DIE NACHT IM ZWIELICHT

Kunst von der Romantik bis heute

PRESTEL
MÜNCHEN · LONDON · NEW YORK

belvedere

Herausgegeben von Agnes Husslein-Arco, Brigitte Borchhardt-Birbaumer und Harald Krejci

Inhalt

Agnes Husslein-Arco	6	Vorwort
Werner Hofmann	8	Österreich als Notturno. Eine Skizze
Brigitte Borchhardt-Birbaumer	16	Die zwielichtige Nacht als Sinnfigur
Harald Krejci	28	Die Nacht im 20. Jahrhundert – ein surrealistischer Überhang
Walter Seitter	32	Zur Physik und zur Technik und zur Ästhetik der Nacht Ein Beitrag zur Nyktologie
August Ruhs	38	Die Beleuchtung der Nacht durch das Sprechen
Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Kerstin Jesse	44	Die Verdoppelung des Dunkeln. Die Nacht in der Fotografie
Thomas Posch	50	Vom Zauber des Lichts zur Zerstörung der Nacht
	59	Tafelteil
Brigitte Borchhardt-Birbaumer	60	Zwei Kinder der Mutter Nacht: Krieg und Liebe
Kerstin Jesse	92	Mythos, Traum und die Königin der Nacht
Kerstin Jesse	136	Innere Nacht, Schlaf und Blindsein
Brigitte Borchhardt-Birbaumer	158	Erhabene Nachtlandschaften
Kerstin Jesse	200	Nächtliche Tätigkeiten
Kerstin Jesse	236	Natürliche und künstliche Unterwelten
Brigitte Borchhardt-Birbaumer	254	Nachtwandlung vom Symbolismus zur Abstraktion
Brigitte Borchhardt-Birbaumer	278	Die Nacht außerhalb der Welt
Kerstin Jesse	294	Ende der Nacht: Schwarze Ironie und Lichtsmog
	316	Autorinnen und Autoren
	318	Leihgeber
	319	Kurzbibliografie – Abbildungsnachweis
	320	Impressum

Vorwort

Agnes Husslein-Arco

Gustave Courbet
Der Verwundete, um 1866 (Ausschnitt)
Belvedere, Wien

Längst lässt uns das Lichtermeer der Großstadt die alten nächtlichen Angstvisionen von Teufeln und Hexen vergessen. Schon in Carl Spitzwegs kleinem Gemälde *Der Hexenritt* steht der Ironiefaktor gegenüber dem Aberglauben vor der Erinnerung an die tragische Geschichte eines Vorurteils. Zwielichtig ist fast jede Nachtallegorie, ihre Uneindeutigkeit eine besondere Herausforderung für die Künstler. Die Nachtstunden intensivieren Fantasie und Sinne, denn sie bringen immer wieder neue Aspekte des Geheimnisvollen mit sich. So fasziniert die Nacht, die Dunkelheit, vor allem Künstler und Wissenschaftler, seit jeher und hält bis zum heutigen Tage an. Das Belvedere widmet sich mit *Die Nacht im Zwielicht. Kunst von der Romantik bis heute* somit einem virulenten Thema. Seit Erika Biletters und Christoph Vitalis Schau *Die Nacht* im Haus der Kunst in München 1998/99 ist kaum ein Jahr vergangen, in dem nicht eine Publikation zum Thema erschienen ist oder eine Ausstellung stattfand. Ob *Dark* 2006 im Rotterdamer Museum Boijmans van Beuningen oder 2009 *Der Mond* im Wallraf-Richartz-Museum in Köln oder derzeit (seit September) im Frankfurter Städel Museum die Schau *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst*, fast monatlich kommen neue Nachtbetrachtungen hinzu. Die Fotogalerie Ostlicht in Wien eröffnete kürzlich ihre Pforten mit *Nacht* und in Belgien gibt es mit der *Art Nocturne* sogar jährlich eine einschlägige Kunstmesse.

Dunkelheit und Nachtbilder passen besonders zu Wien, nicht nur weil das Belvedere eine erhebliche Anzahl von ›Nachtstücken‹ seit dem 19. Jahrhundert unter seinen Gemälden aufbewahrt, sondern auch als Ort, an dem Wolfgang A. Mozarts Oper *Die Zauberflöte* mit seiner Protagonistin der Königin der Nacht eine Neuauflage der antiken Allegorie erfunden hat. Um 1900 hat Sigmund Freud in Wien seine Erkundungen in den dunklen Kontinent der Seele nicht nur über die *Traumdeutung* unternommen. Weiters können Arnold Schönbergs nächtliche Kompositionen in Musik und Malerei nicht übersehen werden. Besonders in der aktuellen Fotografie gibt es zahlreiche Positionen, die sich dem Nachtexperiment wieder verschreiben.

Die Ausstellung geht von den Sammlungen des Belvedere mit prominenten Werken von Ferdinand Georg Waldmüller, Caspar David Friedrich,

Anselm Feuerbach, Hans Makart, Anton Romako, Gustave Courbet und Emil Nolde aus, zeigt dazu Entdeckungen aus dem Depot, und stellt sie – gemäß den Aufgaben des Hauses – internationalen Leihgaben und Positionen gegenüber, darunter Philipp Otto Runge, Ernst Ludwig Kirchner, Edvard Steichen, Weegee, Paul Delvaux, Anselm Kiefer oder Gerhard Richter. Malerei, Grafik, Fotografie, Film, Skulptur- und Objektkunst werden nicht chronologisch, sondern thematisch gruppiert. Sechs Unterthemen behandeln die drei Paradigmenwechsel von 1800, 1900 und 2000, die sich seit dem Beginn der Moderne abzeichnen: die nächtliche Reaktion der Romantik auf das Licht der Aufklärung, die technischen Errungenschaften mit der Beleuchtung der Städte, aber auch der Erfindung der Fotografie aus der dunklen Kammer (der Camera obscura) parallel zur positivistischen Ausrichtung der Wissenschaften, und eine Auflösung der Nachtdunkelheit durch die Farbe, gefolgt von einem Niedergang der Nacht durch den Lichtsmog um 2000. Der Stadtraum als Heimat des Flaneurs, der Schattenwirtschaft Prostitution, aber auch als Heimat besonderer Disposition des schöpferischen Menschen und typischer Nachtarbeiter wie Schauspieler und Sänger. Hier zeigt sich die Verwandtschaft von Nacht und Bühne. Deshalb zieht sich von dunklem Theater bis Kinoraum und Black Box als idealer Ort der Gegenwartskunst eine Linie von Schinkels Bühnenbild zur *Zauberflöte* bis zum performativen Theater im Fototableau von Jürgen Klauke.
Im Kunstwerk erfährt das Thema totale Veränderungen vom dunklen Mondlichtbild zum reinen Farbfeld und zur Lichtskulptur, deshalb auch der Titel der Schau, *Die Nacht im Zwielicht*, als eine Entwicklung der gegenstandslosen Malerei aus Romantik und vor allem Symbolismus. Der Titel will allerdings auch den negativen Tenor alles Nächtlichen als Vorurteil entlarven. Der religiösen Historie der Passionsszenen der Nazarener zu nächtlichen Kriegsangriffen bis zur Bombennacht stehen schützend die figürliche Nachtallegorie eines Georg Kolbe oder der schwarze *Homme de la Nuit* einer Germaine Richier gegenüber, gefolgt von Königinnen der Nacht und vielen märchenhaften Illustrationen von Schwind und Larsen, Kenner und Füssli, die Nacht als schützenden wie abenteuerlichen, weil geheimnisvollen Raum erschließen. Die Ästhetik der Mondnächte wird bereichert durch die Nachtarbeiten in der Stadt und auf dem Land und durch natürliche wie künstliche unterirdische Räume wie Grotten, Kerker oder U-Bahn.

Das Belvedere hat sich bei diesem ambitionierten Projekt zur Aufgabe gemacht Vertretern aus den unterschiedlichen Wissenschaften wie Astronomie, Philosophie, Psychologie und Kunstgeschichte zu verquicken und transdisziplinäre Forschung zu betreiben. Die Neudefinition der Allnacht außerhalb der Welt als eine Tagnacht und keineswegs als ein Bereich völliger Dunkelheit wie bisher angenommen und beschrieben, gilt als eine erste und neue Erkenntnis wissenschaftlicher Zusammenarbeit.

Die Ausstellung vereint verschiedene künstlerische Medien wie Gemälde, Grafik, Zeichnung, Fotografie sowie Skulptur und Film und spiegelt die nächtliche Thematik in Ihrer Vielfalt der Ausdrucksmittel wieder. Die Spannung des Nächtlichen, der Reiz des Dunkels aber auch das Unheil- und Gefahrenvolle reizte und reizt Künstler, Literaturen, Philosophen und Psychologen bis in die Gegenwart und wird auch in Zukunft nichts an seiner Macht und Anziehung verlieren.

Mein Dank gilt zunächst dem hoch motivierten Team aus Wissenschaftlern, Forschern sowie Mitarbeitern des Belvedere, die zur Umsetzung und dem Gelingen der Ausstellung beigetragen haben. Allen voran sei Brigitte Borchhardt-Birbaumer, der ›Nachtfrau‹ par excellence, die sich schon seit Jahren mit diesem Thema auseinandergesetzt hat, für ihren unermüdlichen und engagierten kuratorischen Einsatz gedankt, ebenso wie dem Kurator des Belvedere Harald Krejci. Gemeinsam haben sie neue Sichtweisen auf das Nächtliche, der Nacht im Zwielicht geworfen und dies in einzelnen Themengruppen abgehandelt. Angesichts ihres großen Wissens um dieses Thema konnten sie die hohe wissenschaftliche Qualität der Erarbeitung dieser Thematik unter Beweis stellen. Kerstin Jesse hat als Assistenzkuratorin das Projekt in sämtlichen Belangen unterstützt und mit äußerstem Engagement mitgearbeitet. Allen Autorinnen und Autoren sei für ihre profunde Aufarbeitung des jeweiligen Themas sowie für ihren fachkundigen Input gedankt. Ohne die großzügigen Leihgaben zahlreicher nationaler und internationaler Museen sowie Privatsammlungen wäre dieses Vorhaben nicht möglich gewesen. Dafür sind wir Ihnen zu großem Dank verpflichtet. Mein Dank gilt auch den Wiener Galerien sowie den Künstlerinnen und Künstlern, die dem Vorhaben wohlwollend unterstützend gegenüberstanden. Luigi Blau sei für die Konzeption der Ausstellungsarchitektur gedankt.

Österreich als Notturno. Eine Skizze

Werner Hofmann

> Draußen weit über das Marchfeld hin lag schief
> eine lange spitze Lichtpyramide, grässlich gelb,
> in Schwefelfarbe flammend, und unnatürlich blau
> gesäumt; es war die jenseits des Schattens beleuchtete
> Atmosphäre, aber nie schien ein Licht so
> wenig irdisch und so furchtbar, und von ihm
> floss das aus, mittelst dessen wir sahen. Hatte
> uns früher Eintönigkeit verödet, so waren wir
> jetzt erdrückt von Kraft und Glanz und Massen
> unsere eigenen Gestalten hafteten darinnen wie
> schwarze, hohle Gespenster, die keine Tiefe
> haben; das Phantom der Stephanskirche hing in
> der Luft, die andere Stadt war ein Schatten,
> alles Rasseln hatte aufgehört, über der Brücke
> war keine Bewegung mehr; denn jeder Wagen und
> Reiter stand, und jedes Auge schaute zum Himmel –
> nie, nie werde ich jene zwei Minuten vergessen –
> es war die Ohnmacht eines riesenhaften Körpers
> unserer Erde.
>
> (Adalbert Stifter, *Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842*)

Die wissenschaftlichen Strategen dieser Ausstellung stützen sich auf die These vom Paradigmenwechsel, den die Französische Revolution von 1789 ausgelöst haben soll. Da diese Epochenzäsur auf meine Hamburger Ausstellungsreihe *Kunst um 1800* Bezug nimmt, sind ein paar klärende Bemerkungen angebracht. In meiner Vorstellung übergreift die ›Kunst um 1800‹ die politische Zäsur der Revolution: Sie hat ältere Wurzeln und andere, eigenmächtige Verläufe. Dem politischen Szenenwechsel gingen tief greifende Einschnitte im Bereich der Künste, der Literatur und der Philosophie voraus, welche die herrschenden Geschmacks- und Urteilskonventionen nachhaltig in Frage stellten. Die Kreativität erschloss sich Freiräume der Fragwürdigkeit, für die es in den politischen Entwürfen keine Entsprechung gibt. Wieder einmal bewahrheitete sich die Einsicht Newtons, dass jede Bewegung eine gleichzeitige Gegenbewegung hervorruft.[1] Das geschah im 18. Jahrhundert in der Überzeugung, dass jede Werthierarchie darauf wartet, in Frage gestellt zu werden, dass das menschliche Tun und Denken offen ist für entgegengesetzte Orientierungsmuster. Die Revision der traditionellen Wertetafeln setzt in der Mitte des Jahrhunderts in England ein. Hogarths *Analysis of Beauty* (1753) stellte die ›Schönheitslinie‹ als zeitloses Muster der Promiskuität gegenüber, die sich im Faktensammelsurium der zeitgenössischen Warenwelt versammelte. Die Schönheit wird von der ›variety‹ ihrer zahllosen Derivate übertönt. Indes, stets fordert in der Kunst der Prototyp die Variationskette heraus, sodass der Künstler die Qual der Wahl hat. Soll er die nüchterne Prosa der Dingwelt wählen oder deren lineare Stilisierung in der S-Linie? Etwas von diesem Konflikt übertrug Edmund Burke wenige Jahre später auf den Gegensatz zwischen dem Schönen und dem Erhabenen (›sublime‹). In seiner Schrift *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) reduzierte er den Rang des Schönen auf eine ›small social IDEA‹. Die großen Ideen entdeckte er im Dunkel endloser Räume, in der Einförmigkeit, deren Ängste und Schrecken sich nur dem Einsamen erschließen. Burke benennt die ›melancholy of pain‹ als den Erfahrungsort, der in uns, mit Schiller zu sprechen, eine Mischung aus ›Wehsein‹ und ›Frohsein‹ erweckt.[2] Dahinter steht eine Verlagerung des Geschmacksklimas. Wer bestaunt nicht lieber, so Schiller, »Ossians große Natur« in den Katarakten und Nebelgebirgen Schottlands als die Ebenen des »schnurgerechten Holland«? Ossian – das war das erweckende Wort, das in ganz Europa eine epidemische Mode entstehen ließ, als James Macpherson in den 1760er-Jahren die Gesänge eines gäliscnen Barden herausgab, die er selbst verfasst hatte.[3] Kriegerische Leidenschaften paarten sich darin mit dem geradezu erotischen Verlangen, das Naturgeschehen als Überwältigung zu erfahren. Erst Macphersons Nachlass brachte die Wahrheit über die Autorschaft an den Tag. Wie Macpherson die wilde Natur dem Regelmaß vorzieht, stellte Rousseau den ungebundenen ›homme naturel‹ über dessen Gegenspieler, den von der Zivilisation bevormundeten ›homme artificiel‹.[4]

Die Polarisierung des Denkens und Handelns bietet zwei unterschiedliche Schlüsse an. Der eine plädiert für ein striktes Entweder-Oder im Sinne der eindeutigen Parteinahme, wie sie etwa Blake vornimmt, wenn er sagt: »das Griechi-

sche ist mathematische Form, das Gotische lebendige Form«.[5] Die andere Einstellung arbeitet mit den Sowohl-als-Auch-Kriterien der Toleranz. So Horace Walpole, der in seinem Landhaus Strawberry Hill 1750 den Gothic Revival einleitete: »Man muß Geschmack haben, um die Schönheiten der griechischen Natur empfinden zu können; um gotisch zu fühlen, braucht man nur Leidenschaften.«[6] Walpole räumt damit ein, dass wir die Welt (und die Kunstwerke) polyfokal erleben. Als Verfasser des Schauerromans *The Castle of Otranto* (1764) ging er einen Schritt weiter und erlaubte sich die Mischung verschiedener Höhenlagen – eine Innovation, die er unter Berufung auf Shakespeare gegen Voltaire verteidigte, der diese Mischung von Ernst und Scherz, ›solennité‹ und ›bouffonnerie‹, ablehnte.

