungskatalog Centre Georges Pompidou, Paris 1981.
- Parmelin, Hélène: Bei Picasso, Berlin 1962.
- Partsch, Susanne: Kunst-Epochen, Band 11: 20. Jahrhundert I, Stuttgart 2002.
- Patschovsky, Alexander (Hrsg.): Die Bildwelt der Diagramme des Johannes von Fiore, Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter, Ostfildern 2003.
- Patz, Kristine: Zum Begriff der „Historia“ in L. B. Albertis „De Pictura“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49, 1986, S. 269-287.
- Paul, Gerhard: Bilder des Krieges, Krieg der Bilder, Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn u. a. 2004.
- Ders.: Von der Historischen Bildkunde zur Visual History, Eine Einführung, in: Ders., Visual History, S. 7-36.
- Ders. (Hrsg.): Visual History, Ein Studienbuch, Göttingen 2006.
- Paul Delaroche, Un peintre dans l'Histoire, Ausstellungskatalog Musée des Beaux-Arts, Nantes 1999/2000 u. a.
- Pech, Jürgen (Hrsg.): Eduard Trier, Schriften zu Max Ernst, Köln 1993.
- Penrose, Sir Roland und Dr. John Golding (Hrsg.): Picasso 1881-1973, London 1973.
- Perrot, Raymond: Esthétique de Fourgeron, Paris 1996.
- Perucchi-Petri, Ursula: Die Nabis und Japan, Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis, München 1976.
- Peters, Olaf: Vom schwarzen Seiltänzer, Max Beckmann zwischen Weimarer Republik und Exil, Berlin 2005.
- Pfeiffer-Belli, Wolfgang (Hrsg.): Harry Graf Kessler, Tagebücher 1918-1937, Frankfurt/Main 1982.
- Philipp, Hanna: Zur Komposition von Max Beckmanns Triptychon „Departure“, in: Herfort-Koch/Mandel/Schädler, S. 475-481.
- Picasso, Die Zeit nach Guernica 1937-1973, Ausstellungskatalog Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1992/93 u. a.
- Picasso-Museum Paris, Bestandskatalog der Gemälde, Papiers collés, Reliefbilder, Skulpturen und Keramiken, München 1985.
- Picassos Todesthemen, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1984.
- Pictures to be Read/Poetry to be Seen, Ausstellungskatalog Museum of Contemporary Art, Chicago 1967.
- Pierce, Charles S.: Schriften II, Vom Pragmatismus zum Pragmatizismus, Frankfurt/Main 1970.

- Pillep, Rudolf: Triptychon „Abfahrt“ – Bild, Selbstzeugnis, Deutung, in: Verband Bildender Künstler der DDR, S. 91-98.
- Ders. (Hrsg.): Max Beckmann, Die Realität der Träume in den Bildern, Schriften und Gespräche, 1911 bis 1950, München, Zürich 1990.
- Pilz, Wolfgang: Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit, München 1970.
- Pinakothek der Moderne (Hrsg.): Max Beckmann, Exil in Amsterdam, Ausstellungskatalog Pinakothek der Moderne, München 2007/08.
- Piper, Reinhard: Mein Leben als Verleger, Vormittag – Nachmittag, München 1964.
- Platte, Hans: Malerei, München 1957 [Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1].
- Pochat, Götz: Bild – Zeit, Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit, Wien, Köln, Weimar 1996.
- Poetter, Jochen (Hrsg.): K.R.H. Sonderborg, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1993.
- Poggi, Christine Gloria: In Defiance of Painting, Cubism, Futurism and the Invention of Collage, New Haven, London 1992.
- Poggioli, Renato: The Theory of the Avant-Garde, 2. Aufl., Cambridge, London 1981.
- Polyptyques, Le tableau multiple du moyen âge au vingtième siècle, Ausstellungskatalog Musée du Louvre, Paris 1990.
- Pontzen, Rutger: On Kawara's Databank, in: Jong Holland, 10, 1, 1994, S. 29-32.
- Prendeville, Brendan: Realism in 20th Century Painting, London 2000.
- Prendergast, Christopher: Napoleon and History Painting, Antoine-Jean Gros's La Bataille d'Eylau, Oxford 1997.
- Presseberichte zu Gerhard Richter „18. Oktober 1977“, Köln 1989.
- Radford, Robert: Kokoschka's Political Allegories, in: Art Monthly, 97, Juni 1986, S. 3-6.
- Ders.: Art for a Purpose, The Artists' International Association, 1933-1953, Winchester 1987.
- Rainbird, Sean: A Gathering Storm: Beckmann and Cultural Politics 1925-38, in: Ders., Max Beckmann, S. 157-179.
- Ders. (Hrsg.): Max Beckmann, Ausstellungskatalog Tate Modern, London 2003 u. a.
- Ders.: Afterword, in: Beckmann, Max, On my Painting, S. 23-40.
- Raphael, Lutz: Geschichtswissenschaft im Zeitalter der Extreme, Theorien, Methoden, Tendenzen von 1900 bis zur Gegenwart, München 2003.

