

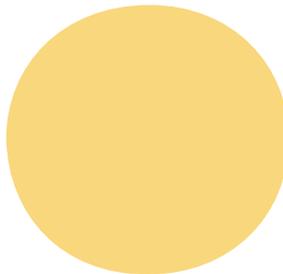
Heft 10/2013

Germanistik in der Schweiz

Zeitschrift der
Schweizerischen Akademischen
Gesellschaft für Germanistik

Herausgegeben von Michael Stolz,
in Zusammenarbeit mit Laurent Cassagnau,
Daniel Meyer und Nathalie Schnitzer

Sonderdruck



germanistik.ch
Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft

Bilder des Menschen

Vom Mimetischen zum Unkenntlichen –
Zur Darstellung der Figur zwischen 1900 und 1945

VON ANNE-SOPHIE PETIT-EMPTAZ

The aim of this paper is to describe the trends in the representation of the human form, ranging from the pseudo-normal to previously unattained levels, as seen in German-speaking countries between 1900 and 1945. Academic aesthetics becomes inadequate when attempting to understand the artist's need for expression with all the accompanying irresolvable contradictions. Our idea is to expose those *great configuring energies* that determine the *life of forms* during this period. The further we stray from the norm, the more the human being, as pictured in art, becomes unrecognizable, having been deformed or fragmented by history and the violence of its impact, as well as oversimplified or metamorphosed by the reactive forces of the imaginary.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert sind Grosstadtleben, Fabrikarbeit, moderne Umwelt durch den Prozess der Mechanisierung bedingt. Das Innenleben des Individuums, seine Empfindungen drohen erstickt zu werden. Mit der klassischen Anatomie ist der Künstler nicht mehr imstande, die neuen inneren Konflikte des Menschen, seine Ängste und Triebe auszudrücken, was im Laufe des 20. Jahrhunderts noch gesteigert wird. Das Menschenbild wird deformiert. Es scheint durch «ein Transzendieren des Menschlichen nicht nach oben, sondern nach unten» ersetzt zu sein,¹ was etwa der reaktionären Auffassung eines Sedlmayr entspricht. Oder durch die «Tendenz, «die Verzertheit zur Norm» zu machen»,² wie es LUKÁCS behauptet, und mit ihm ein guter Teil der marxistischen Kritik.

Im deutschsprachigen Raum wird man in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Bildern des Körpers konfrontiert, welche die vielfältigsten Formen annehmen. WERNER SPIES verweist auf diese Mannigfaltigkeit und behauptet, es sei unmöglich, sie «anhand einiger allgemeiner Schemata abzugrenzen».³ Wir wollen trotzdem versuchen, hinter den Werken nach jenen «großen ge-