Die Wahlfreiheit fördert das Rollenspiel. Am 28.9.1739 schildert Walpole die Eindrücke einer Alpenüberquerung: »Gestern war ich ein Hirte in der Dauphiné. Heute ein Wilder in den Alpen; morgen ein Kartäusermönch; Freitag ein Schweizer Kalvinist.«[7] Was Walpole dabei empfindet, hat man als ›delightful horror‹«[8] bifokal definiert. Dafür fand Jahrzehnte später der Kantianer Schiller die philosophische Doppelstruktur: »Denn da es absolut unmöglich ist, dass der nämliche Gegenstand in zwei entgegengesetzten Verhältnissen zu uns stehe, so folgt daraus dass wir selbst in zwei verschiedenen Verhältnissen zu dem Gegenstand stehen, dass folglich zwei entgegengesetzte Naturen in uns vereinigt sein müssen, welche bei Vorstellung desselben auf ganz entgegengesetzte Art interessiert sind.«[9] Die Wahlfreiheit hat ihr Korrelat in der Mehrsinnigkeit, die dazu auffordert, zu jedem Urteil das Gegenteil zu denken. Wer diese verschiedenen Komponenten miteinander zu Mischgebilden verschränkt, verstößt gegen die klassische Idee, wonach die Höhenlagen (Modi) in Kunst und Literatur keine Vermischungen dulden. Darauf basierte das klassische Homogenitätsprinzip, das bislang die Syntax der Wort- und Bildkünste beherrschte. Von diesem Prinzip verabschiedete sich Goethe, einer seiner Verfechter, als er den zweiten Teil des *Faust* in Angriff nahm.[10] Das fiel ihm nicht immer leicht, weshalb er bei Schiller Rat holte und Dispens erbat. Der Freund plädierte 1797 für einen Zwitter, also für die Mischung der Stilhöhen, und knüpfte daran die Erwartung: »Ich bin überhaupt sehr erwartend, wie die Volksfabel sich dem philosophischen Teil des Ganzen anschmiegen wird.«[11] Goethe wusste selbst, dass er im zweiten Teil mit verschiedenen Zutaten arbeitete – nicht mit Eiern, Mehl und Zucker, wie er später spottete, sondern mit Kunstgriffen, die ihre Herkunft aus verschiedenen Stilhöhen erkennen lassen. Die Verquickung sah er in der *Zauberflöte* beispielhaft verkörpert, was ihn auf die Idee einer Fortsetzung mit den Mozartschen/Schikanederschen Charakteren brachte. Er dachte an ein ›komisch-heroisches Drama‹ in zwei Akten. ›Komisch-heroisch‹ – dieses Mixtum beruft sich, ohne ihn zu nennen, auf den Anstifter des Stilmischens, auf Shakespeare, der den Herzog im *Sommernachtstraum* auf die Idee bringt, von den Handwerkern ein Bühnenstück als Zwitter aus ›merry and tragical‹ schreiben zu lassen.
Im Projekt einer zweiten *Zauberflöte* bereitete sich Goethe auf den zweiten Teil seines *Faust* vor. Ihm war bewusst, dass die Stilmischung einen archaisierenden, subversiven Akzent enthält, weshalb sein klassisches Gewissen von einer »barbarischen Komposition« sprach, die mehrere Formebenen verschränkt - in Schillers Urteil die Volksfabel mit der Philosophie.

Faust 2 und die *Zauberflöte* von Mozart und Schikaneder bieten ein Gemenge aus erhabenen und trivialen Formebenen. Das Alltägliche verbindet sich mit dem Feierlichen, das Schauerstück mit der hermetischen Weissagung, der barocke Pomp mit dem Volgare des Straßenwitzes.

Werfen wir einen synoptischen Blick auf die letzte Dekade des 18.Jahrhunderts. 1791 wurde in Wien die *Zauberflöte* uraufgeführt, drei Jahre später kam sie im Weimarer Schlosstheater auf die Bühne. Diese Ereignisse wurden zunächst überschattet von der mörderischen Theatralik der Französischen Revolution, von der Hinrichtung des Königspaars, aber auch von den Septembermorden (1792). Napoleons Expansionsdrang erfasste den gesamten Kontinent, am ausgiebigsten die Reiche und Staaten Mitteleuropas. In jenen Jahren sammelte Jean Paul in den Randzonen des politischen Geschehens das Material für seine *Vorschule der Ästhetik*, deren 1. Ausgabe 1804 bei Perthes in Hamburg erschien.[12] Der Autor verfügte über die zwei Seelen, an denen Goethe seinen Faust leiden ließ (wie er selber insgeheim darunter litt), doch setzte er sich über diesen Konflikt mit der Nonchalance seines »Doppellebens« (übrigens eine Wortprägung Goethes) hinweg. So wurde seine *Vorschule* zu einer bifokalen intellektuellen Leistung, in der sich das alte Wahre mit den Impulsen verschränkte, die seine Abdankung herbeiführten. Im § 2 (»Poetische Nihilisten«) beklagt Jean Paul die »gesetzlose Willkür des jetzigen Zeitgeistes« und wirft den Verächtern der Wirklichkeit vor, diese mit den »Zufälligkeiten der Kleinheit« zu verwirren, um danach zwei Zeugen aufzurufen, welche »die Wirklichkeit bis in ihre tiefsten Täler und bis auf das Würmchen darin verfolgt und beleuchtet« haben: Homer und Shakespeare. Hier schlägt also die »Kleinheit« zum Gewinn aus. Beide, Homer und Shakespeare, bezeugen Kunstwirklichkeiten, die sich nicht um Stilreinheit bzw. die Trennung der Höhenlagen kümmern, sondern alle Bereiche, vom Kleinsten, Unscheinbaren bis hin zu übermenschlichen Willensanstrengungen in ein disparates Ganzes zusammenfügen. Was Goethe an dieser Buntheit in *Shakespear und kein Ende* (1813) als »großen, belebten Jahrmarkt« empfindet, macht für ihn den Engländer zu einem »entschieden modernen Dichter«[13]
Am Rande sei angemerkt, dass dort, wo die klassischen Regeln ihre unduldsamsten Verfechter hatten, in Paris, die alten Maßstäbe am entschiedensten verteidigt wurden. Nicht nur Ingres, sogar Delacroix fand, die Mischung der Stilllagen, »ce melange du comique et du pathétique«, zeuge von schlechtem Geschmack, was ihn nicht hinderte, wenige Monate später anders zu argumentieren. Mozart sei nicht nur wegen seiner Regelmäßigkeit (›régularité‹) zu bewundern, er sei vielmehr in seiner geheimen Kraft ganz Shakespeare.[14]

Jean Paul schreibt in § 26 (»Definitionen des Lächerlichen«): »Shakespeare treibt mitten im Feuer des Pathos seine humoristischen nordischen Gewächse so unverletzt als in der Kälte des Lustspiels in die Höhe.« Dieses Nebeneinander enthält jedoch »eine Melodie«, die »durch alle Absätze des Lebens-Liedes« geht (§ 14, »Instinkt des Genies oder genialer Stoff«). Diese eine Linie bindet die Abseitigkeiten zu einer heterogenen Ganzheit zusammen. Etwa die entgegengesetzten Tonarten bei Young und Pope[15], das Hinüberlesen von einer Zeitungsspalte in die benachbarte[16], mit dem sich schon Lichtenberg beschäftigte[17]; das »Paaren des Ungleichartigen«[18];die Gleichzeitigkeit des Disparaten[19], schließlich ein Verfahren, mittels dessen »fremde, zerschnittene Gemälde [...] zu musaischen Stiften neuer Bilder zusammengereiht«[20] werden.
Alle diese Manipulationen belegen die neue Freiheit im Umgang mit künstlerischen oder kunstlosen Tatsachen, also die experimentierende Offenheit für vom Zufall gestiftete Nachbarschaften. Diese Kunstgriffe haben ihr Analogon in einem außerkünstlerischen Bereich, der uns allen zugänglich ist: im Traum. Die Gegenwirklichkeiten der Träume passen in das Gefüge, das Jean Paul von den Abseitigkeiten des Kunstgeschehens entwirft. Dazu die klassische Definition von Freud: »Der Traum ist unzusammenhängend, vereinigt ohne Anstoß die ärgsten

Abb. 1
François Pascal Simon Gérard
Ossian am Ufer der Lora beschwört die Geister beim Klang der Harfe, um 1811
Hamburger Kunsthalle

Abb. 2
Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson
Apotheose der französischen Helden, die für das Vaterland gestorben sind, 1800
Malmaison, Chateaux de Malmaison et Bois-Préau

Widersprüche, lässt Unmöglichkeiten zu, lässt unser bei Tag einflussreiches Wissen beiseite, zeigt uns ethisch und moralisch stumpfsinnig«.[21] An späterer Stelle bemerkt Freud, der Traum setze sich über die Kategorien von Gegensatz und Widerspruch hinweg.[22] Vielleicht stützte sich Kandinsky auf die Autorität des Wiener Forschers, als er 1911 schrieb: »Gegensätze und Widersprüche, das ist unsere Harmonie«.[23]

Vor dem Hintergrund dieser Zitatencollage möchte ich jetzt einige Beispiele aus der Ausstellung untersuchen, die den Paradigmenwechsel von der monofokalen zur polyfokalen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit vollziehen.
Das formal gewichtigste Zeugnis behandelt Gérards *Ossian beschwört die Geister* aus der Hamburger Kunsthalle (Abb. 1). Die Phantasiegestalt Macphersons wurde von den Dichtern und Malern auf zwei verschiedene Ebenen projiziert: einmal in die Burkesche ›sublimity‹ als Figur der tragischen Vereinsamung, das andere Mal, im französischen Kunstkreis, in das Schema des Historienbildes, das der Herrscher und die Verkünder seines Ruhms bestreiten. Goethe vermischte polyfokal in der zweiten Fassung seines *Werther* die Bekenntnisebene des Tagebuchs mit unvermittelten Einschüben aus *Ossian* (dieser »hat in meinem Herzen den Homer verdrängt«[24]) und gibt einige seiner Übersetzungen als das Werk Werthers aus: »Es ist Nacht! – Ich bin allein, verloren auf dem stürmischen Hügel. Der Wind saust im Gebirge. Der Strom heult den Felsen hinab. Keine Hütte schützt mich vor dem Regen, mich Verlassene auf dem stürmischen Hügel.« (Lied Colmas)
Die Vereinsamung – man hat in Friedrichs *Mönch am Mee*r den verchristlichten Geist Ossians entdeckt – weicht indes dem Bildtyp der kunstvoll gruppierten Heldenversammlung, sobald der Ossian-Kult unter offizielle Vorzeichen gerät.[25] Das geschah in Frankreich, wo der junge Napoleon zu den Bewunderern der Dichtung zählte. Während des ägyptischen Feldzugs (1798) hatte er auf dem Nachttisch einen Band liegen, woraus er gerne vorlas, und noch im Exil begleiteten ihn die Bände einer italienischen Übersetzung. Napoleons Begeisterung versah seine Herrschaft mit einem mythischen Hintergrund. Davon handeln die großen Aufträge, die er an französische Historienmaler ergehen ließ. 1800 sollte Gérard für das Schloß Malmaison vier Gemälde malen. Daraus wurden vier Fassungen der Szene, die auch das Hamburger Bild behandelt. Zugleich erging ein Auftrag an Girodet-Trioson (Abb. 2). Sein Bild zeigt das ›luftige Elysium‹, in dem der blinde Barde die französischen Kriegshelden empfängt (heute im Malmaison). Das Thema des sitzenden Sängers, der seinen Kopf verbirgt, wurde von Ingres aufgenommen, als er 1813 ein riesiges Deckenbild für eines der

Gemächer Napoleons im Palazzo Monte Cavallo (heute Quirinalspalast) in Rom schuf. Wieder zwei Ebenen: die hiesige Welt mit dem schlafenden träumenden Sänger, dahinter der von den Geistern bewohnte Wolkenpalast.

Napoleon setzte in seinen Aufträgen die klassische hierarchische Bildauffassung durch. Dieser Ordnungsgedanke teilte sich anfangs in wogenden Körpermassen mit, ehe er von Ingres in scharf konturierte Volumina umgesetzt wurde, von deren Starrheit gespenstische Kälte ausgeht. In einem Fall allerdings stieß der Herrscherwille auf geheimen Widerspruch: Girodet-Trioson malte eine satirische Fassung seines Themas, die den Künstlergehorsam gegenüber dem Herrscher aufkündigt.[26]

Abb. 3
The Complaint, and The Consolation; or, Night Thoughts von Edward Young mit 43 Kupferstichen von William Blake (S. 4), 1797
Hamburger Kunsthalle, Bibliothek

Abb. 4
Johann Heinrich Füssli d. J.
The Shepherd's Dream, 1786
Albertina, Wien

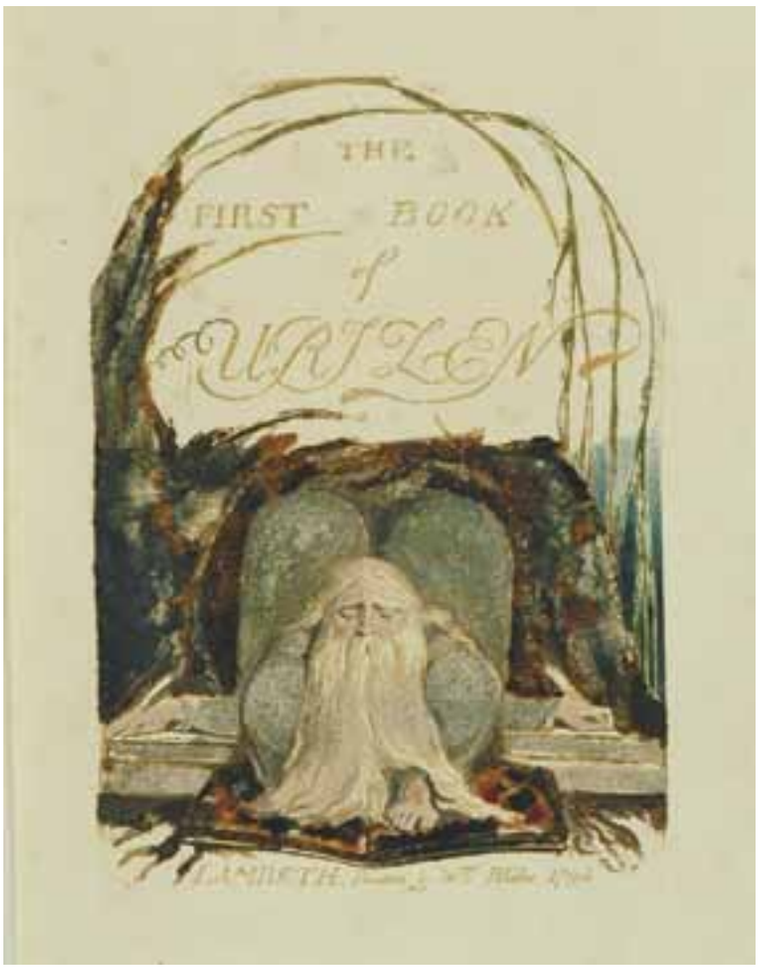
Der hockende Ossian gehört zur großen Familie der Nachdenker, die zur selben Zeit in Goyas *Capricho 43* (Kat. 35) eine ungewohnte Verkörperung erhielt. Ein neuer Akzent taucht auf: Der Träumer-Schläfer, als Zeitgenosse gekleidet, ist Anfechtungen ausgesetzt, die Ossian nicht kannte. Das knüpft eine Beziehung zu Youngs *Night Thoughts*, für deren luxuriöse Buchausgabe Blake zur gleichen Zeit hunderte Aquarelle schuf (Kat. 83–86). Jean Paul, dem der Erbprinz von Sachsen-Gotha den Band mit den Stichen nach Blake zum Geschenk gemacht hatte, bemerkte zu einem Blatt in seiner *Vorschule*: »Die Gestalt [im Hintergrund] ist für mich fürchterlich« (Abb. 3).[27] Damit trifft er das Klima der totalen Verunsicherung in dem sich auch der Träumer-Schläfer von Goya aufhält. Der Ossian von Ingres hätte in Jean Paul wohl kaum Angst und Schrecken hervorgerufen, denn er befindet sich noch in dem gesicherten, sozialen Kontext, der für die Historienmalerei verbindlich war, ehe sie ›um 1800‹ die Vereinsamung der einzelnen Kreatur als eine neue Befindlichkeit aufdeckte: die Angstlust.