- Rauschenberg, Robert: Note on Painting, in: Russell/Gablik, S. 101f.
- Ray, Gene: The Use and Abuse of the Sublime: Joseph Beuys and Art after Auschwitz, Coral Gables 1997 [Phil. Diss.].
- Der.: Terror and the Sublime in Art and Critical Theory, From Auschwitz to Hiroshima to September 11, New York 2005.
- Read, Herbert: Art Now, An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture, London 1968.
- Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan 1945-1965, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, Oxford 1985.
- Rees, David: Korea, The Limited War, London 1964.
- Reinhardt, Hannes (Hrsg.): Das Selbstportrait, Große Künstler und Denker unserer Zeit erzählen von ihrem Leben, Hamburg 1967.
- Reißer, Ulrich und Norbert Wolf: Kunst-Epochen, Band 12: 20. Jahrhundert II, Stuttgart 2003.
- Renato Guttuso, Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen, Tübingen 1991 u. a.
- Rennert, Susanne: Arthur Kōpcke, Grenzgänger, Bilder, Objekte, Fluxus-Stücke, München 1996.
- Requardt, Annika: Domestic War Images – Die Konstruktion des Krieges im frühen amerikanischen Kriegsfilm, in: Jürgens-Kirchhoff/Matthias, S. 67-85.
- Resch, Christine: Die Schönen Guten Waren, Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller, Münster 1999.
- Revel, Jacques: Die Annales, in: Eibach/Lottes, S. 23-37.
- Richard, Frances: Toward a Diagram of Mark Lombardi, in: Mark Lombardi, Global Networks, S. 11.
- Richard, Frances: L'Art et la guerre, Paris 1995.
- Richter, Gerhard und Jan Thorn-Prikker: Gespräch über den Zyklus „18. Oktober 1977“, in: Presseberichte, S. 23-32.
- Richter, Hans: My Experience with Movement in Painting and in Film, in: Kepes, S. 142-157.
- Ders.: Hans Richter, Autobiographischer Text des Künstlers, Neuchâtel 1965.
- Ders.: Hans Richter by Hans Richter, London 1971.
- Ders.: Demonstration of the „Universal Language“, in: Foster, Hans Richter, S. 186-239.
- Richter, Horst: Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert, Stile und Künstler, 7. ergänzte Aufl., Köln 1988.

- Riederer, Günter: Film und Geschichtswissenschaft, Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung, in: Paul, Visual History, S. 96-113.
- Riha, Karl und Jörgen Schäfer (Hrsg.): DADA total, Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder, Stuttgart 1994.
- Rissa: Bemerkungen zum informellen Werk von K. O. Götz, in: K. O. Götz, Monotypien, Gemälde, Gouachen, S. 153-157.
- Robert Rauschenberg, Werke 1950-1980, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1980.
- Robert Rauschenberg in einem Gespräch mit Barbara Rose, Köln 1989.
- Robert Rauschenberg, Combines, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 2005/06 u. a.
- Rodari, Florian: Le collage, papiers collés, papiers déchirés, papier découpés, Genf 1988.
- Roe, Sonia (Hrsg.): Oil Paintings in Public Ownership in the Imperial War Museum, London 2006.
- Röhl, Boris: Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus, Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen, Hildesheim u. a. 2003.
- Roh, Franz: Über Mathieu, in: Das Kunstwerk, Eine Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst, 10, XII, April 1959, S. 18f.
- Rollin, Jean: André Fougeron, Berlin (Ost) 1972.
- Rolnik, Suely: Öyvind Fahlström's Changing Maps, in: Öyvind Fahlström, Another Space for Painting, S. 333-341.
- Roosevelt, Eleanor: What we are fighting for, in: The American Magazine, 134, Juli 1942, S. 16f. und S. 60ff.
- Rorimer, Anne: Die Date Paintings von On Kawara, in: On Kawara, Date Paintings in 89 Cities, S. 230-239.
- Rose, Barbara: Dada Then and Now, in: Art International, Januar 1963, S. 23-28.
- Dies. (Hrsg.): Pollock Painting, Photographs by Hans Namuth, New York 1980.
- Rosenstone, Robert A.: Visions of the Past, The Challenge of Film to Our Idea of History, Cambridge, London 1995.
- Ders. (Hrsg.): Revisioning History, Film and the Construction of a New Past, Princeton 1995.
- Rosenthal, Mark: Anselm Kiefer, Ausstellungskatalog Art Institute of Chicago 1987/88 u. a.