1 SILVIA EIBLMAYR: Die Frau als Bild, Berlin 1993, S. 53.

2 EIBLMAYR: Die Frau als Bild [Anm. 1], S. 53.

3 Paris–Berlin, 1900–1933. Exhib. cat., Centre G. Pompidou, Paris 1978, S. 16.

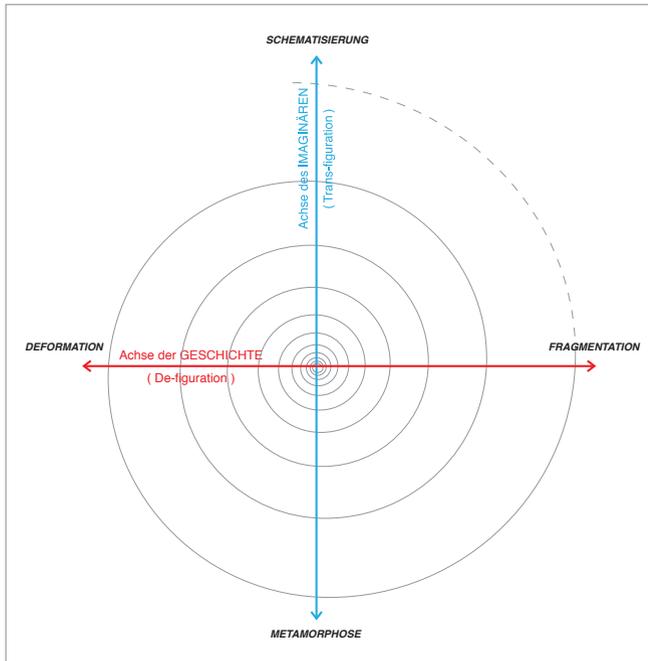
staltenden Energien» zu suchen,⁴ die Ernst Cassirer bei der Definition von Aby Warburgs Vorgehen erwähnt. Es soll hier der Versuch einer gewissen Rationalisierung gemacht werden: sich über scheinbar beziehungslose künstlerische Phänomene Klarheit verschaffen und das Chaos einigermaßen organisieren. Die spezifischen Merkmale der Avantgarden werden nicht in Frage gestellt; es sollen aber tiefere Kräfte oder Konstanten herausgestellt werden. Wir möchten hier die Kohärenz der grossen evolutiven Prozesse verstehen, welche radikale stilistische Umwälzungen bewirkten. So wollen wir anhand eines Leitschemas auf die wichtigsten Veränderungen eingehen, die die Darstellung des Körpers in dieser Epoche verzeichnet. Die Mitte soll die Stabilität und die Permanenz früherer Formen widerspiegeln. Das Ende des 19. Jahrhunderts kennzeichnet sich aber durch eine Reihe von Erschütterungen, die diese Mitte ins Wanken bringen. Dem entspricht auch eine Bewusstseinskrise, die Nietzsches Infragestellung des Weltbildes weiterführt. Der Zerfall der Sprache, wie er von Hofmannsthal geschildert wird, erscheint als ein Epiphänomen, das die sukzessiven, den Menschen aus einer stabilen Mitte ausschleudernden Stosswellen begleitet. So bilden sich jeweils eine horizontale Achse, die dem Lauf der Geschichte entspricht, und eine vertikale Achse heraus, die man als eine Reaktion oder als Geste des Widerstands⁵ interpretieren kann. Die Waagerechte verweist auf tiefere (industrielle, technologische...) Wandlungen und Konflikte aller Art. Die äussersten Grenzen dieser Achse tragen den Stempel der Defiguration. Sie erinnern uns daran, dass der Körper der Ort des Todes im Menschen ist. Fast gleichzeitig entstehen Bilder des Körpers, die sich gegen diese Fragilität behaupten. Manche Künstler schlagen eine ästhetische Alternative zu den Phänomenen vor, die den Menschen brutalisieren. Diese Alternative lässt sich in der senkrechten Achse einer Transfiguration veranschaulichen. An einem Pol ist sie durch eine ontologische Transformation der Figur (Metamorphose) gekennzeichnet; die Kräfte des Unbewussten (Lüste, Ängste...) werden beschworen. Am anderen Pol will man sich von der Materie lösen: Die Formen werden vereinfacht, schematisiert. Man versucht, sich von den schreckensvollen Erlebnissen der irdischen Welt zu befreien, um durch eine gewisse Transzendenz (Metaphysik) zu einer neuen Dimension des Seins zu gelangen.

Diese zahlreichen Darstellungsformen können nicht ausschliesslich auf den beiden erwähnten Achsen positioniert werden. So muss man sich eine Spirale vorstellen, die sich von der Mitte heraus (das heisst einer ideellen Nähe zur Wirklichkeit) abwickelt. Je weiter man sich vom Zentrum entfernt, desto stärker weichen die Darstellungen des Menschen von einer naturalistischen

4 Zitiert nach GEORGES DIDI-HUBERMAN: *L'image survivante*, Paris 2002, S. 200.

5 Franz Marc spricht von einem *Widerstand gegen die naturalistische Form*, von einem *Drang nach Erforschung der metaphysischen Gesetze*, in: F.M., *Schriften*, hg. v. KLAUS LANKHEIT, Köln 1978, S. 106.

Konzeption der Figur ab. Mit der Spirale ist es ebenfalls möglich, die Zwischenpositionen zu markieren: zwischen Deformation und Schematisierung, Fragmentation und Metamorphose usw.