Diesen Kontext berührt auch der träumende Schäfer, den Johann Heinrich Füssli 1786 zeichnete (Abb. 4). Das Blatt bezieht sich auf Miltons *Paradise Lost* (1781), stellt aber die Rangordnung von dessen »High Capital of Satan and his Peers« auf den Kopf. Füssli verzichtet auf den riesigen Ratssaal des Pandämoni-

Abb. 5
Giuseppe Maria Mitelli
Frontispiz zu Alfabeto in Sogno, 1683
Print Collection, Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations

ums und gibt den Traum eines Randmenschen in einer schmalen Vordergrundszene wieder. Für den Dichter war dieser Träumer ein bloßer Statist, ein »peasant«, »der sieht oder zu sehen träumt« (»sees or dreams he sees«). Was der Maler dem Armen an märchenhaften Verlockungen für das innere Auge anbietet, übertrifft den szenischen Aufwand der Dichtung: Er wird von vier Feen (›fairies‹) stürmisch umschwärmt, doch die Szene ist nicht frei von Ungewissheiten, die einen Betrachter, der sich auf Vernunftmaßstäbe stützt, verwirren müssen. In der vordersten Zone spielen sich skurrile Verwandlungen ab, setzt sich eine Fauna in Szene, die keinen verbindlichen Maßstab kennt. Milton begründet dieses Durcheinander damit, dass die gefallenen Engel in den niederen Rängen, um Platz zu gewinnen, »ihre Riesengestalten zu Zwergenformat zusammenschrumpfen lassen«.[28] Füssli hat nicht raumökonomisch gedacht. Bei ihm ringelt sich die Mikrowelt wie eine Girlande aus lauter Launen (Caprichos) – eine Folge von Missbildungen, die den vier schwebenden Feen zu einer polyvalenten Basis verhilft, die ihre makellose Schönlinigkeit mit Grotesken shakespearscher Art kontrastiert. Für diese Polyfokalität gilt: »Fair is foul, and foul is fair« – dieses ambivalente ästhetische Credo verkünden die drei Hexen im *Macbeth*.

Abb. 6
William Blake
The First Book of Urizen (Titelblatt), 1794
Albertina, Wien



In Goyas *Capricho 43* befindet sich der Traum-Schläfer ganz auf der Seite der Angstlust, von deren Geschöpfen er heimgesucht wird. Diese Darstellung ist zum Standard des Menschenbildes geworden, in dem die Moderne ihre Ängste und Zweifel wiederfindet. Der Künstler schickt seine Einbildungskraft unerschrocken in Bereiche, in denen sie Monstren, also Ungeheuer, erfindet. Die Expedition ins Unbekannte beruht gleichwohl auf einer Formel aus der Atelierpraxis des 17. Jahrhunderts, die solcherart zur Pathosformel der Selbstbefragung wird. Hanna Hohl hat vor Jahrzehnten nachgewiesen, dass die Haltung des Mannes ihr Vorbild in der Gestalt hat, mit der Giuseppe Maria Mitelli sein *Traumalphabet* (1683) beginnen lässt (Abb. 5).[29] Durch Goyas Entlehnung wurde aus einer konventionellen Banalität eine Schlüsselformel für die existentielle Bedrohung des Künstlers, auf die dieser gleichermaßen als Täter und als Opfer reagiert: »victime et bourreau«, in den Worten Baudelaires. Diesen Doppelsinn übertrug Goya auf das Welttheater der übrigen 79 Radierungen der *Caprichos*,

Abb. 7
Francisco de Goya
Die Wasserträgerin,
um 1810
Museum of Fine Arts,
Budapest

Abb. 8
Francisco de Goya
Der Messerschleifer,
1808–12
Museum of Fine Arts,
Budapest

die er als Zyklus im Februar 1799 veröffentlichte. Nach wenigen Wochen wurden die Blätter aus dem öffentlichen Verkauf zurückgezogen.
Meine Beispiele habe ich im Hinblick auf den Anteil der österreichischen Kunstsammlungen an dem Paradigmenwechsel ›um 1800‹ ausgewählt. Das Glanzstück meiner Beweisführung, Füsslis *Traum des Schäfers*, wurde von Albert von Sachsen-Teschen für seine Sammlung, die heutige Albertina, erworben. Dort entdeckte ich vor Jahrzehnten ein Exemplar von Blakes *Book of Urizen* (Abb. 6), das eine von vernünftlerischer Hybris provozierte kosmische Katastrophe behandelt. Vielleicht geht auch diese Erwerbung auf Albert zurück.

Die Neigung für das, was wir heute das Phantastische nennen, lässt sich im 18. Jahrhundert auch im Geschmack des Grafen Alois Thomas Raimund von Harrach (1669–1742) nachweisen, der als Vizekönig von Neapel eine erstrangige Sammlung neapolitanischer Barockmalerei aufbaute. Darin spielen die sechs Gemälde des Monsu Desiderio, gen. Nomé, die Rolle raffinierter Mischgebilde aus von der Zerstörung ergriffenen Architekturphantasien, deren hypertrophe Kulissen mit biblischen Szenen kontrastieren.[30] Die Eitelkeit der Welt wird zur überladenen Groteske angesichts der darin herumirrenden Menschen. Zugleich gibt der Erfindungsprozess und seine Verwirklichung die Kehrseite der kongenitalen Fragilität preis. Seitdem gehört der Verfall zum Basso continuo des Zweifels an der Perfektion. Daraus geht die vom Krieg zerstörte Stadtansicht hervor, die demolierte Urbanität.[31]

Meine Streiflichter erfassten von Goya nur den Traum-Schlaf der Vernunft (*Capricho 43*). Die Frage bleibt offen, wann die ersten ›Caprichos‹ nach Österreich kamen. Vielleicht mit der Sammlung des Grafen Kaunitz, die dieser als habsburgischer Botschafter in Madrid aufgebaut hatte. Sie war im Kaunitzschen Palais in Mariahilf zu sehen, ehe sie 1820 an die Sammlung Esterházy verkauft wurde. Sie enthielt zwei Figurenbilder von Goya, die *Wasserträgerin* und den *Scherenschleifer,* die heute zu den Glanzstücken des Budapester Szépmüvészeti Múseum zählen (Abb. 7, 8). Die beiden ›Genre‹-Gestalten erinnern an die anonymen Helden, die 1808 Zaragoza gegen die Truppen Napoleons verteidigten. Zugleich verkörpern sie den Anteil der Geschlechter an der Arbeitswelt. Der Mann steht im Arbeitsprozess, die Frau bringt Kräftigung: Beide erhalten das Leben. Diese Eindeutigkeit wird vieldeutig, sobald wir die beiden im Kontext des Gesamtwerks von Goya unterbringen. Dann beteiligen sie sich an zwei Konstanten. Die Frau wird zur Botin einer vitalen Sinnlichkeit, die in der Würde der Einfachheit lebt. Das Licht, das von ihr ausgeht, ist dem Schleifer vorenthalten. Er gehört zu Goyas düsteren Gestalten, die, mit roher Gewalt ausgestattet, ihre Arbeit mit triebhaft-trotziger Besessenheit verrichten. Beide

Abb. 9
Oskar Kokoschka
Heimsuchung, 1912
Belvedere, Wien

Abb. 10
Arnulf Rainer
Schwarze Architektur, Übermalung der Stadt Wien, 1967
museum moderner kunst stiftung ludwig wien, ehemals Sammlung Hahn, Köln

bezeugen den ›plebeyismo‹[32], dessen anarchisches Spiel mit der Freiheit auf die spanische Aristokratie eine prickelnde Wirkung ausübte. Die Sprache des Adels kokettierte mit dem Volgare, das auf der Straße gesprochen wurde. Auch der Hofmaler Goya konnte sich – wie der habsburgische Diplomat und Sammler – dieser Ausstrahlung nicht entziehen. Er kannte die Kunstgriffe der Ambivalenz, wenn er etwa zwei Entwürfe für einen Wandteppich zur Wahl stellte. Beide Male wird ein Bauarbeiter davon getragen - einmal ist er verletzt, das andere Mal scheint er betrunken. Das Banale und das Tragische kohabitieren in einem Gestus, der für Edith Helman auf eine existentielle Grundfigur des menschlichen Verhaltens hinweist: ›todos caeran‹ – ›alle werden fallen‹.[33] Dahinter verbirgt sich die Grablegung Christi, die Goya aus der Heilsgeschichte in die Alltäglichkeit einer Arbeitsepisode übertragen wird.
Erst im Frühjahr 1908 lernte Wien den ganzen Goya kennen: den Maler mit 18 Werken und den Zeichner mit über 50 Blättern in der Galerie Miethke (das verkäufliche Porträt der Señora Ceán Bermúdez ging wieder nach Budapest). Im 1. Stock zeigte die Galerie das druckgrafische Werk, zusammengeholt aus der Sammlung Julius Hofmann, der Hofbibliothek und den Madrider Sammlungen.[34] Für Ludwig Hevesi, auf dessen Kritik im Wiener Fremdenblatt ich mich stütze, sind die *Caprichos* unter Schmerzen geboren, gleichwie die *Proverbios* auf ›Seelenzustände‹ verweisen. Sigmund Freud dürfte die Ausstellung nicht besichtigt haben. Schade, dass Hevesi, der elegante Verknüpfer, ihm keinen Wink gab.

Mit dieser großen Ausstellung - von der es leider keinen Katalog gibt - war Goya in der Stadt angekommen, deren gesellschaftliches Spannungsfeld die Essenz der Konflikte enthielt, aus denen seine Kunst ihre Themen schöpfte: hier der Glanz der Mächtigen, dort das Elend der Ohnmächtigen. ›Wien 1908‹ übertünchte diesen Zwiespalt mit zwei apotheotischen Kunstereignissen, dem Ringstraßenfestzug, der an die Thronbesteigung Franz Josephs I. vor sechzig Jahren erinnert, und die *Kunstschau*, organisiert von Gustav Klimt und Josef Hoffmann als programmatische Manifestation der offiziellen Moderne des Kaiserreichs.[35]
Zwei Künstler brechen, unabhängig voneinander, aus dem goldenen Käfig des Secessionismus aus: Alfred Kubin (geb. 1877) und Oskar Kokoschka (geb. 1888). Beide tun das, wenn ich es richtig sehe, im Geiste Goyas.
Kubin schuf seine Zeichnungen mit der einbekannten Absicht, Gegensätze bifokal zu verschränken, z.B. das ›Breughelhafte‹ mit dem ›Japanischen‹[36], ›das Derbste und dekorativ zarteste Element‹. Er verstand seine Kunst nicht als Randglosse, sondern als Synthese. Sich selbst sah er als »Organisator des Ungewissen, Zwitterhaften, Dämmrigen, Traumartigen«.[37] Sein Lebenswerk zog die Summe aus den Zonen des Zwielichts, die diese Ausstellung durchwandert. Darin kommt ein spezifisch österreichischer ›plebeyismo‹ zum Zug, gekoppelt mit Perversionen à la Mutzenbacher und Verwüstungen, wie sie die Unschuld des Märchens geschehen lässt.
In einer solchen traumhaft-dämmrigen Landschaft lässt Kokoschka seine *Heimsuchung* (1912, Abb. 9) stattfinden. Ein rätselhafter, zweideutiger Titel, der sich vielleicht auf das Alte Testament beruft, dessen Propheten sich immer wieder an den strafenden Gott wenden, dem sie ihr Volk ausgeliefert sehen. So Jesaja: »Was wollt ihr tun am Tage der Heimsuchung und des Unglücks, das von fern kommt? Zu wem wollt ihr fliehen um Hilfe?« (*Jes* 10,3).
Dieses strenge Pathos trug ein Mentor des jungen Kokoschka in sich, Karl Kraus, wenn er als selbsternannter Züchtiger seine Pamphlete in der *Fackel* veröffentlichte. Da ging es nicht nur um die geschändete Sprache, sondern auch um die Apokalypse, von der Kraus wusste, dass sie der bürgerlichen Gesellschaft bevorstand. Kokoschkas sitzende Gestalt ist vielleicht von solchen Ahnungen gezeichnet. Ein Mann oder eine Frau? In jedem Fall: eine verlassene Kreatur. Die fragende Haltung erinnert an die »Melancholie«, die Nacktheit an biblische Archaik. Kokoschkas Landschaft hat die Verlassenheit des *Waste Land*, dem T. S. Eliot 1922 einen

fünfteiligen Zyklus widmete. Die darin beschworene Zerstörung Europas hatte im Denken eines Karl Kraus bereits ein Jahrzehnt früher stattgefunden, ebenso in Kubins Roman *Die andere Seite* (1909). Vor diesem Hintergrund gerät die Wiener Ausstellung über die *Zwielichtige Nacht* in einen österreichischen Kontext, der mit Hofmannsthal beginnt, der sich schon 1894 das »zerstörte Wien« vorstellte[38] und mit Arnulf Rainer endet. Seine Position knüpft an Max Ernsts *Au-delà de la peinture* an. 1960 malte er in drei Phasen eine *Schwarze Architektur* mit dem Untertitel ›Bemalung der Stadt Wien‹ (Abb. 10).[39]