- Rother, Rainer (Hrsg.): Die letzten Tage der Menschheit, Bilder des Ersten Weltkriegs, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin 1994.
- Rubin, William: „Das Beinhaus“, in: Picassos Todesthemen, S. 113-119.
- Rubinstein, Raphael: Mark Lombardi at Pierogi 2000, in: Art in America, 87, 6, Juni 1999, S. 115.
- Ders.: Fahlström Afresh, in: Art in America, 89, 7, Juli 2001, S. 60-68 & 113.
- Rumold, Rainer und O[tto] K[arl] Werckmeister (Hrsg.): The Ideological Crisis of Expressionism, The Literary and Artistic German War Colony in Belgium 1914-1918, Columbia 1990.
- Ders.: George Grosz: Deutschland, ein Wintermärchen (1917-1919), in: Saure/Schirmer, S. 39-43.
- Rump, Gerhard Charles: Geschichte als Paradigma: Bemerkungen zur Realisation des Historischen in der Historienmalerei, in: Ders., Geschichte als Paradigma, Zur Reflexion des Historischen in der Kunst, S. 1-38.
- Ders. (Hrsg.): Geschichte als Paradigma, Zur Reflexion des Historischen in der Kunst, Bonn 1982.
- Rusinek, Bernd-A.: „Wald und Baum in der arisch-germanischen Geistes- und Kulturgeschichte“ – Ein Forschungsprojekt des „Ahnenerbe“ der SS 1937-1945, in: Lehmann/Schriewer, S. 267-353.
- Russell, John: Max Ernst, Leben und Werk, Köln 1966.
- Ders. und Suzi Gablik: Pop Art Redefined, London 1969.
- Saltzman, Lisa: Anselm Kiefer und Art After Auschwitz, Cambridge 1999.
- Sauerländer, Willibald: Davids „Marat à son dernier soupir“ oder Malerei und Terreur, in: Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 2, 1982, S. 49-88.
- Saure, Gabriele und Giesla Schirmer (Hrsg.): Kunst gegen Krieg und Faschismus, 37 Werkmonographien, Weimar 1999
- Savelsberg, Wolfgang: Horst Antes – Tagebilder, in: Ders., Horst Antes. 24 Tagebilder, S. 17-41.
- Ders. (Hrsg.): Horst Antes. 24 Tagebilder, Ausstellungskatalog Museum Schloß Mosigkau, Dessau 1994.
- Schäfer, Jost: Historisches bei Robert Rauschenberg, in: Alte und Moderne Kunst, 30, 201/202, 1985, S. 36-40.
- Schaesberg, Petrus: Das aufgehobene Bild, Collage als Modus der Malerei von Pablo Picasso bis Richard Prince, München 2007.



- Schaffner, Ingrid und Matthias Winzen (Hrsg.): Deep Storage, Arsenale der Erinnerung, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1997.
- Schama, Simon: Landscape and Memory, London 1995.
- Schampers, Karl: Eine mentale Reise durch die Zeit, in: On Kawara, Date Paintings in 89 Cities, S. 201-204.
- Scharf, Aaron: Art and Photography, London 1968.
- Scharfe, Wolfgang (Hrsg.): 9. Kartographiehistorisches Colloquium, Rostock 30. September – 2. Oktober 1998, Vorträge, Berichte, Posterbeiträge, Bonn 2002.
- Schenk-Weininger, Isabell: Krieg Medien Kunst, Der medialisierte Krieg in der deutschen Kunst seit den 1960er Jahren, Nürnberg 2004.
- Scherkamp, Jörg: Max Beckmanns Triptychon „Die Abfahrt“, in: Tendenzen, Zeitschrift für engagierte Kunst, 22, 153, 1981, S. 22f.
- Schiff, Gert: Max Beckmann: Die Ikonographie der Triptychen, Umriss einer geplanten Arbeit, in: Buddensieg/Winner, S. 265-285.
- Schlüter, Maik und Veit Görner (Hrsg.): Hanne Darboven, Ein Jahrhundert-ABC, Ausstellungskatalog Kestnergesellschaft, Hannover 2004 u. a.
- Schmidt, Dierk: Salon der schönen Paviane, Möglichkeiten des Historienbildes, in: Texte zur Kunst, 51, September 2003, S. 140-148.
- Ders.: Die Klage der HPRC (Herero People's Reparation Corporation) – Oturupa, August 2006, Ein Bildessay, in: Peripherie, 28, 109/110, 2008, S. 9-27.
- Schmidt, Diether: Partisan Oskar Kokoschka, in: Kunst im Exil in Großbritannien, S. 189-194.
- Schmidt, Doris: Dokumentation von Leben und Werk, in: Schulz-Hoffmann/Weiss, S. 443-472.
- Schmidt, Hans-Werner: Edward Kienholz, The Portable War Memorial, Moralischer Appell und politische Kritik, Frankfurt/Main 1988.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Futurismus, Geschichte, Ästhetik, Dokumente, Reinbek 1993.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit: Maciunas' LEARNING MACHINES, From Art History to a Chronology of Fluxus, Ausstellungskatalog Kunstbibliothek, Berlin 2003/04.
- Dies.: Stammbäume der Kunst, Zur Genealogie der Avantgarde, Berlin 2005.
- Schmidtke, Dietrich: Formen und Funktionen der Allegorie, in: Daphnis, Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur, 15, 1, 1986, S. 135-147.