1. Schema, Die « großen gestaltenden Energien »

Die « großen gestaltenden Energien »

Achse der Geschichte – Deformation, Verzerrung

Am Anfang des Jahrhunderts rebellieren die Expressionisten gegen die akademische Kunst ihrer Epoche, denn diese spiegelt traditionelle Werte wider, mit denen sie sich nicht mehr identifizieren können. Die realistische Kunst lehnt Carl Einstein als tautologische Nachbildung dieser Welt ab, weil sie darauf ziele, die bestehenden Herrschaftsstrukturen zu stärken. Diese Künstler wollen ohne Zwänge und direkt ausdrücken, was sie bewegt und bedrängt. So entsteht auch die mythische Figur des « neuen Menschen ».

Man unterscheidet hauptsächlich drei Arten der Deformation. Die erste hängt mit dem eckigen Stil der Brücke-Künstler zusammen, welche die Technik des Holzschnitts wieder entdecken. Die Figuren sind wie mit dem Messer geschnitten. Im Gemälde von Heckel mit dem Titel ›Frau und junges Mädchen‹ (1912) wird der kantige Aspekt der Körper herausgestellt. Gebrochene Linien bilden die Konturen des Mädchengesichts. Dasjenige der älteren Frau links setzt sich aus Rauten und flächigen Elementen zusammen. Eine Besonderheit von Schmidt-Rottluff: der breitgedrückte Nasenrücken. Es handelt sich offenbar um ein Merkmal, das von den ›Negermasken‹ und -skulpturen übernommen wurde. Nach Carl Einstein⁶ zeichnet sich diese primitive Kunst unter anderem durch ihre *religiöse* Tragweite aus, eine Tendenz, die man schon 1914 beim Maler vorfindet; sein prägendstes Beispiel ist vielleicht der auf 1918 datierte Holzschnitt ›Ist euch nicht Kristus erschienen?‹ Während des Krieges [*muss*] *man zu noch stärkeren Formen greifen, so stark, dass sie der Wucht eines solchen Völkerwahnsinns standhalten.*⁷

Eine andere Art der Deformation resultiert aus der Ausdehnung, der Vergrößerung oder der Reduktion der Figuren. Sie wirkt sich nicht so sehr auf die Kontur als auf das Volumen aus. Bei Schiele scheinen die Knochen durch den abgezehrten Körper durch. Die Zeichnung ›Stehender männlicher Rückenakt‹ (1910) fasst diese Charakteristiken zusammen: zu starke Dehnung des Körpers, der nicht mehr in das Hochformat ›hineinpasst‹; unsichtbarer Druck, der Taille und Achsel aushöhlt; betonte Bewegung der Schulter, die sich anscheinend auskugelt. Das gleiche lässt sich an vielen weiblichen Akten des Künstlers feststellen, sowie an Beckmanns Christus (›Kreuzabnahme‹, 1917) oder an den frühen Figuren Feiningers.

Eine letzte Form der Entstellung ergibt sich aus einem Mangel an Symmetrie; der Körper verliert seinen Schwerpunkt. Bei Kirchner wird die Büste des Aktes (›Mädchen unter Japanschirm‹, 1909) nur approximativ mit der Hüfte und den Beinen verbunden: die beiden Teile sind jeweils auf zwei verschiedene Achsen bezogen. ›Die Kerzentänzerinnen‹ (1912) Noldes schwingen die Hüften und scheinen das Gleichgewicht zu verlieren. Der Maler knüpft an den Primitivismus an; seine Werke verherrlichen instinktive Erotik und die ursprünglichen Mythen. Schieles ›Sitzender männlicher Akt‹ (1910) winkelt den Arm übers Gesicht an, als brauche er Schutz. Seine Beine sind verdreht. Im Wiener Kontext, von Freuds Erkenntnissen geprägt, unterstreicht der Künstler das problematische Verhältnis des Menschen zu seinem Körper und seinen Trieben. Meidners berühmtes ›Selbstbildnis Ich und die Stadt‹ (1913)

⁶ Carl Einstein: Negerskulptur, München 1920.

⁷ Zitiert nach GERHARD WIETEK: Die Skulpturen, in: Schmidt-Rottluff. Retrospektive. Kunsthalle Bremen/Städtische Galerie im Lenbachhaus, hg. v. GUNTHER THIEM / ACHIM ZWEITE, München 1989, S. 54.

spiegelt eher das in der Grossstadt empfundene Gefühl des mangelnden Gleichgewichts wider. Das Gesicht des Malers scheint dem urbanen Raum einverleibt. Der Betrachter sieht es nicht mehr frontal, sondern als wäre es plattgedrückt gegen den Boden der Stadt, von dem es sich nicht mehr unterscheidet.