1 Wylie Sypher, *Four Stages of Renaissance Style*, New York 1955, S. 256.
2 Friedrich Schiller, *Über das Erhabene*, 1802.
3 Werner Hofmann (Hg.), *Ossian und die Kunst um 1800* (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 9.5.–23.6.1974), München 1974.
4 Pointiert legt Diderot diese Spannung (Spaltung) im *Supplement au Vovage de Bougainville* dar (erst 1796 im Druck erschienen). Es gab einmal den Naturmenschen, dem ein künstlicher Mensch eingepflanzt wurde. So kam es im Inneren des Menschen zu einem Dauerkonflikt. Vgl. dazu Werner Hofmann, »Gauguin malt das Paradies«, in: *Paul Gauguin. Das verlorene Paradies* (Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen, 17.6.–18.10.1998), Essen/Köln 1998, S. 38f.
5 »Grecian is Mathematic Form: Gothic is living form. Mathematic Form is Eternal in the Reasoning Memory: Living Form is Eternal Existence.« William Blake, *Poetry and Prose*, hrsg. v. Goeffrey Keynes, London 1956, S. 583 (*On Virgil*).
6 Zit. nach Kenneth Clark, *The Gothic Rivival*, London 1928, S. 31.
7 Horace Walpole, *Selected Letters*, hrsg. v. William Hadley, London 1967, Letter VII, S. 13.
8 Die Formulierung stammt von John Dennis.
9 Wie Anm. 2.
10 Zum Folgenden: Werner Hofmann, »Komposition: Ein ›niederträchtiges‹ Wort?«, in: *Amor vincit omnia. Karajan, Monteverdi und die Entwicklung der neuen Medien*, Symposium 1999, hrsg. v. Herbert von Karajan Centrum, Wien 2000, S. 109 ff. Zu Goethes Vorstellung von der Modernität wären seine Bemerkungen über das, was ich Spielkarten-Ästhetik nenne, heranzuziehen: Beim L'Hombre-Spiel »sind meinem Wollen und Wagen gar viele Türen gelassen; ich kann die Karten, die mir zufallen, verleugnen, in verschiedenem Sinne (!) gelten lassen, halb oder ganz verwerfen, vom Glück Hilfe rufen, ja durch ein umgekehrtes Verfahren aus den schlechtesten Blättern den größten Vorteil ziehen, und so gleichen diese Art Spiele vollkommen der modernen Denk- und Dichtart.« (*Shakespear und kein Ende*).
11 Brief vom 26. Juni 1797 an Goethe. Hans Gerhard Gräf/Albert Leitzmann (Hg.), *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, 3. Aufl., Leipzig 1965, Brief 331.
12 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, hrsg. v. Norbert Miller, Bd. V, München 1963, S. 65.
13 Friedmar Apel (Hg.), *Johann Wolfgang von Goethe. Ästhetische Schriften, 1806–1815*, Frankfurt am Main 1998, S. 637ff.
14 »Eugène Delacroix«, in: *Journal*, hrsg. v. André Joubin, Paris 1950, S. 155 (26.3.1854), S. 322 (25.3.1855).
15 Wie Anm. 12, S. 116.
16 Wie Anm. 12, S. 111.
17 *Georg Christoph Lichtenberg's vermischte Schriften*, hrsg. v. Friedrich Kries, Teil I, Wien 1837, S. 168.
18 Wie Anm. 12, S. 184.
19 Wie Anm. 12, S. 184.
20 Wie Anm. 12. S. 34.
21 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Ges. Werke, Bd. II/III, London 1942, S. 57.
22 Wie Anm. 20, S. 323.
23 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1911), Neuausgabe Bern 1955, S. 109.
24 Werthers fiktives Tagebuch, zweite Fassung, 12. Oktober
25 Wie Anm. 3.
26 Wie Anm. 3, Kat.-Nr. 89. Das kleine Gemälde befindet sich im Louvre. Der Maler rächt sich in der Persiflage an Napoleon, den die große, offizielle Fassung des Gemäldes nicht überzeugte, da sie nicht den Ersten Konsul sondern nur dessen Generäle rühmte.
27 Wie Anm. 12, XIV, S. 287.
28 Werner Hofmann (Hg.), *Johann Heinrich Füssli 1741–1825* (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 4.12.1974–19.1.1975), München 1974, Kat. 89 (Gert Schiff).
29 Hanna Hohl, »Giuseppe Maria Mitellis Alfabeto in Sogno und Francesco de Goyas Sueño de la Razon«, in: *Festschrift für Alfred Hentzen*, Hamburg 1970, S. 109ff.
30 Michel Onfray, *Métaphysique des ruines: La Peinture de Monu Desiderio*, Mollat 1995; Günther Heinz, *Katalog der Graf Harrach'schen Gemäldegalerie*, Wien 1960, S. 5.
31 Ein packendes Beispiel dafür ist ein Bild in Dürnsteiner Privatbesitz, dass die Apokalypse der Stadt Dürnstein nach dem Gefecht von Loiben am 11.9.1805 zeigt.
32 Dazu: José Ortega y Gasset, *Goya*, Madrid 1970, S. 44f.
33 Vgl. Edith Helman/Werner Hofmann/Martin Warnke (Mitverf.), *Goya »Alle werden fallen«*, Hamburg 1981; Werner Hofmann: »Abstürze, Umstürze und Auflösungen«, in: *Goya: vom Himmel durch die Welt zur Hölle*, München 2003, S. 40ff.
34 Vgl. Werner Hofmann, »Goya und Wien«, in: *Artibus et Historiae: an art anthology*, No. 62, 2010, S. 9ff.
35 Hans Bisanz, »Der Kaiserjubiläums-Huldigungsfestzug 1908«, in: *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908*, (Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1.10.2008–18.1.2009), Wien 2008.
36 Fritz von Herzmanosvky-Orlando, »Der Briefwechsel mit Alfred Kubin«, in: *Sämtliche Werke*, Bd. VII, Salzburg u. Wien 1983, S. 12, Brief vom 21.1.08.
37 Wie Anm. 36, Kubin, S. 10 (Brief vom 9.1.1908).
38 Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen und Tagebücher aus dem Nachlass*, hrsg. v. Herbert Steiner, Frankfurt/Main, S. 383 (13. Mai 1894, Pfingstsonntag).
39 Werner Hofmann, »Das wüste Land«, in: Reto Sorg/Stefan Bodo Würffel (Hg.), *Utopie und Apokalypse in der Moderne*, München 2010, S. 74.

Die zwielichtige Nacht als Sinnfigur

Brigitte Borchhardt-Birbaumer

Georg Kolbes Bronzeguss *Nacht* (Kat. 32), eine Nackte in tänzerischer Pose, zeigt labiles Standmotiv zu schweren Augenlidern, die Arme gegen das Licht schützend vor den Kopf gehoben. Anregungen von Auguste Rodin und Aristide Maillol verbinden sich mit zeitgemäßer Suche nach einem Urbild in der Antike. Der Blick nach Innen vereint Romantik und Erkenntnisse der Psychologie. Maillols Hockende *La Nuit* (Abb. 1) verbirgt melancholisch den Kopf zwischen den auf den Knien abgestützten Armen und ist der Nachtallegorie Michelangelos verwandt, der am Grabmal Giuliano de' Medicis prominentesten Figur einer Tageszeitenfolge (Abb. 2).

Attribute wie Maske, Eule, Mondsicheldiadem und Mohnbüschel fehlen in der Moderne, doch die Nacktheit birgt neben dem göttlich-sakralen Aspekt den erotischen, der zur Nacht gehört wie Schlaf, Tod, Rachelust und andere Eigenschaften, die neben den Träumen als Kinder der Allegorie figurieren.[1] Maskiert oder verschleiert und in dunklem Sternenkleid oder Mantel tritt sie auf – Ferdinand Hodler hat *Die Nacht* reduziert zum schwarz verhüllten Dämon, der symbolträchtig im morgendlichen Zwielicht zwischen den Beinen eines nackten Mannes Angst auslöst (Abb. 3). Obwohl zwielichtiges Tageslicht herrscht, bemerken die schlafenden Menschen um ihn nichts von dem Phantomangriff, der durch einen Spruch Hodlers am Bilderrahmen auf den tödlichen Aspekt der Nacht in Kontrast zum erholsamen Schlaf hinweist: »Manch einer, der sich am Abend ruhig hingelegt hat, erwacht am nächsten Morgen nicht mehr«, schrieb er voll Pessimismus.[2]

Kolbes *Nacht* schwebt anmutig, Maillols ist versunken, die dritte eine schreckliche Rätselfigur; eine weitere Möglichkeit, die Vielfältigkeit der Sinnfigur zu erläutern, ist ihre Verdoppelung. So sind die *Mondfrauen* im Gemälde von Otto Rudolf Schatz (Abb. 4) eine versachlichte Neuinterpretation nächtlicher Frauenfiguren, die in trügerischer Traumlogik zweifach auftreten. Das gibt es von babylonischer Zeit bis ins 20. Jahrhundert. Marcantonio Raimondi überliefert in seinem berühmten Stich *Der Traum* (oder *Der Traum Raffaels*, Kat. 49) vielleicht ein verlorenes Nachtstück Giorgiones, das an Hieronymus Bosch orientiert ist. Hinter zwei Frauenakten am Strand eines Gewässers tobt eine unheimliche Kampf- und Brandszenerie. Die beiden, als zwei Versionen ein und derselben Person gedeutet, werden von erotischen Fantasiewesen bedrängt; als eine ähnliche nackt Schlafende kehrt die nach 1540 entstandene Nacht Benvenuto Cellinis in der Sockelzone der berühmten *Saliera* wieder (Abb. 5).[3] Das Göttweiger Blatt eines Stichs in Tondoform von Jan Muller zeigt (nach Hendrik Goltzius, Kat. 33) Apoll in rasendem Lauf auf Wolken mit Aurora als Tag im Licht, daneben hält eine nackte Diana die Mondsichel, die im Schattenreich hinter sich von Nyx begleitet wird. Die Nacht ist verdoppelt durch das Gestirn, das sie erleuchtet, der Tag aktiv, die beiden Nachtfrauen starr in Passivität.[4]

Zur Trias gefächert hat sich in Rudolf Jettmars Radierung *Nacht und Träume* (Kat. 34) nicht nur die Protagonistin, sondern ihre teils kindlichen Begleiter sind auf über zwanzig angewachsen, die, Eroten gleich, die mit einem Tuch über den Augen halbnackt Sitzende umschwirren. Derart blind ist sie nicht Herrin ihrer nackten Assistenzfiguren, sie verhalten sich so ungebührlich wie die fliegenden Traumeroten. Die Nacht hat ihren Kopf aufgestützt, die Beine elegant überschlagen und sitzt auf einer Rundbank, die an Tempel, Theater und das ›Halbrund des Pythagoras‹ als Philosophenschule für geistvolle Nachtarbeit erinnert.[5]

Nachtursprung erster Kosmogonien

Die Nacht steht am Anfang der meisten bekannten Kosmogonien, dabei kommt der Tag aus dem mütterlichen Nachtprinzip und das anfängliche Chaos trägt die dichte Materie der Erdmasse in sich.[6] Lichter gliedern die bild- und formlose Urpotenz, die bei den Orphikern identisch ist mit der Nacht als höchster Göttin. In einem dreiteiligen Nachtkosmos herrscht sie am überirdischen Himmel, bestimmt den irdischen Tag- und Nachtwechsel und den unterirdischen Weg der Toten zu deren Wiedergeburt im zyklischen Jahreslauf.[7] Die Nacht ist von Anfang an eine dreifältige Erscheinung, und das Dunkle, Verhüllte gehört zu ihrem Wesen wie die räumliche Ausdehnung und das Zeitmaß von der jungen zur reiferen, älte-

Abb. 1
Aristide Maillol
Die Nacht / La nuit, um 1908
Kunstmuseum Winterthur, Geschenk von
Dr. Herbert und Charlotte Wolfer-de Armas, 1973

Abb. 2
Michelangelo Buonarroti
Die Nacht, Figur des Grabmals für Giuliano II.
de' Medici in der Neuen Sakristei der
Basilica di San Lorenzo, 1526–34
Basilica di San Lorenzo, Florenz

ren Frau; zudem steht sie an den Schwellen zu über- und unterirrischen Anderswelten. Aus ihrem dunklen Nebelschleier treten die Gestirne hervor, von denen der Mond, Morgenstern und Abendstern, ihr nahestehende Lichter sind, die als ihre Augen, Nabel oder Seelen gelten.[8]
Die Nacht hat als unterirdische Gottheit eine Kultstätte in einer Höhle des altgriechischen Megara, mit der Gabe Orakel zu verkünden. Delphi oder großen Tempeln in Ephesos oder Pergamon ist sie als *Promantis* zu Mond- und Vegetationsgöttinnen (Artemis/Diana) zugeteilt. Die Seelengeleiterin in die Finsternis des Todes wacht als ›Mitwisserin‹ über die dunklen Labyrinthe der Mysterienkulte.[9] Der Philosoph Parmenides lässt die in ihrer Wirkung Ambivalente am Rand der Welt in einem Haus wohnen; der Wagen, gezogen von schwarzen Pferden, mit dem sie bis auf die Flügel synonym der Mondgöttin mit ihrem Stiergespann über den Himmel fährt, stammt aus dem Ideengut der Orphiker.[10] Hesiod beschreibt ihre und ihrer Kinder Machtfülle gegenüber Göttern und Menschen.[11]

Ein der Mondsichel ähnliches Wisenthorn trägt schon die jungpaläolithische Muttergöttin aus der Höhle Laussel in Zentralfrankreich (›Venus von Laussel‹, 25 000–20 000 v.u.Z., Bordeaux, Musée d'Aquitaine). Es hat 13 Markierungen, Einteilungen des zyklischen Mondlaufs, der eng mit der Erdmutter verbunden ist. Deshalb deuten die meisten Forschern gemalte Horntiere in den Höhlen als kosmische Zeichen – Tierbilder, die der steinzeitliche Mensch vom Nachthimmel ordnend abgelesen hat.[12] Er ritzte abstrakte Zeitzeichen in die Höhlenwand, um die Phasen zu zählen. Die menschliche Figur ist selten, außer als Handnegativ oder dämonisches Mischwesen, menschengestaltig mit Tiermaske.[13] Alle diese Kunstäußerungen können mit der Nacht in Verbindung gebracht werden, da Sakral-

Abb. 3
Ferdinand Hodler
Die Nacht, 1890
Kunstmuseum Bern, Stadt Bern

bauten der Megalithkulturen entweder offen zum Nachthimmel ausgerichtet oder in der Dunkelheit natürlicher Höhlen und künstlicher Räume unter der Erde angelegt sind.[14]

Neben Hornvieh gehören Schlange und Eule zum frühen Nachtuniversum. Die Schlange ist als aus Erde und Höhlen kommende Begleiterin der Nacht und taucht in vorderasiatischen Berghöhlen in Händen rot gemalter ›Göttinnen‹ mit Schamanenkrone auf. Sie lässt wie der rote Ockeranstrich der ›Venus von Willendorf‹ auf nächtliche Todessymbolik und Blutmystik schließen: (Wieder-)Geburt, heilige Hochzeit und Tod stehen auch in Kreta mit Bergtempeln und Höhlen in Verbindung. Weibliche Schamaninnen gelten heute als Schöpferinnen dieser ersten Bilder oder Steinreliefs. In dunklen Höhlen lehrten sie Halbwüchsigen im Licht von Öllampen in einem Tanzritual den Weltenlauf als Initiation in die Aufgaben jeweiliger Lebensabschnitte.[15] Kosmisch gesehen windet sich die Nacht auch als Schlange (wie ein Erdschatten) um die Welt: Der altägyptische *Uroboros* wird bei den Griechen Erebos (äußere Dunkelheit) oder Okeanos, das Urgewässer außerhalb der Erde. Urozean und vasenförmiges Rundgefäß stehen als Synonyme des üppig runden Frauenkörpers, in dem das Leben entsteht oder regeneriert wird.[16]

Nach der Venus von Laussel mit dem Mondhorn, einer positiven nächtlichen Mutter, ist die bekannte Szene zwischen Nashorn, Mensch mit Vogelmaske und Hornvieh (Wisent?) im ›Brunnen‹ der sogenannten ›Apsis‹ der Höhle von Lascaux (Abb. 6) ein Hinweis auf einen Abstieg oder eine nächtliche Todesfahrt, begleitet von gefährlich berauschendem Methangasaustritt aus der Tiefe. Hier geht es um eine Unterwelt (›Hölle‹) und das Wollnashorn, das in Richtung Westen, nur halb gezeichnet – also teilweise im Stein verborgen – bleibt, wendet sich blindwütig mit erhobenem Schwanz, schwarze Gallentropfen oder Exkremente ausscheidend, von der Szene mit dem sterbenden Wisent ab.[17] Vor diesem befindet sich ein in magischer Starre ›zeugender‹ Schamane mit erhobenem Phallus, Vogelkopfmaske, Ritualstab und Pfeilen. Ein Pfeil sticht dem tödlich verletzten

Wisent die Galle auf, was wie das Austreten von Gedärmen oder symbolisch eine Vulva wirkt – das dramatische Sterben des lunarsymbolischen Tieres (früher ›Jagdunfall‹ genannt) lässt an spätere Stierkultkämpfe in Kreta denken und ist gemaltes Gebet für das Wiedererwachen nach dem Neumondtod, synonym dem Erwachen der Natur nach dem Winter und der Hoffnung des Menschen auf Wiedergeburt. Das Nashorn ist der zwielichtige Angstdämon, der auch in anderen Steinzeithöhlen in malerisch schwarzen Umrisslinien möglicherweise die Nacht als zweite, tierisch-wilde Natur akzentuiert, immer ambivalent, schöpferisch aus der Zerstörung.[18] Das lange Leben der frühen Himmelsstiere in astralen Mythologien wird erst allmählich von Götterfiguren abgelöst.

Allegorienwanderung von der Göttin zur Marginalie

Eine altbabylonische Fortsetzung der mächtigen Nachtallegorien des Todes ist das zeitgleich mit König Hammurabi entstandene Tonrelief einer dämonischen Göttin (*Queen of the Night*, Abb. 7). Sie ist keine thronende ›Herrin der Tiere‹ mehr wie sie um 6 000 v.u.Z. in der Ackerbaukultur des anatolischen Çatal Hüyük als Übergang zu steinzeitlichen Mutterfiguren gefunden wurde, aber sie zeigt auch nach der Domestizierung wilder Tiere einen anhaltend *theriomorphen* Aspekt mit Krallenfüßen und sie begleitenden Löwen und Eulen.[19] Die auch beim Sonnengott anzutreffende Mondhörnerkrone verrät sie als besondere Gottheit. Der Doppellöwe unter ihren Füßen ist ein Zeichen für Unsterblichkeit. In der Unterwelt muss Innana/Iştar ihre feindliche Schwester, die nächtliche Unterweltkönigin Ereškigal, zu Neumond besuchen, die prächtig geschmückt und mit lokkender Erotik frontal am Tor zum Jenseits empfängt. Die Verdoppelung der Tiere und Maßbänder weist sie als flugfähige Schwellenfigur aus. Ihr entspricht wie der archaischen Lilitu, später Dämonin Lilith, das Wort Entzweien – diabellein – diabolisch.[20] In babylonischer Zeit wird aus der ehemaligen Urpotenz eine erste zwielichtige Eva (Chawa) als Mutter des Todes.