- Schneede, Uwe M.: Max Ernst, Stuttgart 1972.
- Ders. (Hrsg.): George Grosz, Leben und Werk, Stuttgart 1975.
- Ders.: Allegorien der Kunst, Zu einigen Triptychen von Max Beckmann, in: Gallwitz, Max Beckmann, Gemälde 1905-1950, S. 37-45.
- Ders.: Umberto Boccioni, Stuttgart 1994.
- Ders.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, München 2001.
- Ders. (Hrsg.): gegenwärtig: Geschichtenerzähler, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2005.
- Schneider, Angela u. a. (Hrsg.): Berlin Tokyo/Tokyo Berlin, Die Kunst zweier Städte, Ausstellungskatalog Neue Nationalgalerie, Berlin 2006.
- Schneider, Birgit (Hrsg.): Diagramme und bildtextile Ordnungen, Berlin 2005 [Bildwelten des Wissens, Kunsthistorisches Jahrbuch der Bildkritik 3,1].
- Schneider, Lambert: Das Pathos der Dinge, Vom archäologischen Blick in Wissenschaft und Kunst, in: Jussen, Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft, S. 51-82.
- Schneider, Ute: Die Macht der Karten, Eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute, 2. überarbeitete Aufl., Darmstadt 2006.
- Schöpf, Hans: Fabeltiere, Graz 1988.
- Schrenk, Klaus (Hrsg.): Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen, Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München, Köln 1984.
- Schröder, Gerald: Less is more, Charlotte Posenenske im Kontext US-amerikanischer Minimal Art, in: Eiblmayr/Wege/Schmidt, S. 29-38.
- Schröder, Klaus Albrecht und Johann Winkler (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Ausstellungskatalog Kunstforum Länderbank, Wien 1991.
- Schrödl, Barbara: Ein filmischer Atelierbesuch und ein Maler im Filmstudio, Zeitlichkeiten zwischen Produktions- und Rezeptionsprozessen, in: Gludovatz/Peschken, S. 91-100.
- Schube, Inka (Hrsg.): Martha Rosler, Passionate Signals, Ausstellungskatalog Sprengel Museum, Hannover 2005 u. a.
- Schubert, Dietrich: Otto Dix – das Triptychon „Der Krieg“ 1929-1932, in: Heidelberger Jahrbücher, 48, 2004, S. 311-331.
- Schütz, Erhard: Nostalgie, Nachhaltigkeit und Nationalismus, Stationen kulturgeschichtlicher Konstruktionen des ‚deutschen Waldes‘, in: Söseman, S.

89-115.

- Schütz, Sabine: Der ‚Lackmus-Test‘, Zur Kunstkritik am Beispiel Kiefer, Köln 1996.
- Dies.: Anselm Kiefer – Geschichte als Material, Arbeiten 1969-1983, Köln 1999.
- Schulz, Bernhard (Hrsg.): Grauzonen Farbwelten, Kunst und Zeitbilder 1945-1955, Ausstellungskatalog Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1983.
- Schulz-Hoffmann, Carla und Judith C. Weiss (Hrsg.): Max Beckmann, Retrospektive, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1984 u. a.
- Dies.: Max Beckmann 1925 bis 1937, in: Pinakothek der Moderne, S. 13-31.
- Schunck, Peter: Charles de Gaulle, Ein Leben für Frankreichs Größe, Berlin 1998.
- Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie Moderner Kunst in München, Ausstellungskatalog Bayerische Staatsgemäldesammlung, München 1987/88.
- Ders. (Hrsg.): Nationalsozialismus und „Entartete Kunst, Die „Kunststadt“ München 1937, 2. Aufl., München 1988.
- Ders. (Hrsg.): George Grosz: Berlin – New York, Ausstellungskatalog Neue Nationalgalerie, Berlin 1994/95 u. a.
- Ders.: Vom Tier zum Tod, Zur Ideologie des Geistigen bei Franz Marc, in: Franz, S. 179-182.
- Schwabe, Klaus: Der fast vergessene Krieg, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. März 2002, S. 11.
- Schwarz, Birgit: Otto Dix, Großstadt, Frankfurt/Main, Leipzig 1993.
- Schwerfel, Heinz Peter: Was bleibt, ist die Erinnerung an Kämpfe und Siege, in: Art, Das Kunstmagazin, 2, Februar 1997, S. 76-81.
- Ders. (Hrsg.): Kunst nach Ground Zero, Köln 2002.
- Seele, Sieglinde: Lexikon der Bismarck-Denkmäler, Türme, Standbilder, Büsten, Gedenksteine und andere Ehrungen, Eine Bestandsaufnahme in Wort und Bild, Petersberg 2005.
- Seeßlen, Georg und Markus Metz: Krieg der Bilder, Bilder des Kriegs. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit, Berlin 2002.
- Shah, Anita: Die Dinge sehen wie sie sind, Zu Sigmar Polkes malerischem Werk seit 1981, Weimar 1999.
- Sigmar Polke, Ausstellungskatalog San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1990/91 u. a.
- Silberman, Robert: World Views: Maps & Art, Ausstellungskatalog Frederick R.