Deformieren heisst also zum Teil den künstlichen Ballast der Kultur abwerfen, um zu einer ursprünglichen Spontaneität zurückzufinden. Der schnelle, manchmal wütende Duktus lässt sich aus dem gespannten Klima der Zeit erklären. In dieser Form von Aggressivität ist ebenfalls ein Ventil für Existenzangst zu sehen.

Fragmentation, Zerstückelung

Es beginnt mit einer künstlerischen Revolution, dem Kubismus und dessen Auftakt *«Les Femmes d'Alger (O. J.)»* (1907). Die Kunstauffassung der Futuristen führt über einen anderen Weg zur Auflösung der Formen. Und bei den deutschsprachigen Künstlern ist die Fragmentation unmittelbar mit dem Phänomen der Gewalt verbunden. Dieser Prozess erscheint in der Unterteilung, der Verstümmelung oder der Zersplitterung der Figur.

Zwischen 1914 und 1919 malt Otto Dix verschiedene Köpfe und Körper, wobei er auf kubo-futuristische Verfahren zurückgreift. Im *«Selbstbildnis als Mars»* (1915) besteht das Gesicht aus Dreiecken und Parallelogrammen, deren rote und gelbe Kanten energiegeladen wirken. Der aggressive Aspekt der Formen betont die explosive Macht, die der Kriegsgott verkörpert. George Grosz wiederum unterteilt die transparenten Figuren mit einer Einblendungstechnik. Die Körper der Personen sind fragmentiert, weil sie sich überlappen. Die Anhäufung von Menschen auf demselben Raum spiegelt die Brutalität der Umgebung und das allgemeine Chaos wider, das gleichbedeutend mit sozialem Fehlverhalten ist. Von einer zunächst konstruktiven Unterteilung geht Klee ab 1933 zu einem Prozess über, den man oft als Zerstörung auffassen kann. Der Mensch erscheint *zer-rissen*. Das Selbstbildnis von 1933 *«Von der Liste gestrichen»* weist ausdrücklich auf die bittere Erfahrung der Beurlaubung hin. Klee zeigt einen zerteilten Kopf, einem Patchwork vergleichbar. Den anatomischen Formen werden zusätzliche Grenzen hinzugefügt, die auf Begriffliches verweisen: Trennung, Eingesperrtsein, innere Zerrissenheit usw.

Wenn der Künstler hingegen verstümmelte Menschen darstellt, werden wirkliche Wunden gezeigt. Die Gewalt ist ins Fleisch geätzt. Der Erste Weltkrieg hinterlässt etwa zehn Millionen Tote und dreissig bis vierzig Millionen Ver-

wundete. Dix «wollte die zerstörte Erde, die Leichen, die Wunden zeigen».⁸ Durchlöchern, spalten, abreißen und die Körper zersetzen – dies sind die wichtigsten Verfahrensweisen des Künstlers, der die Gewalt der Massaker wiederzugeben versucht (Verwundeter). Dem Toten⁹ sind Wange und Schädel durchlöchert. Der Mund ist nichts anderes als ein schwarzes Loch, das eine formlose Substanz erbricht. Man wird an Georges Bataille erinnert: die edle Sequenz (Gesicht – Wort – Gedanke) verwandelt sich in eine triviale (Loch – Exkretion – Abfall).

Nach dem Krieg sind die Wunden noch offen. Die Grossstadt erscheint als ein neues Schlachtfeld. In Beckmanns Mappe «Die Hölle» (1919) vergegenwärtigt der Kriegsinvalide die Gräuel des Konflikts. Er steht am Rande, was einem sozialen Ausgestossensein gleichkommt und politisch zu deuten ist. Das Morden selbst hat nicht aufgehört: «Das Martyrium», «Die Nacht», «Die Letzten» usw. verweisen auf die revolutionären Unruhen der Zeit. Schneidende Linien fragmentieren die Fläche und mit ihr die Personen.