Der Sturz der mächtigen Nachtgöttin, die den Mond als aufgehende Sichel auch im alten Ägypten als himmlische Nut wieder lebendig aus ihrem Schoß entlässt, bleibt durch die Jahrhunderte tief – böse nächtliche Frauen wie Hexen und die männermordende Femme fatale haben hier ihren Ursprung. Über ihnen ist der Himmel tiefschwarz, sie fliegen mit dem Besen durch die Lüfte zu ihren Treffen mit dem gehörnten Teufel. Hans Baldung Grien, Albrecht Dürer, Hans Sebald Beham, Albrecht Altdorfer und schließlich auch Francisco de Goya, Alfred Kubin, Anton Kenner und Paul Bürck waren spätere Spezialisten eines Genres um die Walpurgisnacht und das typische Bild des Hexensabbats, der Vorurteile gegenüber Frauen mit denen gegenüber jüdischen Mitbürgern in Europa verband.[21]

Die alte, mit der nächtlichen Erdgöttin und dem Mond zusammenhängende, Symbolik der Schlange wandelt sich wie die griechische Medusa (Antikes Objekt aus der Sammlung Sigmund Freuds, Kat. 66), die in den orphischen Mysterien als Gesicht der dunklen Seite des Mondes gilt. Sie wird Rachedämonin, bleibt aber ›Sonne der Unterwelt‹, ohne Schönheit und Macht, die sie als selbstzeugende Frau mit phallischem Zeichen der heraushängenden Zunge und mit Schlangenhaaren noch andeutet. Die letzte Magie der Spukgestalt zeigt sich in Abwehrkräften ihrer runden ehemaligen Strahlkraft als Mitternachtssonne und Licht in den Gefilden der Seligen.[22] Davor siegt der Mondgott von Babylon, der von Nanna zu Sin umgetauft die Machtfülle der Göttinnen übernimmt, mit der Barke oder dem Rund-

Abb. 4
Otto Rudolf Schatz
Mondfrauen, 1929
The George Economou Collection, Athens

Abb. 5
Benvenuto Cellini
Sockelzone der sog. *Saliera: Die Nacht*, 1540–43
Kunsthistorisches Museum, Wien

Abb. 6
Höhlenmalerei in Lascaux,
sog. Schlachtszene
(Nashorn, Mann, Vogel, Wisent, Speer),
um 15000 v. Chr.

boot über den Himmelsozean fährt. Reanimationsfeste wie sie weiter in Mysterienkulten und Orakelstätten der Griechen mit Tempelschlaf und unterirdischen Nachtlabyrinthen erhalten bleiben ermöglichen den urzeitlichen Nachtgöttinnen in den Allegorien Nyx, Selene und Isis ein Nachleben.[23]

Horaz verkündet uns in einer Ode die auswegslose Schrecklichkeit des Todes: »Und eine Nacht erwartet uns alle«[24] klingt endgültig, die Wiederkehr aus dem Hades ist schwierig geworden. Die Schlangen schleudernde Nyx im Fries des großen Altars von Pergamon (Abb. 8) ist noch ein Rückblick auf frühe Machtfülle nach Hesiod und dazu vermutet Erika Simon in ihrer Kriegstaktik gegen die Giganten eine Sage der Pergamener.[25] Die in einem Tongefäß gefangenen Giftschlangen wurden angeblich gegen Feinde geschleudert. So, laut Propaganda der Attalidendynastie, konnten die Bisse der Tiere als tödliche Waffe Siege bewirken. Durch ihre schlangenähnlichen Haare und flügellos rasend, kommt die furienhafte Nachtgöttin einer Medusa nahe.[26]

Nyx findet neben der Mondgöttin Selene in der griechischen und römischen Antike ihren Platz in der Malerei, auf Sarkophagen, an Triumphtoren, Theaterfriesen und auf Siegessäulen wie der des Trajan in Rom.[27] Trotzdem den Griechen die Gestirnskulte als barbarisch galten, bleibt das Bild der Göttin mit dem Wagen als Zeichen des Zeitlaufs erhalten. In der Malerei oder den Sarkophagreliefs war die Nacht blau bis schwarz gefärbt, wie auch anhaltend in der Spätantike. [28] Am besten überliefert ist die blaue Nyx in gut erhaltener Buchmalerei wie dem ›Pariser Psalter‹ (Abb. 9). So behalten die Christen die Schöne mit der nach unten gewendeten Fackel als Zeichen des Todes bei, zuweilen sogar mit dunklem Heiligenschein. Diesen und ihr blaues Gewand wird die Gottesmutter Maria als Sternenmantel übernehmen wie den Mond, mit dem sie die teuflische Schlange niederdrückt.[29] In Elfenbeinschnitzereien und Randdarstellungen wie Himmelssegmenten, kleinen Kreisformen und Marginalien hält sich Luna verkleinert im Mittelalter.[30] Gesamtprogramme der Schöpfungsgeschichte auch in der Kathedralplastik zeigen Nyx und Luna als blinde, sündig nackte und todbringende Frau.[31]

Abb. 7
The Queen of the Night (›Burney-Relief‹),
Babylonisches Relief, 1800–1750 v. Chr.
British Museum, London

Abb. 8
Phyromachos
Pergamonaltar, Nordfries – Ausschnitt: *Moire (Nyx)*
mit schlangenumwobenem Gefäß, 2. V. 2. Jh. v. Chr.
Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung

Wiederkehr der Königin der Nacht um 1800

Nach der Prominenz der Sinnfigur durch Michelangelos Tageszeiten in den Medicigräbern und Cellinis *Saliera* in der »Renaissance der Renaissancen«[32] fällt das Interesse in der Ausstellung vor allem auf die allegorischen Nachtfiguren ab 1800, die den Klassizismus zu Beginn keineswegs in strenger Nachahmung antiker Schriftquellen beschränkt zeigt. Nacht und ihre Kinder Schlaf und Tod finden eine enorme Verbreitung auf den Grabmälern bis ins Biedermeier. Wolfgang Amadeus Mozarts Grab am Friedhof von St. Marx ist von teils verhüllten Damen, Eroten und Jünglingen mit umgedrehter Fackel geradezu umzingelt.[33] Die Nacht als Sinnfigur der Aufklärung und Gegenfigur der Romantik zu sehen, wäre aber falsch. Viel mehr vermischen sich die vermeintlichen Gegensätze gerade in die-

Abb. 9
»Pariser Psalter«, 10. Jh.
Jesaja und Nyx, fol. 435v
Bibliothèque nationale de France

sem Thema, weil der schwindende Mythos mit fantasievoller subjektiver Suche nach dem Urgrund ersetzt wird.[34]

Auf antike Berichte und die *Iconologia* des Cesare Ripa von 1603 stützt sich die barocke Mutter Nacht – mit ihren Kindern und einem verdoppelten Morpheus/Somnus als Träger des Füllhorns voller Träume in einem Tor –, die im Ausstattungsgemälde Jan van den Hoeckes für Erzherzog Leopold Wilhelm vor 1650 entstanden ist (Abb. 10).[35] Einmal mehr vereint das Monddiadem Luna und Nyx zu einer Gestalt. Auch Iris kann jugendlich und alt mit Somnus ähnlich ihrer Mutter Nyx auftreten: so in Stichen von Giorgio Ghisi und Peter Candid (Kat. 53, 28). Joachim von Sandrats Aquarell zur mütterlichen *Nacht* (Kat. 30) ist mit seiner Darstellung in einer Höhle in Details ausführlicher. Mohnkranz, Eule und Maus, die das Wachs der Kerzen für eine Laterne frisst, werden zur Montage gelehrten Wissens, der durch Entdeckung des Berichts von Pausanias über die verlorene Kypseloslade, ein Weihegeschenk an Hera in Olympia, angefacht wurde.[36] Doch in dieser Beschreibung hat Mutter Nacht keine Flügel, streng illustriert dies nur Asmus Jacob Carstens' auf seinem großen Karton von 1795 (Abb. 11).[37] Carstens Bildung kommt aus Rom, er versammelt Nemesis und die Moiren mit Mutter und Zwillingspaar Tod und Schlaf am Eingang einer Höhle. Sie tragen erkennbare Attribute, sind aber ohne das atmosphärische Dunkel der barocken Beispiele. Mit Nicolas Poussins barockklassizistischem Gemälde einer Jahres- wie Tageszeitenserie, *Die Sintflut oder der Winter*, (1660–64, Paris, Louvre), wird sichtbar, dass schon der aufgeklärte Klassizismus, ähnlich der Romantik, die allein durch den Mond definierte Stunde im grauen Zwielicht einer Landschaft nützte.[38]

Auch der Carstens verehrende dänische Bildhauer des Klassizismus, Bertel Thorvaldsen, stellte seine Mutter *Nacht* reduziert im Relief dar (Abb. 13). Diesmal kontrastiert die ihre Kindern an sich Drückende und mit angezogenen Beinen Schwebende zur Aktivität einer auf den Betrachter zustrebenden kleinen Eule. In Peter Cornelius' 1944/45 verlorenem Deckengemälde der Münchner Glyptothek von 1818–30 kehrt das alte Bild des Wagens zurück, diesmal von Eulen und nicht von Rappen gezogen, wohl nach dem Vorbild eines Holzschnitts von Hendrik Goltzius (etwa 1594, Abb. 14), in dem die Zugtiere Fledermäuse sind und die Nacht einmal mehr verdoppelt auftritt.

Eine besondere Aufmerksamkeit bekommt die Nachtallegorie mit der 1791 im Wiener Freihaustheater uraufgeführten Oper *Die Zauberflöte* von Wolfgang Amadeus Mozart und Emanuel Schikaneder. Das berühmte Bühnenbild von Friedrich Schinkel für Berlin 1815 zeigt die Königin der Nacht als einen Zwilling der antiken Selene auf der Mondbarkensichel und der Gottesmutter Maria. Der Stoff der Oper spielt als gelehrtes Patchwork auf die ägyptisch-hellenistische Göttin Isis an und entwirft in Kriegszeiten eine Religion der Vernunft.[39] Durch die Druckgrafik von Karl Friedrich Thiele (Kat. 81, 82, 203) ist der geordnete Nachtkosmos dieser modern gemischten ›Mysteriologie‹ überliefert, die im Umkreis der Freimaurerlogen als Lehrstück und neuer Initiationsweg verstanden wurde. Die geistige Neuorientierung zwischen Aufklärung und Frühromantik gebiert eine Nachtkönigin, die wissenschaftliche Impulse aus dem Altertum mit hermetischer Mystik der Neuzeit zu einer pathetischen Kunstfigur der Ägyptomanie-Mode vereint. Die Rätselgestalt erscheint ambivalent, gut und böse, wie ihr männliches Pendant, der Sonnenpriester Sarastro. Am

Abb. 10
Jan van den Hoecke
Allegorie der Nacht, um 1650
Kunsthistorisches Museum, Wien

Bühnenvorhang des 1801 von Schikaneder begründeten Theaters an der Wien ist sie mit ihren Kindern in einen Mantel gehüllt und hält die brennende Fackel in die Höhe, da ohne ihre Dunkelheit das Licht (der Aufklärung) nicht sichtbar wäre – eine Wiener Neuinterpretation der alten Todesgöttin, deren Göttinnendämmerung auch im Schikaneder-Schlössl in Nussdorf durch das Deckenbild Vincenzo Sacchettis 1802 zum Triumph gerät. Den völligen Untergang der Nacht in der Oper schreibt man einer vermuteten Änderung der Handlung wegen einer Konkurrenzoper zu. Dem widerspricht Jan Assmann zugunsten eines bewusst alogischen, traumbildhaften Verfahrens von nebeneinander ablaufenden Handlungssträngen. Durch die Anziehungskraft des Angsteinflößenden ist die Königin der Nacht eine Vorläuferin der neugotischen Schauergestalten des 19. Jahrhunderts, die aus der ›schwarzen Romantik‹ hervorgehen.[40]

Der Traum von einer vernünftigen Weltreligion im Einklang mit Erkenntnissen der Natur bestimmte die freimaurerischen Landschaftsgärten mit Tempeln der Nacht, Grotten, Ruinen und künstlichen Bergen. So konnte eine artistische Opernfigur auch der Volksbelustigung dienen.[41]

Die Geheimnisse des irdischen Lebens als romantisches Bühnenkonstrukt hat auch Philipp Otto Runge mit seiner Tageszeitenfolge als unvollendetes Gesamtkunstwerk hinterlassen. Bis auf den *Morgen* gibt es kein Ölbild, *Abend* und *Nacht* sind aber in Zeichnung und Kupferstich von 1803 (Kat. 21, 22) erhalten. Die Sinnfigur schwebt und thront darin über geometrischen Pflanzendomen, die von Personifikationen von Tod und Schlaf sowie von Sternen und, im *Abend*, musizierenden Engeln bevölkert sind. Die hochkomplizierte Symbolik ist von den Schriften des protestantischen Mystikers Jacob Böhme mit für die Romantiker so wichtigen pantheistischen Untertönen angeregt.[42] Auch hier die platonische Grundüberzeugung wie in der *Zauberflöte*, dass der Mensch im Paradies androgyn war und die Geschlechterspaltung wie die von Körper und Seele durch den Tod wieder aufgelöst wird. In der todessehnsüchtigen Romantik ist die Nacht natürlich positive Sinnfigur, die jene Wiedervereinigung danach ankündigt. Im Rahmen sitzen zwei Eulen als Todesvögel auf Ästen, die sich mittig unter einem brennenden Herzen überkreuzen. Runge zählt seine Blumensammlung zur *Nacht* auf: Nachtviolen, eine »aufgeschlossene Sonnenblume«, Feuerlilien, Aurikeln, Fingerhut, Storchenschnäbel, Distelköpfe und Mohn, aus dessen Mitte die Nacht kommt, bilden zusammen ein neugotische Gewölbe.[43] Mond und heiliger (Fledermaus-)Geist sind oben Abschluss – noch geht es gemäß der Aufklärung von der Finsternis zum Licht, erst danach kommt die Nachtbesessenheit der Romantik.