- Weisman Art Museum, Minneapolis 1999/2000.
- Small, Melvin: *Antiwarriors, The Vietnam War and the Battle for America's Heart and Minds*, Wilmington 2002.
- Snoddy, Stephen: „The Citizen“ and „The Subject“: Richard Hamilton and Ireland, in: *Irish Arts Review Yearbook*, 9, 1993, S. 163-166.
- Sörensen, Bengt Algot: *Allegorie und Symbol, Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1972.
- Sösemann, Bernd (Hrsg.): *Berliner Wissenschaftliche Gesellschaft, Jahrbuch 2003*.
- Soiné, Knut: *Der Weg im Dunkeln, Max Beckmann in Berlin 1933-1937*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 43/44, 2004/2005, S. 315-344.
- Sommer, Achim: *Im Ungewissen behaupten, Bewegung – Geste – Spur, Zum Werk von K.R.H. Sonderborg*, in: *Ders., K.R.H. Sonderborg*, S. 8-19.
- Ders. (Hrsg.): *K.R.H. Sonderborg, Maler ohne Atelier, Ausstellungskatalog Kunsthalle zu Emden*, Emden 2003.
- Sonderborg, K.R.H.: *Ruhe und Geschwindigkeit*, in: *de la Motte, K.R.H. Sonderborg*, S. 18.
- Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*, New York 2003.
- Sophie Goltz und Ulrich Lölke im Gespräch mit Dierk Schmidt, in: *Peripherie*, 28, 109/110, 2008, S. 28-41.
- Spieler, Reinhard: *Max Beckmann, Bildwelt und Weltbild in den Triptychen*, Köln 1998.
- Spielmann, Heinz (Hrsg.): *Oskar Kokoschka, Das schriftliche Werk, Band 3: Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst*, Hamburg 1975.
- Ders. (Hrsg.): *Oskar Kokoschka, Das schriftliche Werk, Band 4: Politische Äusserungen*, Hamburg 1976.
- Ders.: *Oskar Kokoschka, Leben und Werk*, Köln 2003.
- Ders.: *1934-1938, Prag, Begegnungen mit Freunden und Weggefährten*, in: *Hoerschelmann*, S. 55-83.
- Ders.: *1938-1953, England*, in: *Hoerschelmann*, S. 85-163.
- Spielmann, Peter (Hrsg.): *Für Spanien, Internationale Kunst und Kultur zum Spanischen Bürgerkrieg*, Ausstellungskatalog Museum Bochum, Bochum 1986.
- Spies, Werner: *Max Ernst – Collagen, Inventar und Widerspruch*, Köln 1974.
- Ders.: „Aggressivität und Erhebung“, in: *Ders., Max Ernst, Retrospektive 1979*, S. 9-30.
- Ders. (Hrsg.): *Max Ernst, Retrospektive 1979, Ausstellungskatalog Haus der Kunst*,

München 1979 u. a.

- Ders.: Picasso und seine Zeit, in: Ders., Pablo Picasso, Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag, S. 9-33.
- Ders.: Zum Spätwerk Picassos, in: Ders., Pablo Picasso, Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag, S. 181-191.
- Ders. (Hrsg.): Pablo Picasso, Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag, Werke der Sammlung Marina Picasso, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1981 u. a.
- Ders.: Max Ernst, Frottagen, 2. veränderte und erweiterte Aufl., Stuttgart 1986.
- Ders.: Kontinent Picasso, Ausgewählte Aufsätze aus zwei Jahrzehnten, München 1988.
- Ders.: „Meine Unruhe, mein Glauben“, in: Ders., Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag, S. 9-53.
- Ders. (Hrsg.): Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1991 u. a.
- Ders.: Picasso – Die Zeit nach *Guernica*, in: Picasso, Die Zeit nach Guernica, S. 11-58.
- Ders.: Max Ernst: „Der Hausengel“, in: Gillen, S. 60-62.
- Ders. (Hrsg.): Max Ernst, Die Retrospektive, Ausstellungskatalog Neue Nationalgalerie, Berlin 1999 u. a.
- Ders.: Schweizer sehen doch ganz normal aus, Streiter wider die Statistik des Todes: Laudatio auf den Maler Christian Boltanski zur Verleihung des Goslarer Kaiserrings, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. Oktober 2001, Bilder und Zeiten, S. II.
- Ders. (Hrsg.): Surrealismus 1919-1944, Ausstellungskatalog K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2002 u. a.
- Ders. (Hrsg.): Max Ernst, Leben und Werk, Köln 2005.
- Ders. und Sabine Rewald (Hrsg.): Max Ernst, A Retrospective, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 2005 u. a.
- Stationen der Moderne, Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Ausstellungskatalog Berlinische Galerie Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 1988/89.
- Stelzer, Otto: Kunst und Photographie, Kontakte, Einflüsse, Wirkungen, München 1966.
- Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art, Eine kritische Retrospektive, Berlin 1995.
- Ders. (Hrsg.): Jeff Wall, Szenerien im Bildraum der Wirklichkeit, Essays und Interviews, Amsterdam, Dresden 1997.