Wenn der Körper wortwörtlich zerstückelt wird, erreicht das Phänomen einen Höhepunkt. Es bleiben nur noch ein Fuss, eine Hand übrig. Meidners «Kriegsszene» (1915) vermittelt den Eindruck eines regelrechten Gemetzels. Die Anhäufung von Köpfen und Gliedern ist ein Mittel, das Qualitative mit dem Quantitativen zu vereinen, das Entsetzliche zu steigern. Die anarchische Überlagerung von Toten ermöglicht es nicht, verschiedene Körper zu unterscheiden.

Die Verheerungen des Krieges finden im damals gängigen Motiv des Lustmords ein metaphorisches Äquivalent. Bei Grosz spiegelt das alltägliche Verbrechen das grosse Verbrechen des Krieges wider.¹⁰ Das Bild der *membra disjecta*, mit denen Dix' «Lustmörder» zu jonglieren scheint, entspricht wohl dem der Körper, die über dem Schützengraben «fliegen» («Leuchtkugel», 1917). Die Metapher knüpft direkt an die Stelle eines Briefes an: *Die Toten lagen herum, Arme und Beine flogen*.¹¹ Jegliche Anhaltspunkte fehlen. So formuliert es Hugo Ball: *Eine tausendjährige Kultur bricht zusammen. Es gibt keine Pfeiler und Stützen, keine Fundamente mehr, die nicht zersprengt worden wären*.¹²

8 Interview Gera 1966. Zitiert nach OTTO CONZELMANN: Der andere Dix, Stuttgart 1983, S. 187.

9 Radierungen aus der Mappe «Der Krieg» (1924).

10 UWE M. SCHNEEDE: *Vérisme et nouvelle objectivité*, in: Paris–Berlin [Anm. 3], S. 186.

11 Brief vom 12.8.1916, in: CONZELMANN: Der andere Dix [Anm. 8], S. 147.

12 Hugo Ball: Vortrag über Kandinsky (1917), in: Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften, hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Hans Burkhard Schlichting, Frankfurt a. M. 1984, S. 41.

Diese radikale Diskontinuität zeigt, dass der Mensch als Entität verschwunden ist. Den Bildern aufgelöster Körper liegt eine anthropologische Umwälzung zugrunde. Es scheint nunmehr unmöglich, dem Menschen eine stabile, identitätsstiftende Form zu verleihen. Die von den Dadaisten entwickelte Technik der Collage hatte auch eine revolutionäre Tragweite:

Die Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft sollten durch die zersplitterte, disparate Form offengelegt werden. Die Lüge eines geschlossenen Weltbildes und klarer Wertesysteme sollte zerstört werden.¹³

Achse des Imaginären – Schematisierung

Das Vereinfachen kann den Künstler dazu führen, den Menschen seiner Substanz zu entleeren, aus ihm einen Automaten zu machen. Oder es kann eine gewisse Strenge und Knappheit anstreben, die mit Vergeistigung gleichgesetzt werden kann. Einerseits ein kritischer Blick, der eine Entfremdung ausdrückt, andererseits der Versuch, über den Menschen hinauszugehen.

Oskar Schlemmer steht sozusagen am Schnittpunkt verschiedener Tendenzen.¹⁴ Er drückt sein Bedürfnis nach Klarheit und Ordnung aus: *Wir brauchen Zahl, Maß und Gesetz [...], um nicht vom Chaos verschlungen zu werden.*¹⁵ Der Körper besteht aus autonomen Grundformen; die hieratischen Posen der Personen erinnern an die Modellpuppe des Malers: «Konzentrische Gruppe, Sitzender Jüngling» (1925). Aber: *Am Anfang steht das Gefühl, der Strom des Unbewußten, die freie [...] Schöpfung.*¹⁶ Die Intuition und der Intellekt, das Apollinische und das Dionysische sind die beiden Pole, auf die sich Schlemmer bezieht. Die Abstraktion schafft ein Gleichnis, ein Symbol der menschlichen Gestalt.