Die Abschaffung der Allegorie

Mit der profanen, ambivalenten Kunstfigur der Oper, der Königin der Nacht, hat die Moderne um 1800 begonnen die antike Nyx wieder aufzuwerten. Doch gleichzeitig wird die Allegorie in schwarze Fantasiegestalten aufgefächert – so von William Blake, von E.T.A. Hoffmann, von Francisco de Goya. Eine dem Erhabenen entgegengesetzte Stilhöhe nächtlich

Abb. 11
Jakob Asmus Carstens
Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod, 1795
Klassik Stiftung Weimar

schwarzer Ironie zeigt die Kupferstich-Tageszeitenfolge von William Hogarth schon 1738. In dem bedrohlichen Sittenbild könnte man die allegorische Figur höchstens in der Bettlerin verorten – im Vordergrund links unter dem Tisch mit ihren zwei bösen Buben schlafend –, wobei der Tod das Licht anfacht für die Überfallenen auf der Straße und den ›Nachtkönig‹ genannten Latrinenleerer.[44] Auch Caspar David Friedrich und seine Nachahmer haben die Nyx aus ihren erhabenen und abstrahierenden Naturaufnahmen verbannt. Jedoch bleibt die Nacht und Tod allegorisch begleitende Eule in einigen Gemälden und vor allem seinen Papierarbeiten auffällig präsent. Das wieder aufgetauchte Bild *Eule auf einem kahlen Baum*, das der Bildhauer David d'Angers 1834 vom Künstler erworben hatte, ist neben zahlreichen Sepiablättern wie *Fliegende Eule vor dem Mond* (St. Petersburg, Eremitage) oder der *Eule auf einem Sarg* (Hamburg, Kunsthalle) Beispiel dieser Symbolik.[45] Bilder, die Zeitgenossen als nackt, leer und zu abstrakt empfunden haben, zeigen die Umkehr der Nacht auf die innere Sicht, aus deren Dunkel die Bilder der Künstler kommen.[46] Einzig das Urbild der Eule hat in diesem Naturkosmos unter dem Mond noch Platz. Friedrichs Nachtbilder machen die Eule zur Verkünderin der Höchstleistungen aus dem Geist der Wissenschaft.[47] Neben dem Tor des Wissens steht in der Romantik die Nachtstunde als Quelle der Ästhetik. In diesem doppelten Sinn wird erstmals die gottferne, entzauberte Nacht behandelt.[48]

In der *allégorie réelle*[49] eines Gustave Courbet ist das neue, psychologisch aufgeladene Nachtland der Seele in den Selbstbildnissen ausgebreitet: Sein *Verwundeter* von 1866 (Kat. 92) liegt im Zwielicht der Morgenröte, leidend als Soldat der Liebe wie als Schwankender über dem Abgrund als Kritiker an den Zuständen der Zeit. Die dunkle weibliche Sinnfigur ist in die männliche Sehnsuchtsfigur des einsamen, religiös aufgeladenen Künstlergenius voll Melancholie eingegangen. Die Verbreitung des künstlichen Lichts in den Industriestädten London, Paris und Berlin löst in der Kunst sentimentale Sehnsucht nach Dunkelheit durch den Naturverlust aus. Erst in der Malerei des Symbolismus schlägt der Mythos in allegorischen Facetten zurück. Der Präraffaelit Edward Burne-Jones malt 1870-72 Abend und Nacht als schwebende, blaugrau gekleidete Frauengestalten in kühl-blauer Atmosphäre. *Night* (England, Privatsammlung) strebt unter dem Sternenhimmel nach rechts hinten, auf ein fahles Licht zu, der *Evening* im Profil fliegt weniger bewegt nach links über einer Stadt am Meer. Mit ihren Kindern und Aurora tritt die Nacht in Ignace-Henry-Jean Theodore Fantin-Latours *L'Aurore et la Nuit* (Birmingham, City Mu-

Abb. 12
Birgit Jürgenssen
Die meisten Erkenntnisse kommen einem erst in der Nacht, 1974
Oberösterreichische Landesmuseen

seum) in dunkle Wolkengeriesel nach rechts ab, eine endgültig zum Kitsch gebrochene Gestalt wird sie in Jean-Léon Gérômes Allegorie (1855, Paris, Musée d'Orsay), in Evelyn de Morgans *The Children of the Night* (1883, London, De Morgan Centre) oder in Peter Nicolai Arbos reitender *Natten* (1887, Oslo, Nationalmuseum).

Abb. 13
Bertel Thorvaldsen
Night, 1815
The Thorvaldsens Museum

Verstärkt kehren nach der schwarzen Romantik und New Gothic der ihr verwandte weibliche Vampir, die Sphinx, Nixe und Femme fatale zurück. Franz von Stucks *Die Sünde* (eine Variante: 1893, München, Neue Pinakothek) und Max Klingers psychisch aufgeladene Frauengestalten fließen dreißig Jahre später in Collagen des Surrealismus ein oder kehren davor als positive *Schlangenbeschwörerin* bei Henri Rousseau (Paris, Louvre) wieder. Diese Nachtvisionen variiert Alfred Kubin mit seinen halb tierischen Damen wie *Afrika* (Kat. 14) als den Mann terrorisierende todbringende Urmütter. Auch in Werken des Historismus fand die Nacht als allegorischer Rest in Form der Montage Eingang.[50] So zeigen die frühen *Tageszeiten*, Gustav Klimts Beitrag zu Martin Gerlachs Musterbuch *Allegorien und Embleme* (1881–84) traditionell eine Schlafende mit dunklem Rock, nebst Eule unter dem Sternenhimmel. In Entwürfen zu Theatervorhängen hat Klimt das Thema von Hans Makart aufgenommen, um es in verwandelter *allégorie réelle* in dem dunklen Gemälde *Familie* (Kat. 31) zu wiederholen. Die braun verschleierte weibliche Halbfigur neigt ihren Kopf über ein Kind, das sie in ihrer Hülle birgt. Hinter ihrer rechten Schulter ist ein zweites Kind lose an ihren Rücken gebunden. Sie haben alle ihre Augen geschlossen und werden links von einer farblich verschwommenen, aber deutlich mit dem Pinsel umrissenen Eule begleitet. Der allegorischen Sinnebene schließt sich das über der Gruppe hellere vertikale Feld eines abstrahierten Lebensstroms an, der aus der Zeit der Fakultätsbilder stammt, in der die *Familie* begonnen wurde. Die Nachtallegorie ist auch im Kalenderblatt *Januar* für *Ver Sacrum* 1901 zu finden, wo eine Winternacht als alte Frau auf der Uroborosschlange sitzt (Kat. 29). Ihre schwarze Verhüllung ist von Hodlers Gemälde von 1891 angeregt und auch die Zusammenarbeit mit Alfred Roller und Ernst Stöhr 1902 in der Beethovenausstellung der Secession brachte die Thematik ein.[51] Rollers Plakatmotiv und der Endlosrapport seiner gebeugten Frauengestalt *Die sinkende Nacht* mit einer Lampe in Staffelung an der Wand hinter Max Klingers Beethovenskulptur wurden ergänzt von Stöhrs zahlreichen Beiträgen zur Symbolfigur. Beeinflusst von Blake hat Stöhr neben psychisch aufgeladenen, nackten, nächtlichen Fantasiegestalten einige strenge Nachtallegorien am Himmel über Wassern schwebend (um 1900, St. Pölten, Stadtmuseum, Skizze zu einem Bild in Belgrad, Staatsgalerie) mit Ähnlichkeiten zu Moritz von Schwinds zahlreichen Entwürfen zur Königin der Nacht für die Wiener Oper geschaffen.[52]

Die Nachtallegorie der Secessionisten kehrt nur noch in der Malerei des Nationalsozialismus – besonders bei Rudolf Eisenmenger – wieder. 1954/55 reagiert Germaine Richier mit ihrem *Homme de la Nuit* – ein surreales, geflügeltes, männliches Mischwesen (Kat. 262) – auf eine Zeitspanne, die Elie Wiesel als Durchgang durch die ›Nacht‹ der Konzentrationslager beschrieben hat. In der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts ist nur mehr die individuelle Variante der Nachtallegorie möglich – so als Zitat in der Postmoderne, die den Mythos wieder entdeckt. In Fritz Martinz' roten und blauen Frauenfiguren als Nacht-Hommage an Hans von Marees (1990er-Jahre, Wien, Privatbesitz) oder in Birgit Jürgenssens Zeichnung *Die Nacht zieht ab* mit sich hebendem, blauem Stoffzelt über einer Schlafenden (Kat. 69). »Die meisten Einfälle kommen einem in der Nacht«, schrieb die Künstlerin im gleichen Jahr unter eines ihrer zahlreichen nächtlichen Selbstbildnisse (Abb. 12).[53]

Abb. 14
Hendrick Goltzius
Die Nacht, o. J.
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Andrea Schnells Kobolde wie der *Unfried* entsteigen 2011 den psychischen Gefilden einer nächtlichen Selbstauffächerung von wild und *Kopflos* bis

zur *Schutzmantelmadonna* (Kat. 70).[54] Individuelle Mythologie ›gendert‹ die Nacht nach Courbet heute wieder zur männlichen Figur. Dies ist dann so unterschiedlich wie Lisl Pongers postkoloniale Kritik an *Indian(er) Jones* 2010 (Kat. 16) oder Lois Weinbergers fotografisches *Green Man*-Selbstbildnis von 2004 (Kat. 89) mit dem Monddiadem als Muschel unter der Nase.[55] Dem naturhaften Grün des gefühlsstarken Erdmannes opponiert die Gelehrtenbrille: *Lucubratio* (geistige Nachtarbeit) ist am Ende für den Nachtkönig neuer Prägung, Jürgen Klauke, eine performative Inszenierung in Serien großer Fototableaus.[56] Ironisch entlarvt er dunkle Museumsräume mit Videos als neue Bühnen, kombiniert eine Helldunkel-Szeneriefolge als *Spanner* (Kat. 196) oder agiert unter dem Rock der Frau im Dunkel eines *Heimspiels* (Kat. 261), im Rückblick auf weibliche Verortung, in der alles Nächtliche seinen Anfang genommen hat.

1 Pascal Quignard, *La Nuit Sexuelle*, Paris 2007. Kinder der Nacht, vgl. Heinz-Gerhard Friese, *Die Ästhetik der Nacht. Eine Kulturgeschichte*, Reinbek/Hamburg 2011, S. 202.

2 Die Nacht als Alptraum des einsamen Geniekünstlers und nagendes Gewissen eines Mannes zwischen zwei Frauen – Augustine Dupin und Bertha Stucki; Letztere hatte er 1889 geheiratet, Dupin und Sohn Hector verlassen. Vgl. Hans Christoph von Tavel, *Ferdinand Hodler. Die Nacht*, Stuttgart 1969.

3 Marzia Faietti/Konrad Oberhuber (Hg.) *Humanismus in Bologna 1490–1510*, (Ausst.-Kat. Pinacoteca Nazionale, Bologna, Albertina, Wien), Bologna 1988, S. 156. Cellinis Salzfass, vgl. Sabine Haag (Hg.), *Meisterwerke der Kunstkammer*, Wien 2010, S. 78.

4 Vollständiger Titel des Stichs: *Die Erschaffung von Sonne und Mond*; vgl. Gregor Martin Lechner/Werner Telesko (Hg.), *Lieben und Leiden der Götter*, Göttweig 1992, S. 142.

5 Wie die Höhle für das zurückgezogene Philosophieren, dient diese Form in der Schule des ›ersten Philosophen‹ dem Unterricht in Sternenkunde, Geometrie, Musik und göttlichen Mysterien, sie war aber auch eine Art Orakelstätte. Vgl. *Jamblich. Pythagoras. Legende – Lehre – Lebensgestaltung*, eingel., übers. und interpret. v. Michael von Albrecht et al., Darmstadt 2002, S. 47.

6 In antike Kulturen des Abendlandes beginnt die Stundenzählung nachts. Vgl. Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes*, Wien u.a. 2003, S. 59f; Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, München 1992; Hans Schwabl, »Weltschöpfung«, in: Konrat Ziegler (Hg.) *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Supp. IX, Stuttgart 1962, S.1434–1582.

7 Die Orphik wird mit dem Pythagoräer Kekops in Verbindung gebracht und bezieht daher auch die altägyptischen, babylonischen und syrischen Erkenntnisse des Pythagoras mit ein. Ursula Blank-Saugmeister/Klaus Thraede (Hg.), *Cicero. Über das Wesen der Götter (De natura deorum)*, Stuttgart 1995.

8 Jules Cashford, *Im Bann des Mondes*, Köln 2003, S. 38–64; Dieter Bremer, *Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung*, Bonn 1976, S. 181: Ambivalente Verhüllung als Grundzug des Nachtwesens und der aus ihr hervorgehenden Wesenheiten.

9 Eine kultische Nachtverehrung ist nur für Megara und Pergamon bekannt und von Pausanias überliefert (*Attica* I, XL, 40,6). Im Artemision von Ephesos stand sie als dunk le Bronzefigur des Meisters Rhoikos über dem Altar auf einer Brüstung; vgl. Ulrike Muss u.a., *Der Altar des Artemisions von Ephesos*, Wien 1999, S. 86 und 208. In Ovid, *Metamorphosen*, 6,585, heißt es: »Nox conscia sacris […] – »Sie ist Mitwisserin der Mysterien«.

10 Walter Seitter, *Geschichte der Nacht*, Berlin 1999. Der Autor betont die große Würdigung der Nacht bei Hesiod und Parmenides und erörtert die seit Platon bis ins 20. Jahrhundert anhaltende Nachtfeindlichkeit.

11 Hesiod, *Theogonie* 748-757. Vgl. Erich Theodor Reimbold, *Die Nacht in Mythos, Kultus, Volksglauben und in der transpersonalen Erfahrung – Eine religionsphänomenologische Untersuchung*, Köln 1970.

12 Zur Astralsymbolik vgl. Marie E.P. König, *Unsere Vergangenheit ist älter. Höhlenkult in Alteuropa*, Frankfurt/Main 1980; id., *Am Anfang der Kultur. Die Zeichensprache des frühen Menschen*, Frankfurt/Main u.a. 1981; David Lewis-Williams, *The Mind in the Cave*, London 2002.

13 Nach den letzten Funden am Göbekli Tepe im Gebiet des ›Fruchtbaren Halbmonds‹ schließt Klaus Schmidt auf eine Ablöse des Tierbilds von menschlichen Figuren um 12 000–10 000 v.u.Z. Klaus Schmidt, *Sie bauten die ersten Tempel. Das rätselhafte Heiligtum der Steinzeitjäger*, München 2008. Da die ›Venus‹-Statuetten in Europa aber schon von 28 000–22 000 v.u.Z zu der 40 000 v.u.Z ansetzenden Höhlenmalerei parallel existierten, muss die Frage einer Abfolge der vor der Schrift mächtigen Bilder und Piktogramme immer wieder geprüft werden.

14 Ina Mahlstedt, *Die religiöse Welt der Jungsteinzeit*, Darmstadt 2004.

15 Rote Figuren mit Schlangen, vgl. Anneliese Peschlow-Bindokat, *Der Latmos*, Mainz 1996; id., *Herakleia am Latmos*, Istanbul 2005. An den Theorien zur Großen Mutter hängt die über 150 Jahre laufende Matriarchatsdebatte, die mit der Nacht nur insofern verbunden ist als eine weibliche Urpotenz Ausgangsfigur ist. Siehe vor allem die nächtlichen Archetypen in Erich Neumann, *Die Große Mutter. Die weiblichen Gestalten des Unterbewusstseins*, Düsseldorf 1997.

16 Neumann, wie Anm. 15, S. 51f.

17 Marie E.P. König, wie Anm. 12, S. 106–112; Erik Holm, »Felskunst im südlichen Afrika«, in: Hans-Georg Bandi u.a., *Die Steinzeit. Vierzigtausend Jahre Felsbilder*, Baden-Baden 1964, S. 206. Das Nashorn in erhöhtem Rang wie seine Entsprechung, der Löwe in den Höhlen, sieht Holm als Nacht-Tag-Prinzip gegenübergestellt: der Löwe als Sonnentier, das Nashorn als Mondtier.

18 Ohne Schriftevidenz bleibt die endgültige Klärung der Bildprogramme eine Deutungsannäherung durch viele Vergleiche und ethnologische Bezüge. Was bis in die Neuzeit wirkt sind die Nacktheit der Figur, die Maske, die Mondhörner und das mit Blindheit im Dunkeln Geschlagensein.

19 Vera Zinsgem, *Lilith. Adams erste Frau*, Leipzig 2005; Dominique Collon, *The Queen of the Night*, London 2005. Auch die Eule hat den lunaren Todesaspekt und jenen des Wahrsagevogels und Wappentiers der Philosophen. In Sumer gilt Lilitu noch als Göttin, der Wandel zum Bösen kommt wohl mit aufkeimendem Patriarchat der ersten Megastädte. Als semitische Lilith ist sie Adams ungehorsame erste Frau, eine Art Venus oder Holle (Hulda) und phallische Frau, die Männern den Samen raubt und Kinder tötet.

20 Die Nachtgöttin wurde kontrovers diskutiert: Elisabeth von der Osten, »Überlegungen zur Göttin am Burney-Relief», in: Simo Parpola/Robert M. Whiting, *Sex and Gender in the Ancient Near Eas*t, Helsinki 2002, S. 479–487; Dominique Collon, »The Queen un der Attack – A Rejoinder«, in: *Iraq* LXIX, 2007, S. 43–51.

21 Carlo Ginzburg, *Hexensabbat*, Berlin 1990.

22 Herbert Leisegang, »Das Mysterium der Schlange«, in: *Eranos JB* 1939, VII, S. 245 ff. spricht vom furchtbaren Antlitz der ehemals großen Mutter.

23 Erst die Christen schaffen die zyklischen Reanimationsfeste und verbundenen Sexualob jektriten als ›Tempelprostitution‹ im 3. Jahrhundert ab. Vgl. Martin P. Nilsson, *Geschichte der Griechischen Religion*, München 1967.

24 Horaz, *Oden* I, 28,15.

25 Erika Simon, *Pergamon und Hesiod*, Mainz 1975.

26 Phyromachos ist der hellenistische Bildhauerstar des Altars, vgl. Bernard Andreae, *Schönheit des Realismus. Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik*, Mainz 1998, S. 141-143..