- Stich, Sidra: Made in U.S.A., An Americanization in Modern Art, The '50s & '60s, Ausstellungskatalog University Art Museum, Berkeley u. a. 1987.
- Stiles, Kristine und Peter Selz (Hrsg.): Theories and Documents of Contemporary Art, A Sourcebook of Artists' Writings, Berkeley, Los Angeles und London 1996.
- Dies: Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen, in: Noever, S. 227-329.
- Stone, Margaret: Oskar Kokoschka in British Exile, in: Bolbecher, S. 86-101.
- Storr, Robert: Mapping, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York 1994.
- Ders.: Gerhard Richter, October 18, 1977, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York 2000.
- Ders.: Gerhard Richter, Forty Years of Painting, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York 2002 u. a.
- Sultano, Gloria: OK und die Ausstellung „Entartete Kunst“, in: Dies./Werkner, S. 73-118.
- Dies.: „Artist in Exile“ – Streiflichter aus dem Exil, in: Dies./Werkner, S. 119-158.
- Dies. und Patrick Werkner: Oskar Kokoschka: Kunst und Politik, 1937-1950, Wien, Köln, Weimar 2003.
- Sutherland Boggs, Jean: The Last Thirty Years, in: Penrose/Golding, S. 197-240.
- Swenson, Susan: Mark Lombardi, Die narrative und die graphische Sicht, in: Flügge/Kudielka/Lammert, S. 274-277.
- Tapié de Céleyran, Michel: Mathieu Paints a Picture, in: Art News, Februar 1955, S. 49-52 & 74f.
- Taylor, Brandon: History Painting West and East, in: Green/Seddon, S. 66-81.
- Ders.: Collage, The Making of Modern Art, London 2004.
- The New Frontier, Art and Television 1960-65, Ausstellungskatalog Austin Museum of Art, Austin 2000.
- Theweleit, Klaus: Ghosts, Drei leicht inkorrekte Vorträge, Frankfurt/Main, Basel 1998.
- Thomas, Karin: Bis heute, Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, 10. erweiterte und überarbeitete Aufl., Köln 1998.
- Tomkins, Calvin: Off the Wall, Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time, New York 1980.
- Tomlinson, Janis A.: Goya in the Twilight of Enlightenment, New Haven, London 1992.
- Toussaint, Hélène: La Liberté guidant le peuple de Delacroix, Ausstellungskatalog Musée du Louvre, Paris 1982/83.
- Traeger, Jörg (Hrsg.): Die Walhalla, Idee, Architektur, Landschaft, Regensburg 1979.

- Ders.: Der Tod des Marat, Revolution des Menschenbildes, München 1986.
- Trier, Eduard: Loplop, das persönliche Phantom von Max Ernst, in: Pech, S.45-65.
- Turner, Jane (Hrsg.): The Dictionary of Art, Band 7, New York 1996.
- Tuymans, Luc: Doué pour la peinture, Conversations avec Jean-Paul Jungo, Genf 2006.
- Ubl, Ralph: Prähistorische Zukunft, Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes, München 2004.
- Ullmann, Hans-Peter: Das Deutsche Kaiserreich, 1871-1918, Frankfurt/Main 1995.
- Ullmann, Ludwig: Picasso und der Krieg, Bielefeld 1993.
- Ulrich, Wolfgang: Die Geschichte der Unschärfe, Berlin 2002.
- Um 1968, Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1990.
- Utley, Gertje R.: Picasso, The Communist Years, New Haven, London 2000.
- Vallentin, Antonia: Pablo Picasso, Köln, Berlin 1985.
- Varnedoe, Kirk und Adam Gopnik: High & Low, Popular Culture and Modern Art, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York 1990 u. a.
- Verband Bildender Künstler der DDR (Hrsg.): Max Beckmann Colloquium 1984, Berlin 1985.
- Vernon, Kathleen M. (Hrsg.): The Spanish Civil War and the Visual Arts, Ithaka 1990.
- Virilio, Paul: Krieg und Fernsehen, Frankfurt/Main 1997.
- Virmond, Wolfgang: Zu Picassos Historienbildern, in: Arbeitsgruppe Guernica, S. 89-92.
- Vischer, Theodora und Heide Naef (Hrsg.): Jeff Wall, Catalogue Raisonné 1978-2004, Ausstellungskatalog Schaulager Basel, Basel 2005.
- Vitali, Christoph (Hrsg.): Ernste Spiele, Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, 2 Bände, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1995.
- Von fremder Hand, in: Der Spiegel, 27, 1983, S. 48ff.
- de Vries, Gerd (Hrsg.): Über Kunst, Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Köln 1974.
- Waechter, Matthias: Der Mythos des Gaullismus, Heldenkult, Geschichtspolitik und Ideologie 1940 bis 1958, Göttingen 2006.
- Wäsp, Roland: On the Way, 1964 Paris – New York, in: On Kawara, 1964 Paris – New York Drawings, S. 7-12.
- Wagner, Ernst: Max Beckmann – Apokalypse, Theorie und Praxis im Spätwerk, Berlin 1999.

- Wagner, Monika: Allegorie und Geschichte, Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära, Tübingen 1989.
- Dies.: Bild – Schrift – Material, Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer, in: Erdle/Weigel, S. 23-39.
- Dies.: Das Material der Kunst, Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.
- Waldberg, Patrick: Max Ernst, Paris 1958.
- Walden-Awodu, Dagmar: „Geburt“ und „Tod“, Max Beckmann im Amsterdamer Exil, Eine Untersuchung zur Entstehungsgeschichte seines Spätwerks, Worms 1995.
- Waldman, Diane: Max Ernst, in: Max Ernst: A Retrospective, S. 15-61.
- Dies.: Collage, Assemblage, and the Found Object, London 1992.
- Waldungen, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, Berlin 1987.
- Wall, Jeff: Monochromie und Photojournalismus in On Kawaras „Today Paintings“, in: Stemmerich, Jeff Wall, S. 339-374.
- Wallis, Brian (Hrsg.): Art After Modernism: Rethinking Representation, 5. Aufl., New York 1991.
- Walther, Ingo F. (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2002.
- Wappenschmidt, Heinz-Toni: Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert, Zum Problem von Schein und Sein, München 1984.
- War, Ausstellungskatalog Musée Croix-Rouge et du Croissant Rouge, Genf 2005.
- Warncke, Carsten-Peter: Symbol, Emblem, Allegorie, Köln 2005.
- Warnke, Martin: Rubens, Leben und Werk, Köln 2006.
- Was mich theoretisch interessiert, ist der Zusammenhang von Gewalt, Traumatisierung und dem Verlust der Sprache, Gespräch mit der Philosophin und Journalistin Caroline Emcke, Berlin, September 2004, in: Dierk Schmidt, SIEV-X, S. 45-60.
- Watkins, Jonathan: Where ‚I Don’t Know‘ Is the Right Answer, in: Ders./Denizot, S. 42- 109.
- Ders. und René Denizot (Hrsg.): On Kawara, London, New York 2002.
- Weber, C. Sylvia (Hrsg.): Horst Antes, und morgen male ich vielleicht ein Bild, Ausstellungskatalog Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall 2006/07.
- Weber-Schäfer, Harriet: Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der französischen Malerei nach dem zweiten [sic!] Weltkrieg, Köln 1997 [Phil. Diss.].
- Wechsler, Max: Von der Not, die „Katastrophe“ in ein Bild zu fassen, in: Zeitschrift für



- Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 52, 1995, S. 72ff.
- Weibel, Peter: Die Anatomie der Kunst, Kunst und Macht: Komplizenschaft und Widerspruch, in: Ders./Holler-Schuster, S. 316-320.
- Ders. und Günther Holler-Schuster (Hrsg.): M\_Ars, Kunst und Krieg, Ausstellungskatalog Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz 2003.
- Weidemann, Henning: On Kawara, June 9, 1991. Aus der „Today“ Series (1966-...), Ostfildern 1994.
- Weihsmann, Helmut: Bauen unterm Hakenkreuz, Architektur des Untergangs, Wien 1998.
- Weinberg Staber, Margit (Hrsg.): Konkrete Kunst, Manifeste und Künstlertexte, Zürich 2001.
- Weinstein, Joan: The End of Expressionism, Art and the November Revolution in Germany, 1918-19, Chicago, London 1990.
- Weiss, Evelyn: Hanne Darboven, in: Hanne Darboven, 12. Biennale São Paulo, o. S.
- Wentrup, Jan-Hendrik: Spinning the Wheel, Zur Dimension des Historischen bei Daniel Richter, in: Heynen, Daniel Richter, S. 14-19.
- Werckmeister, Otto Karl: Versuche über Paul Klee, Frankfurt/Main 1981.
- Ders.: Picassos *Guernica* kehrt nach Deutschland zurück, in: Ders., Linke Ikonen, S. 103-144.
- Ders.: Linke Ikonen, Benjamin, Eisenstein, Picasso – nach dem Fall des Kommunismus, München, Wien 1997.
- Ders.: Der Medusa Effekt, Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001, Berlin 2005.
- Werkner, Patrick: In London: Die „politischen“ Bilder Kokoschkas, in: Sultano/Ders., S. 177-212.
- Ders.: Kunst im Kalten Krieg, in: Sultano/Ders., S. 213-260.
- Werner, Norbert: Kokoschka, Leben und Werk in Daten und Bildern, Frankfurt/Main, Leipzig 1991.
- Wescher, Herta: Die Collage, Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels, Köln 1968.
- Westheider, Ortrud: Hanne Darbovens Frühwerk, Vom Konstruktivismus zur Konzeptkunst, in: Hanne Darboven, Das Frühwerk, S. 7-16.
- Wettengl, Kurt (Hrsg.): Das Gedächtnis der Kunst, Geschichte und Erinnerung in der

- Kunst der Gegenwart, Ausstellungskatalog Historisches Museum, Frankfurt/Main 2000/01.
- Weyergraf, Bernd: Deutsche Wälder, in: *Waldungen*, S. 6-25.
- Wiegand, Wilfried: *Picasso*, 18. Aufl., Reinbek 2000.
- Wiegels, Rainer und Winfried Woesler (Hrsg.): *Arminius und die Varusschlacht, Geschichte – Mythos – Literatur*, 3. aktualisierte und erweiterte Aufl., Paderborn u. a. 2003.
- Ders.: *Die Varusschlacht – ein unlösbares Rätsel?*, in: Ders., *Die Varusschlacht, Wendepunkt der Geschichte*, S. 8-22.
- Ders. (Hrsg.): *Die Varusschlacht, Wendepunkt der Geschichte?*, Stuttgart 2007.
- Wilson, Sarah: „La Beauté Révolutionnaire“?, *Réalisme Socialiste and French Painting 1935-1954*, in: *The Oxford Art Journal*, 3, 2, Oktober 1980: *Propaganda*, S. 61-69.
- Dies.: *André Fougeron*, in: *Aftermath*, S. 54.
- Dies.: *Picasso, Public Enemy*, in: *Tate*, 2, 1984, S. 28-30.
- Wind, Edgar: *The Revolution of History Painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2, 1938/39, S. 116-127.
- Wingler, Hans M. und Friedrich Welz: *Oskar Kokoschka, Das druckgraphische Werk*, Salzburg 1975.
- Winkler, Johann und Kathrin Erling: *Oskar Kokoschka, Die Gemälde, 1906-1929*, Salzburg 1995.
- Wolf, Eva: *Von der universellen zur poetischen Sprache*, in: Hans Richter, *Malerei und Film*, S. 16-23.
- Woodward, David (Hrsg.): *Art and Cartography, Six Historical Essays*, London 1987.
- World Watchers, Information. Demokratie. Subjekte.*, Ausstellungskatalog Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2004 u. a.
- Xuriguera, Gérard: *Georges Mathieu ou l'explosion de l'art*, in: Grainville/Ders., S. 172-217.
- Yokoyama, Tadashi: *At the Junction of Time and Space, On Kawara in the 1950s*, in: *On Kawara 1952-1956 Tokyo*, S. 55-72.
- Yriarte, Charles: *Goya, Paris 1867*.
- Zahn, Leopold: *Kleine Geschichte der modernen Kunst*, Berlin (West) 1956.
- Zechner, Johannes: „Ewiger Wald und ewiges Volk“: *Die Ideologisierung des deutschen Waldes im Nationalsozialismus*, Freising 2006.