Franz W. Seiwert, Heinrich Hoerle und Gerd Arntz, die zur Kölner Gruppe der progressiven Künstler gehören, sind wie Schlemmer auf Klarheit und Ordnung bedacht. Auch sie binden ihre Figuren in eine abstrakte Konstruktion ein, die oft auf Symmetrie beruht. Aber bei ihnen fehlt der zweite Pol: die Intuition. Die Nebeneinanderstellung des Zylinders und des gesichtslosen Kopfs des Arbeiters («Zwei Menschen in perspektivischer Konstruktion», 1925; «Fabrikarbeiter», 1924) drängt zum Vergleich und hebt den Unterschied zwischen Mensch und Objekt auf. Der Mensch ähnelt der Maschine. Jener

13 JOHANNA KUTSCHERA: Aufbruch und Engagement, Frankfurt a.M. 1994, S. 116.

14 Hier liessen sich auch Künstler wie Macke und Kollwitz anführen.

15 Oskar Schlemmer: Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften, hg. v. ANDREAS HÜNECKE, Leipzig 1990, S. 261.

16 Oskar Schlemmer: Der Mensch, hg. v. HANS M. WINGLER, Mainz 1969, S. 230.

wird als Produkt seiner Lebensbedingungen dargestellt. Die Kunst wird in den Dienst der marxistischen Ideologie gestellt.

Bei Kandinsky hingegen ist keine politische Absicht vorhanden. Man kann die verschiedenen Etappen seines Wegs hin zur Abstraktion verfolgen. Bald wirken die Silhouetten flächenhaft. In «Orientalisches» (1909) verliert die Figur an Lesbarkeit. Eine gewisse Auflösung ist festzustellen («Komposition VI», 1913). *Das Zerfallen des Atoms war in meiner Seele dem Zerfall der ganzen Welt gleich*¹⁷, erinnert sich der Maler, der demgemäss eine «explodierende» Welt schafft. Schematisieren bedeutet hier die Reduktion der Figur auf das Wesentliche beziehungsweise auf Zeichen. Zwei schwarze parallele Striche, die oben mit einer runden Form schliessen, suggerieren den Menschen («Komposition IV», «Promenade»...). Die Figuren werden verlängert («Improvisation» 19, 1911): So drückt der Maler die Sehnsucht nach dem Geistigen aus, was auch mit Kandinskys Interesse für die Theosophie zusammenhängt. Von einer Serie zur anderen führt Jawlensky das Bild des Menschen auf ein paar vertikale Pinselstriche zurück, die von drei oder vier Horizontalen unterbrochen sind. Er fasst seine Vorgehensweise als einen meditativen Dialog auf: *Darum ist das Kunstwerk ein sichtbarer Gott, und die Kunst ist ‚Sehnsucht zu Gott‘*.¹⁸ Diese Reflexion nimmt im «Ikonen-Gesicht»¹⁹ eine konkrete Form an. Wir werden hier mit einem Bild des Menschen konfrontiert, das die Frage nach den Grenzen des Darstellbaren stellt.

Metamorphose

Alfred Kubin, Max Ernst und Hans Bellmer definieren alle drei ihre Arbeit als das Zusammensetzen unterschiedlicher Realitäten. Ernst spricht von der *Vereinigung zweier scheinbar unvereinbarer Wirklichkeiten auf einer Ebene, die ihnen scheinbar nicht entspricht*.²⁰ Aus dieser Definition der Collage lässt sich seine ganze Malmethode herleiten. Kubin interessiert sich für die Beziehungen zwischen Traum und Wachzustand; er bemüht sich, *diese beiden sich wie elektrisch abstoßenden Pole Einer Schöpfung einander zu nähern*.²¹

17 KANDINSKY: Rückblicke, in: Die Gesammelten Schriften, hg. v. HANS K. RÖTHEL / JELENA HAHL-KOCH, Band I: Autobiographische Schriften, ethnographische und juristische Schriften, Bern 1980, S. 33.

18 Brief vom 12.6.1938 an Jan Verkade. Zitiert nach CLEMENS WEILER: Alexej von Jawlensky. Der Maler und Mensch, Wiesbaden 1955, S. 40.

19 Ausdruck von ITZHAK GOLDBERG: Du spirituel dans le visage, in: Alexej von Jawlensky / Marianne von Werefkin. Catalogue d'exposition 19.1. – 30. 3. 2000, Musée-Galerie de la Seita, Paris 2000, S. 17.