27 Vgl. Astra, Nyx, Selene in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. II, 1, Zürich u. München 1984, S. 904ff; Borchhardt-Birbaumer, wie Anm. 6; id., »Nachtdarstellung in Antike, Spätantike und Mittelalter«, in: Christoph Vitali/Erika Billeter (Hg.), *Die Nacht* (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, 1999), Bern 1999, S. 83–94; Robert Bode, »Der Bilderfries der Trajansäule«, in: *Bonner JB*, Bd.192, S. 123–174.

28 Erstmals wird die Nacht in einem Gebet in Babylon als Braut des Himmels angerufen, vgl. Wayne Horowitz/Nathan Wassermann, »Another old babylonian prayer to the gods of the night«, in: *Journal of Cuneiform Studies,* Vol. 48, Univ. of. Michigan, 1996, S. 57.

29 Harald Haarmann, *Die Madonna und ihre griechischen Töchter*, Hildesheim u.a. 1996; Hugo Rahner, »Das christliche Mysterium von Sonne und Mond«, in: *Eranos JB* 10, 1943, S. 305–404; Maria Warner, *Maria*, München 1982, insb. Kap.17: »Mond und Sterne«, S. 299.

30 Jean Verdon, *La nuit au Moyen-Âge*, Paris 1994.

31 »Nox ducere diem« aus Tacitus, *Germania* II, ist damit umgedreht; vgl. Borchhardt-Birbaumer, wie Anm. 6, S. 177. Luna wird aber auch mit der Kirche und der Figur der Ecclesia verbunden – als solche empfängt sie das Sonnenlicht als Feuer der Liebe von Christus; vgl. Rahner, wie Anm. 29.

32 Erwin Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, London 1970.

33 Gotthold Ephraim Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet*, Stuttgart 1984 (Nachdruck des Originals in Berlin von 1769).

34 In der Literatur passiert dies bei Karl Philipp Moritz, *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten*, Leipzig 1999, S.16f., insb. »Die Nacht und das Fatum«, S. 36f; Rudolf Burger, »Sehnsucht nach dem Unendlichen«, in: *Extra* der *Wiener Zeitung* 20./21.2.2010, S. 1f.

35 Günther Heinz, »Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien«, in: *JB der kunsthistorischen Sammlungen* 63, 1967, S. 109ff. Das Bild war Entwurf für ein Teppichpaar, vgl. Dora Heinz, *Europäische Tapisseriekunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Wien u.a. 1995, S. 28.

36 Pausanias, *Historien* V, 17, 2. Das schwarze Kind (Tod) und das weiße Kind (Schlaf) am Arm der Mutter gehen also schon auf eine archaische Bildfindung zurück.

37 Herbert von Einem, *Asmus Jacob Carstens: Die Nacht und ihre Kinder*, (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Heft 78), Köln-Opladen 1958.

38 Damit gibt es interessanterweise eine Annäherung an Lösungen der Malerei im fernen Osten Japans im 18. Jahrhundert, die allerdings nicht die Sinnfigur einer Nacht- oder Mondgöttin nützt. Jedoch gibt es die Sage von der Mondkröte, die den Dunkelmond (Neumond) vorübergehend verschluckt. Dank über Auskunft zur Mondikonografie Japans an Johannes Wieninger, Kustode für Asien im MAK. Vgl. a. Brigitte Steger/Lodewijk Brunt (Hg.), *Night-time and Sleep in Asia and the West. Exploring the Dark Side of Life*, London 2003.

39 Jan Assmann, *Die Zauberflöte*, München 2005.

40 Assmann, wie Anm. 39, S. 62.

41 Geza Hajos, »Naturgewordene Landschaftsmalerei. Englische Gärten«, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), *Gartenlust*, (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien), Wien 2007, S. 91f.

42 Karl Möseneder, *Philipp Otto Runge und Jakob Böhme* (Marburger Ostforschungen, Bd. 38), Marburg 1981.

43 Markus Bertsch/Regine Gerhardt (Hg.), *Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik* (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle; Hypokulturstiftung München 2010/11), München 2011.

44 Werner Hofmann, *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, Hamburg 2007. Kanalräumer als Nachtkönige vgl. Roger A. Ekirch, *In der Stunde der Nacht. Eine Geschichte der Dunkelheit*, Gladbach 2006, S. 207.

45 Bericht über das wiedergefundene Bild: Angelika Heinick, »Teure Romantik: Eine Eule für 6,5 Millionen Euro«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 294, 17.12.2011, S. 40. Marianne Bernhard (Hg.), *Caspar David Friedrich. Das graphische Werk*, München 1974, Abb. 370–75 und 784–87.

46 László F. Földényi, *Caspar David Friedrich. Die Nachtseite der Malerei*, München 1993, S. 30 und 133 sieht die neue Schöpfung Friedrichs allein aus dem Nächtlichen kommend. Er vergleicht mit Friedrich Nietzsches Ausspruch: »Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr die Nacht?«, in: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Bd. 3, München 1980, S. 481..

47 Friedrichs Freund und Verteidiger Gotthilf Heinrich Schubert veröffentlichte in Dresden 1818 *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*.

48 Elisabeth Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, München 2008. Das gilt für Goya, C.D. Friedrich, aber auch die Dichter Jean Paul, Novalis und Hölderlin.

49 Werner Hofmann, *Gustave Courbet. Atelier des Malers*, München 2010; id., »Courbet – Künstler, Träumer, Philosoph«, in: Max Hollein/Klaus Herding (Hg.), *Courbet. Ein Traum von der Moderne* (Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt) Ostfildern 2011, S. 19–25.

50 Werner Telesko, »Die deutsche Romantik in ihrer Bedeutung für die Frühgeschichte des Historismus«, in: *ZS für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 44/2, 1999, S. 71–90: Christian Drude, *Historismus als Montage. Kombinationsverfahren im graphischen Werk Max Klingers*, Mainz 2005.

51 Manfred Wagner, *Alfred Roller in seiner Zeit*, Salzburg 1996, S. 64f.

52 Gabriela Bösch, *Die Kunst des inneren Sehens. Ernst Stöhr. Leben und Werk*, Diss. Marburg/Lahn 1992, S. 213f. Bösch ortet die modisch neue Nachtgöttin im Geheimnis vollen als Gegenreaktion auf den Positivismus und sieht Vorbilder bei Blake, Böcklin, Hodler, Segantini.

53 Birgit Jürgenssen, *Früher oder später* (Ausst.-Kat. Landesgalerie Linz 1998), Weitra 1998, S. 95.

54 Birgit Borchhardt-Birbaumer, »Spontane Einflüsterungen oder Drama der Damen«, in: Andrea Schnell, *Nachtstücke*, Wien 2010, S. 1–5.

55 Fotogalerie im WUK (Hg.), *Lisl Ponger, Fact and Truth*, Werkschau XV. Fotobuch 44, Wien 2010.

56 Bundeskunsthalle Bonn (Hg.), *Absolute Windstille. Jürgen Klauke – Das fotografische Werk* (Ausst.-Kat. Bonn, St. Petersburg u. Hamburg 2001/02), Bonn 2001, S. 138–143.

Die Nacht im 20. Jahrhundert – ein surrealistischer Überhang

Harald Krejci

> Betrachten wir noch einmal den Wachzustand […] Nicht nur zeigt der Geist in diesem Zustand eine merkwürdige Tendenz zur Verwirrung, […] sondern es scheint auch, dass er in normaler Funktion nicht ausschließlich solchen Suggestionen aus tiefer Nacht folgt, aus der ich ihn [den Geist] herleite.
>
> André Breton, *Erstes Manifest des Surrealismus* (1924)[1]

Untersucht man die bildende Kunst des 20. Jahrhunderts danach, welche Bedeutungsdimensionen der Nacht zukommen, so ist festzustellen, dass mit Fortgang des Jahrhunderts die Nacht eine wesentliche Bedeutungsverschiebung erfährt und nicht, wie zu befürchten, gänzlich an Bedeutung verliert.[2] Das Phänomen, dass die Nacht als Thema, Technik oder Material in der Kunst zu einer assoziativen abstrahierten Dimension mutiert und stets bis in die heutige Zeit als Mittel zur Bedeutungsgenerierung, -aneignung, -transformation, oder gar -negation herhalten kann, zeugt vor allem von dem Fortleben der Theorien und Werkkonzeptionen der surrealistischen Künstler.

War die vom Symbolismus beeinflusste Kunst um 1900 noch durchaus damit beschäftigt, die Nachtstimmung gezielt zur Hervorhebung und Überhöhung streng festgelegter Bildinhalte und Bildprogramme zu verwenden, so wird spätestens im Expressionismus die Nacht in ihrer Gesamtheit als negative, andere, paranoide Seite der Gesellschaft neu definiert. Durch die beiden Weltkriege erlitten die Menschen in den überlaufenen Städten physische Gewalt und die Bedrohung vieler Existenzen durch wirtschaftliche Not war die Konsequenz. Der Krieg als große Nacht, die nächtlichen Feldzüge und strategischen Angriffe zur Nachtzeit hatten viele Künstler, darunter George Grosz (Kat. 7) stark beschäftigt. Sie haben das Leiden am Krieg zu ihren Bildinhalten werden lassen. Künstler wie Max Beckmann oder Ernst Ludwig Kirchner (Kat. 184) projizieren in ihren Bildern die mit dem Krieg direkt oder indirekt verbundenen dunklen Seiten der Gesellschaft und lassen die Welt aus einem sprichwörtlichen Dunkel der Nacht hervorscheinen und kombinieren die ›nächtliche‹ Seite der menschlichen Psyche mit der neuen, die Nacht zum Tag machenden Lebensrealität der städtischen Metropolen. Die Dimension der Zeit in Kombination mit dem komplexen Symbolgehalt der Nacht als ›abseitige Welt‹ gewinnt dabei im Fortlauf des Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung.

Die Novemberpogrome 1938 gegen die jüdische Bevölkerung in Deutschland werden auch als ›Reichskristallnacht‹ bezeichnet. Sie steht heute symbolisch für die bereits 1933 einsetzende Verfolgung und ab 1936 systematische Vernichtung der jüdischen Bevölkerung in Deutschland und Österreich sowie über deren Grenzen hinaus (Kat. 9). Diese Konnotation der Nacht mit dem Grauen der Vernichtung führt sich fort in der Bezeichnung ›Gang durch die Nacht‹ bis hin zu Generalisierungen der Zeit der Verfolgung und Ermordungen in der Zeit des Nationalsozialismus als eine Epoche der Nacht.[3] Mit dem Werk Guernica lässt Picasso letztlich die Gefahr der gesamten Menschheit durch den Krieg und die Vernichtung allen Lebens sinnbildlich in einem Nachtstück bildhaft werden.

Der künstlerische Raum der Nacht

Ein Schlüssel für die künstlerische Interpretation des Nächtlichen als Gesamtheit von physikalischem Phänomen und psycho-physiologischen Dimensionen legt der Surrealismus mit der im Eingangszitat erwähnten Herleitung des menschlichen Geistes aus der Nacht. Die neu interpretierte Rolle der Nacht für den Künstler und den Rezipienten ermöglichte eine neue Sicht auf die Relation der verschiedenen im Kunstwerk verwendeten Elemente. Die Umdeutung festgeschriebener Symboliken durch Rekombination, andere Bedeutungszuschreibungen durch die künstlerische Methode, z. B. in der Écriture automatique[4] oder durch Verwendung und Kombination bestimmter Materialien (Collage, Objet trouvé, Frottage, Film, Fotografie) ermöglichten den Künstlern, das Werk als komplexe Relation unterschiedlicher Wirklichkeitsebenen gänzlich neu zu erfinden.[5] Für die Schaffung einer neuen Wirklichkeit durch die Kunst als magische Illusion gegenüber unserer scheinbaren Realität stand für Breton die Auseinandersetzung der Kunst mit den Dimensionen jenseits des Begreifbaren im Mittelpunkt seiner theoretischen Überlegungen. Der Raum in dem

Abb. 1
Hauptraum der Ausstellung *Exposition internationale du Surréalisme*, Paris 1938

diese Weltaneignung seinen Ort fand war Paris. Die räumliche Charakteristik der surrealistischen Weltsicht beschreibt Walter Benjamin in seinem *Passagen-Werk*.[6] Damit hat Benjamin auch die Grundlage dafür gelegt, die Nachttechniken des Surrealismus als Handlungsraum zu beschreiben. Erste von den Surrealisten eroberte künstlerische Handlungsräume waren die Schaufenster und Ausstellungen. Die *Exposition internationale du Surréalisme* in der Galerie Beaux-Arts in der Rue du Faubourg Saint-Honoré in Paris im Jahr 1938 zeigte eindrücklich, welchen Anspruch die Künstler an den Raum hatten (Abb. 1). Der Raum wurde gänzlich von Künstlern als theatrale Illusion magisch wirkender Settings einer Gegenwelt gestaltet, die ganz von dem Grundthema der Nacht als Ort und Zustand unserer Träume und Wünsche gekennzeichnet waren. Der architektonische Raum wurde zur surrealen Höhle umfunktioniert. Die Eröffnung fand um 22.00 Uhr statt und die Besucher wurden mit Taschenlampen ausgestattet. Konsequent war damit auch Bretons Anspruch, ganz Paris als Plot surrealistischer Kunstproduktion zu machen. Die surrealistischen Praktiken des Stadtspaziergangs mit geschlossenen Augen sind nur ein Beispiel künstlerischer Praxis zur Erfahrung des Raums jenseits unserer rationalen bewussten Wahrnehmung. Mit der Salle de Superstition in der *Exposition internationale du Surréalisme* in der Galerie Maeght in Paris im Jahr 1947 kam es erneut zu einer Gemeinschaftsproduktion von Breton, Duchamp, Kiesler, Hare und Étienne Martin zur Realisierung eines gesamträumlichen Kunstwerks, in dem explizit die Illusion und das Magische im Zentrum der nächtlichen Szenerie stand.[7]

Dies war für die Künstler der späten 1950er und frühen 1960er-Jahren ein wesentlicher Anknüpfungspunkt, wie etwa für die Pariser Situationisten um Guy Debord und Constant, mit ihren Interventionen im Stadtraum, ihren Ideen zu einer neuen urbanen Strategie als Abgrenzung zur rationalistischen Raumplanung neue künstlerische Ausdrucksformen zu erproben. Auch die Nouveaux Réalistes, die Künstler der Fluxus-Bewegung, sowie die amerikanischen Happening-Künstler wie Allan Kaprow fanden in den Gedanken der Surrealisten und deren Ideen zur surrealistischen Vereinnahmung des Stadtraumes ihre neue Entsprechung. Betrachtet man nun die Entwicklung der Kunst nach 1945, so wird deutlich, dass die theoretische Auseinandersetzung mit dem Surrealismus und deren Nachttechniken – Zufallsprinzip, Aleatorik, Rekombination – zur Öffnung der Erfahrung gegenüber anderen Wirklichkeitsebenen einen wesentlichen Impuls für die Künstler auch nach 1945 darstellt.