- Zeiller, Annemarie: Guernica und das Publikum, Picassos Bild im Widerstreit der Meinungen, Berlin 1996.
- Zemanek, Heinz: Kalender und Chronologie, Bekanntes und Unbekanntes aus der Kalenderwissenschaft, 3. ergänzte Aufl., München, Wien 1984.
- Zuckermann, Moshe: Editorial, in: Ders., Geschichte und bildende Kunst, S. 9ff.
- Ders. (Hrsg.): Geschichte und bildende Kunst, Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte, 34, 2006.
- Züricher Kunstgesellschaft (Hrsg.): Kunsthaus Zürich, Gesamtkatalog der Gemälde und Skulpturen, Zürich 2007.
- Zuschlag, Christoph: „Entartete Kunst“, Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995.
- Zweite, Armin: Let's Mix All Feelings Together, Bemerkungen zu einigen Bildern der Ausstellung, in: Let's Mix All Feelings Together, S. II-XI.
- Ders.: Gerhard Richters „Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen“, in: Jahn, Atlas, S. 7-20.
- Ders.: „Kunst soll kein Konzept haben“, Anmerkungen zu Rauschenbergs Werk in den 50er und 60er Jahren, in: Ders., Robert Rauschenberg, S. 17-60.
- Ders. (Hrsg.): Robert Rauschenberg, Ausstellungskatalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1994.

## **Danksagungen**

Mein Dank gilt zunächst Professor Dr. Werner Busch für die Betreuung der Arbeit und für seine stetige methodische und praktische Hilfe. Auch Professor Dr. Thomas W. Gaetgens und Professor Dr. Uwe Fleckner standen mir dankenswerterweise mit Rat und Tat zur Seite. Außerdem möchte ich Professor Dr. Gregor Stemmrich dafür danken, sich kurzfristig zum Zweitgutachter bereit erklärt zu haben. Dank gebührt weiterhin Professor Dr. Michael Diers und Professor Dr. Klaus Krüger, die ich für meine Disputation gewinnen konnte. In diesem Zusammenhang ein ganz herzliches Dankschön an Dr. Margit Kern für die Übernahme des Protokolls.

Für fachliche Diskussionen sowie moralische Unterstützung möchte ich mich bedanken bei: Paul Maenz, Gerd de Vries, Mehdi Chouakri, Thomas Eller, Hubertus Butin, Astrid Mania, Katja Blomberg, Clemens Krümmel, Jens Meinrenken, Volker Pantenburg, Eva Hausdorf, Wolf-Dietrich Löhr, Nina Köller, Hendrik Ziegler, Franziska Uhlig, Caroline Philipp und Steffen Haug.

Bei Cassandra Nakas möchte ich mich für die Möglichkeit bedanken, daß ich meine Arbeit im Sommersemester 2008 im Rahmen eines Proseminars an der Berliner Universität der Künste vorstellen durfte.

Da die Dissertation hauptsächlich in der Kunstbibliothek im Kulturforum entstanden ist, bin ich den freundlichen und allzeit hilfsbereiten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern dort zu besonderem Dank verpflichtet.

Britta Lange möchte ich dafür danken, daß sie das Lektorat übernommen.

Bei Rückfragen konnte ich mich wenden an: Professor Dr. Bernhard Jussen, Dr. Johannes Janssen vom Saarländmuseum, Saarbrücken, sowie Staatssekretärin Monika Beck und vor allem Dr. Anton Markmiller, beide von der Landesvertretung des Saarlandes, Berlin.

Die Künstler Georges Mathieu, Karl Otto Götz und Rissa sowie Dierk Schmidt standen mir Rede und Antwort. Ohne ihre Hilfe wären mir wichtige Punkte ihres Werks verborgen geblieben.

Folgende Galerien haben mir wertvolle Auskünfte gegeben: Galerie Neher, Essen, Thomas Schulte, Berlin, Aurel Scheibler, Berlin, Galerie Marianne Hennemann, Bonn, Marian Goodman Gallery, New York und Paris.

Zum Schluß gilt mein besonderer Dank Christa Kortwinkel sowie meiner Schwester Esther Williamson und vor allem meinen Eltern für ihre Unterstützung in allen Bereichen. Ihnen sei die Arbeit gewidmet.