20 Max Ernst: Schnabelmax und Nachtigall, hg. v. PIERRE GALISSAIRES, Hamburg 1994, S. 61.

21 Zitiert nach ABRAHAM HORODISCH: Alfred Kubin als Buchillustrator, Amsterdam 1949, S. 38.

Und Bellmer bezieht sich direkt auf Freud: Der Traum vereint die Gegensätze und stellt sie in einem einzigen Gegenstand dar.²² Die Kräfte, die in der Metamorphose am Werke sind, stimmen ja teilweise mit den Mechanismen der Traumarbeit überein: Verdichtung, Verschiebung und Ersetzung. Die Zwitterwesen von Kubin folgen diesem Prinzip: «Jede Nacht besucht uns ein Traum» (1900/03). Hier nimmt der Traum die Gestalt einer Frau an, die die Leichtigkeit eines Insekts aufweist; Hände und Füße sind durch spitze Klängen ersetzt, die schneidende Flügel suggerieren. Bellmer nutzt die Doppeldeutigkeit der Erscheinungen: *Affinität der Brüste und des Gesässes, des Mundes und des Geschlechts*.²³ Er überträgt die Empfindungen und die Phantasmen, die ihm seine Lust diktiert, auf das Zeichenblatt, einer «Platte» gleich, welche die unbewussten Reaktionen des Körpers aufnimmt.

Auf dem Wege der Metamorphose wollen die Künstler die Realität in Frage stellen. Es geht darum, die generelle Krise des Bewusstseins und der Selbsterkenntnis zu beschleunigen, die spürbar wird. Kubins Pessimismus erreicht einen Höhepunkt: *Zweifellos erscheint mir nur, dass vom Menschlichen nichts mehr zu hoffen ist [...]*.²⁴ Schon 1927 hatte Max Ernst die Serie der «Horden» geschaffen: Im Menschen befinden sich ungezähmte und dämonische Kräfte, und wenn diese Kräfte losgelassen werden, zerstören sie uns.²⁵ Eine Drohung lastet auf der westlichen Welt und ihrer Kultur. Diese Idee greift Bellmer auf: *Die Welt ist für mich ein Skandal*.²⁶ So inszeniert er ein *Theater der Grausamkeit*²⁷, das «als Protest gegen das Nazi-Regime aufgefasst wird».²⁸

In der Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts drückt sich die Distanz aus, welche die Künstler in der Darstellung der menschlichen Figur gegenüber einer Pseudo-Norm eingenommen haben. Die «gestaltenden Energien», die wir beobachtet haben, sind hauptsächlich zentrifugale Kräfte. Es gibt jedoch auch Bewegungen, die man als zentripetal bezeichnen kann, da sie darauf zielen, die Malerei in die Richtung der früheren Kanons zurückzuführen – dies ist bei der nationalsozialistischen «Ästhetik» oder, auf andere Art, bei der «Neuen Sachlichkeit» der Fall. Aber diese Tendenzen einer Rückkehr zu bekannten, gleichbleibenden Formen kommen relativ selten vor. Die wiederholten erlebten Traumata stellen die Künstler vor «Grenzsituationen».²⁹ Diesen Situationen entsprechen «Grenz-Figuren», welche die besondere Intensität

22 Sondernummer der Zeitschrift «Obliques»: Hans Bellmer, 1975, S. 135 und 122.

23 «Obliques»: Hans Bellmer [Anm. 22], S. 122.

24 Alfred Kubin: Aus meinem Leben, hg. v. ULRICH RIEMERSCHMIDT, München 1977, S. 56–58.

25 JOHN RUSSELL: M. Ernst. Sa vie – Son œuvre, Bruxelles 1967, S. 100.

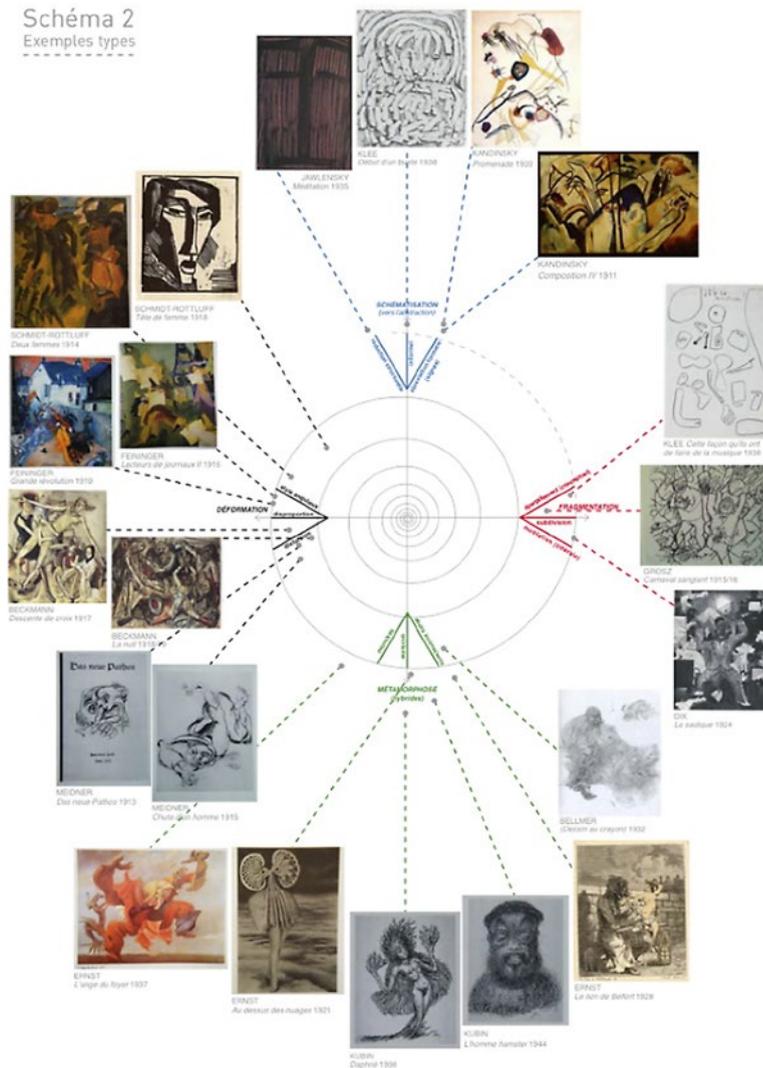
26 Zitiert nach CONSTANTIN JELENSKI: Les dessins de H. Bellmer, Paris 1966, S. 21.

27 Nach Artauds Begriff von einem «théâtre de la cruauté».

28 Vgl. JELENSKI: Les dessins [Anm. 26].

29 Karl Jaspers: Philosophie, Berlin u. a. 1948.

Schéma 2
Exemples types



der zentrifugalen Kräfte ans Licht bringen. Im näher ausgeführten vierpoligen Schema werden diese Figuren an der Peripherie eingetragen. Historisch gesehen sind Grenzen anthropologischer Natur überschritten worden, denen in bildnerischer Hinsicht ein Überschreiten der bisher existierenden ästhetischen Grenzen entspricht.

Heft 10/2013 – Aus dem Inhalt

GEORG KREIS

Zentralität und Partikularität. Organisationsformen und Strukturbilder
des öffentlichen Lebens

REGULA SCHMIDLIN

Die Plurizentrik des Deutschen. Ein linguistisch-lexikographisches Konstrukt?

AFRA STURM / BRITTA JUSKA-BACHER

Methodische Überlegungen zu einem Schweizer Standard-Wörterbuch

GÜNTER SCHMALE

Gesprochenes Deutsch. Normabweichende Partikularität oder eigene Norm?

ASTRID STARCK

Jiddische Literatur in Berlin in der Zwischenkriegszeit. Wechselspiel zwischen
Zentrum und Peripherie

MICHAEL ANDERMATT

«Hussah! Hussah! Die Hatz geht los!» Antikatholizismus bei Gottfried Keller

YAHYA ELSAGHE

Zentrum und Peripherie in Thomas Manns Novelle vom «Kleinen Herrn Friedemann»

PHILIPPE WELLNITZ

Thomas Hürlimanns Theater. Ein Dialog mit der Heimat Schweiz

Germanistik in der Schweiz

ISBN 978-3-033-04394-7



9 783033 043947 >