Die Nacht als andere Welt

Der Surrealismus hat sich in den 1920er-Jahren ganz auf die Nacht fokussiert, da er sich als Alternativwissenschaft sah und die Psychologie Freuds auf künstlerische Weise rezipierte und daraus folgernd die Dimension des Traumes und den Zustand des Schlafes als der ›sogenannten‹ Realität gleichgestellt proklamierte. Freud selbst konnte mit den künstlerischen Theorien wenig anfangen, nützte aber selbst Fotografie zur Illustration des metaphorischen Gehalts vom Dunkeln des Unterbewussten.[8]

Der Surrealismus versuchte die psychische Verfasstheit und die unbewussten Dimensionen des Daseins in eine künstlerische Theorie und Praxis zu überführen. Es sollten bildnerische Parallelrealitäten geschaffen werden, die ganz eigene zeitliche und örtliche Dimensionen des Nächtlichen zum zentralen Aufgabengebiet des Surrealismus werden ließ. Der Wachtraum und jede weitere Form des Sich-Unbewusst-Seins dienten als neues Werkzeug der Künstler. Max Ernst widmete sich in zahlreichen Werken den Techniken des Zufalls die er durch Kombination mit der Darstellung von schwarzen Sonnen oder Mondmetaphern zu Nachtbildern werden ließ.[9] Wenn Richier den *Homme de la Nuit* (Kat. 262) als geflügeltes Monster darstellt, ist es einerseits ein Verweis auf Negation der Ikonografie der Nacht als weibliche Figur, aber gleichzeitig ein Hinweis auf die männliche Charakterisierung der Nacht als Monster, das auch mit sexueller Gewalt in Verbindung gebracht werden kann. Paul Delvaux stellt in seinem Bild *Die Schule der Gelehrten* 1958 die Weiblichkeit als Untersuchungsgegenstand

Abb. 2
Die Qualen der Völler, fol. 49r, 18. Jh.
Buchmalerei einer russischen Sammelschrift
Völkerkundemuseum der von Portheim-Stiftung
Heidelberg

der Wissenschaft dar (Kat. 166). Die Nacht als Ort der Erkenntnis und das weibliche ›Anschauungsobjekt‹ bilden die beiden Pole der Charakterisierung des Menschen. Der Wissenschaftler mit dem optischen Gerät deutet hin auf die Wahrnehmung als Schlüssel zur Erkenntnis, was durch die Beleuchtungstheatralik noch verstärkt zum Ausdruck gebracht wird. Heute erscheint uns diese künstlerische Investigation des Weiblichen als Schlüssel zur menschlichen (männlichen) Psyche – die im 19. Jahrhundert beginnt und im Jugendstil einen Höhepunkt erlebt – mehr als grotesk.
Der gestische Gehalt und die Hinwendung zu den bildnerischen Mitteln der Malerei stehen in der neuen Malerei des abstrakten Expressionismus in dieser Zeit im Vordergrund. Dennoch bleiben die Bedeutungsgehalte der Nacht als Ort der Wunschvorstellung, der Illusion einer anderen Welt erhalten. Die abstrakten Expressionisten hatten aus dem Surrealismus und der Écriture automatique gelernt und die abstrakten Bildwelten sollten als Ergebnisse einer Auseinandersetzung mit dem Unbewussten verstanden werden, wobei Möglichkeiten von Kontrollverlust, wie etwa das Zeichnen bei Dunkelheit bei Cy Twombly[10] auf die surrealistischen Nachttechniken hinweist.

Kosmologie
Mit der Kunst der neuen Figuration und der Konkreten Kunst in den 60er-Jahren zieht durch die konzeptuelle Verwendung der Fotografie und anderer druckgrafischer Vorlagen die Nacht sporadisch indirekt als Thema erneut in die Kunst ein. Während Francis Bacon die Hinwendung an die Bildwelten des Zweiten Weltkriegs anhand von Militärfotos verwertete, nutzte Gerhard Richter unter anderem Abbildungen von Sternenbildern aus Magazinen und damit die kosmische Nacht als Folie für die Thematisierung des Bild-Raums mittels neuer technischer Mittel der Fotografie. Damit verweist Richter auf das Spannungsverhältnis zwischen romantischer Erhabenheit und malerischer Abstraktion und damit auf die Geschichte der Malerei selbst und auf einen sentimentalen Charakter von Bildern generell.
Wenn Georg Karl Pfahler in seinem Werk *Formativ Metro IIIa* (Kat. 241) aus dem Jahr 1962 auf die mittelalterliche Bibeldarstellung verweist,[11] so gehört auch diese Umkehrung, Negation und Neuordnung symbolischer Werte zur Verhandlung mit jener biblischen Gegenwelt zu einer Form der Auseinandersetzung mit dem Thema Nacht. Damit ist klar, dass gerade wenn es um die Frage nach den Methoden der Malerei geht, die Nacht als Folie unseres Umgangs mit Unbekanntem, Neuem dienen kann.
Die Raumfahrt und die neuen Bildtechniken, die es ermöglichten, einen gänzlich neuen Blick auf die Erde zu werfen wirkten sich auch auf die Kunst aus. Es wurden damit erneut Fragen nach Wirklichkeit, Realität und die Rolle der Bildmedien aufgeworfen. Projektionsfläche dieses neuen Interesses bot oftmals der Sternenhimmel oder der Mond. In diesem Zusammenhang steht das Werk Robert Indianas *Die Braunschaft*, aber auch Kiki Kogelniks ›Mondstrudel‹ oder Stenverts Nachtstillleben widmen sich der neuen Auseinandersetzung mit den anderen Bildwelten des Weltraums (Kat. 153, 252, 228).
Mit dem Begriff des Kosmologischen gelangte eine neue Dimension des Nächtlichen in die Malerei des frühen 20. Jahrhunderts. Die Ablehnung transzendenter Inhalte mag zwar die personifizierte Nacht zum Verschwinden bringen, aber genauer betrachtet wird sie durch die relationale Interpretation unseres Daseins als Verhältnis der Sterne zueinander in eine räumlich-zeitliche Dimension der Nacht überführt. Die Unendlichkeit des Raumes bringt diese wissenschaftliche Auffassung der Nacht wiederum in eine esoterische Dimension, die selbst bei Malewitschs Auseinandersetzung mit dem schwarzen Bildraum durchdringt.[12]

Der surreale und der mediale Raum
Der Kunstfilm bedient sich dabei als erweiterte Form jener Theatralik der Aufführung, die heute einen wesentlichen Bestandteil neben den filmischen Inhalten und Settings darstellt.[13] Der surrealistische Film Buñuels oder Cocteaus spielt mit den unterschiedlichen Deutungen der Bildinhalte. Paradoxe Zusammenstellungen sollen neue, stets andere Lesarten des Films ermöglichen. Die zeitgenössische Kunst greift die provokative Geste des surrealistischen Films auf – man denke an die Szene mit dem Schnitt des Messers durch das Auge in *Un chien andalou* von Buñuel – und versucht den gesellschaftskritischen Gehalt einer derartigen künstlerischen Filmidee neu umzusetzen. Illusion und Realität überlagern sich auch bei Peter Friedl, der die Szene der Gewaltübergriffe weißer Polizisten auf den Afroamerikaner Arthur McDuffie in einer Dezembernacht 1979 im Film *Liberty City* nachstellt und die Rollen von Opfer und Täten umkehrt. Die Nacht fungiert wieder als jener ›andere‹ Ort, der für Gewalt und Unrecht

steht. Nur weicht hier der anklagender Gestus der Erzählung zurück durch die Symbiose von dokumentarischem Erzählstil und epischem Kino/Theater.

Das Bewusstsein zur selbstreflexiven Auseinandersetzung des Künstlers über seine Rolle kommt in der Gesellschaft verstärkt in der zeitgenössischen Kunst zum Tragen. Wenn Rodney Graham sich, durch Schlafmittel betäubt, schlafend in einem Taxi durch New York fahrend im Film *Halcion Sleep* aufnimmt, so ist die Botschaft einfach und komplex zugleich. Zum einen lenkt er mit dem Video der Verweigerung die Aufmerksamkeit ganz auf die Diskrepanz zwischen Stadtleben und der Nacht als eigentliche Zeit des Schlafens. Der Schlaf hat dabei keinen Ort mehr – er vagabundiert durch die Großstadt – und auch keine Zeit, denn die Stadt hat die Nacht als Ruhezeit aufgehoben. Zudem ist der Hinweis auf die Schlafmittel so zu deuten, dass jede natürliche Dimension des Traums negiert wird, also die Kunst Grahams jeglicher psychologischen Deutung zu entfliehen scheint. Die Nacht wird zum Ort der Negation, zum Un-Ort, zu einem Moment der Auflösung, der angetrieben wird vom steigenden Lichtsmog, sowie durch die auslösende Trennung von Tagarbeit und Nachtruhe – also jene physikalische ›natürliche‹ Dimension der Nacht. Wenn dann Künstler, wie Birgit Jürgenssen sich selbst als Arbeiter der Nacht stilisieren oder Jürgen Klauke sich verstärkt mit dem Nächtlichen auseinandersetzt, dann erreicht die Nacht wieder jene Dimension der Flucht in eine andere Welt, die uns Genugtuung verspricht. In dieser Weise versucht Silke Silkeborg (Kat. 274–276) mit ihrer erlebten Malerei in der Nacht, in der sie ihre Bilder vor Ort malt als Ort der Investigation, als Möglichkeit Dinge zu erleben, eine Dimension unserer Weltaneignung offen zu legen, die sonst bei Tageslicht verborgen bleibt. Ihre Bilder von Biogasanlagen, beleuchteten Schlachthöfen oder einer nächtlich beleuchteten Skipiste am Semmering bringen mittels der Nacht eine Realität vor Augen, die erst mit der Auseinandersetzung des Nächtlichen als künstlerischer Handlungsort zur Geltung kommt.

Die Nacht als Szenerie

Neben den hier in knapper Form dargestellten Komponenten der Nacht als künstlerisches Mittel, Werkzeug und Verweischarakter auf außerkünstlerische Inhalte kommt vor allem das performative, die Handlung und deren Zeitdimension, in der Kunst des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem räumlichen Setting zum Ausdruck. Die Künstler verstehen die bildnerische Auseinandersetzung auch als eine Auseinandersetzung mit dem realen Raum, in den sie seit der Jahrhundertwende auszugreifen suchen. Das Kino der 1920er-Jahre entwickelte die Theaterarchitektur weiter und bildete einen nächtlichen Raum aus. Die Technik des Films verlieh der Kunst ab diesem Jahrzehnt einen enormen theoretischen und praktischen Schub, denn Künstler sahen im neuen Medium eine größere Möglichkeit zur Verbreitung ihrer künstlerischen Ideen. Ohne hier eine detaillierte Geschichte des Kinos anzuführen ist es sicher interessant, wie die Präsentationsformen des Kunstfilms, das Ausstellungswesen beeinflussten. Dem White cube wurde die Black box gegenübergestellt, dem Tag die Nacht, wenn man so will. In den Black boxes drängt sich die Interpretation des Raumes als absolute Nacht auf, da wir vom Tageslicht abgeschnitten in eine filmische Realität eintauchen, dazu im Stande uns auch in einen anderen Zustand zu versetzen. Erst die Analyse der Empfindungen[14], die gerade in den Filmen von Friedl und Graham einen Schlüssel zum Verständnis jener Theatralität liefern, eröffnen den gesellschaftskritischen Illusionsraum. Damit wird deutlich, dass die Rezeption der Ideen des Surrealismus wesentlich in die zeitgenössische Kunst hineinwirkt und gerade im methodischen Ansatz seine Fortwirkung erkennen lässt.

Die Nacht als Symbolfigur verschwindet fast ganz, aber die Nacht als künstlerisches Werkzeug zur Verhandlung gesellschaftspolitischer, selbstreflexiver und analytischer Momente in der zeitgenössischen Kunst kommen hingegen immer wieder zur Erscheinung. Zudem wird uns die raum-zeitliche Dimension der Nacht gewahr, die uns ebenso in einem Moment des Wachliegens zukommt, wenn wir nicht im Stande sind, das Vergehen der Zeit und den Un-Ort der Dunkelheit wahrzunehmen. Je nach psychologischer Verfassung erscheint uns dann ein Moment des Wachliegens wie eine halbe Ewigkeit.

1 André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2004.

2 Für die Neuinterpretation des Nächtlichen im 20. Jahrhundert siehe: Brigite Borchardt-Birbaumer, *De Noctis*, Wien, 2010. Ihr danke ich auch für die zahlreichen Hinweise und Anregungen.

3 Elie Wiesel, *Die Nacht: Erinnerung und Zeugnis*, Freiburg i. Br. 2003. Über die Widerstandsbewegung der sozialdemokratischen Gewerkschaft: Siegfried Mielke/Günter Morsch (Hg.) *»Seid wachsam, dass über Deutschland nie wieder die Nacht hereinbricht«: Gewerkschafter in Konzentrationslagern 1933 - 1945* (Begleitband zur Wanderausstellung des Otto-Suhr-Instituts der Freien Universität Berlin), Berlin 2011.

4 Die Écriture automatique galt als Mittel, das Bewusstsein und die Kontrolle beim Zeichnen so weit zurückzudrängen, dass verborgene Schichten des Geistes zum Vorschein kommen können.

5 Im ersten Manifest des Surrealismus zitiert Breton 1924 den Schriftsteller Pierre Reverdy wie folgt: »Es [das Bild] kann nicht aus einem Vergleich entstehen, vielmehr aus der Annäherung von zwei mehr oder weniger voneinander entfernten Wirklichkeiten. Je entfernter und je genauer die Beziehungen der einander angenäherten Wirklichkeiten sind, um so stärker ist das Bild – um so mehr emotionale Wirkung und poetische Realität besitzt es […].«. wie Anm. 1, S. 26f.

6 »Im Mittelpunkt dieser Dingwelt steht das Geträumteste ihrer Objekte, die Stadt Paris selbst. […] Hier also findet man das Verzeichnis dieser Befestigungen, angefangen von jener Place Maubert, wo wie nirgends sonst der Schmutz seine ganze symbolische Gewalt sich bewahrt hat, bis zu jenem ›Théâtre Moderne‹, das ich untröstlich bin, nicht mehr gekannt zu haben. Aber in Bretons Schilderung der Bar im Obergeschoß - »ganz dunkel ist's, tunnelartige Lauben, durch die man nicht durchfindet - ein Salon auf dem Grund eines Sees« - ist etwas, was mir jenen unverstandensten Raum des alten Prinzeß-Cafés in Erinnerung bringt. Es war das Hinterzimmer im ersten Stock mit seinen Paaren im blauen Lichte. […] An solchen Stellen greift bei Breton auf sehr merkwürdige Weise die Photographie ein. Sie macht die Straßen, Tore, Plätze der Stadt zu Illustrationen eines Kolportageromans, zapft diesen jahrhundertealten Architekturen ihre banale Evidenz ab […] Und all die Orte von Paris, die hier auftauchen, sind Stellen, an denen das, was zwischen diesen Menschen ist, sich wie eine Drehtür bewegt.« Zitat aus: Walter Benjamin, *Passagen: Schriften zur französischen Literatur*, hg. v. Gérard Raulet, Frankfurt/Main 2007, S. 150ff.

7 Siehe dazu: Eva Maria Kraus, *Exposition internationale du Surréalisme, 1947, Display-Strategien und kuratorische Praxis*, Dissertation 2010.

8 Siehe dazu den Text zur Fotografie von Brigitte Borchardt-Birbaumer und Kerstin Jesse in diesem Katalog.

9 Zu Max Ernst und seinen Nachtbilder siehe: Ludger Derenthal, »In der surrealistischen Nacht. Zu den Gipsskulpturen der 1930er-Jahre von Max Ernst«, in: Winfried Nerdinger/Norbert Knopp (Hg.): *J. A. Schmoll genannt Eisenwerth zum 90. Geburtstag*. München 2004.

10 Siehe dazu: Achim Hochdörfer, *Cy Twombly - States of Mind: Malerei, Skulptur, Fotografie, Zeichnungen* (Ausstellungskatalog MUMOK, Wien), Wien/München 2009.

11 Siehe dazu: Alexander Klee, *Georg Karl Pfahler* (Diss.), Saarbrücken 1997, S. 79ff.

12 Siehe dazu: Jeannot Simmen, *Kasimir Malewitsch. Das schwarze Quadrat: Vom Antibild zur Ikone der Moderne*, Frankfurt/Main 1998.

13 Siehe Kerry Brougher (Hg.), *Hall of Mirrors, Art and Film since 1945* (Ausst.-Kat., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles), New York 1996.

14 Dieser Verweis auf Ernst Machs Analyse der Empfindungen ist bewusst gewählt. Er war der erste Naturwissenschaftler, der die psychischen und physischen Erfahrungen nicht mehr hierarchisch getrennt angesehen hatte, sondern sie als gleichwertig definierte. Vgl. Ernst Mach, Die Analyse der Empfindungen, (5. Aufl.), Jena 1906.

UNVERKÄUFLICHE LESEPROBE

Agnes Husslein-Arco, Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Harald Krejci

Die Nacht im Zwielicht
Kunst von der Romantik bis heute

Gebundenes Buch, Pappband mit Schutzumschlag, 320 Seiten,
23,0 x 28,0 cm
339 farbige Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-5259-6

Prestel

Erscheinungstermin: Oktober 2012

Die "Nacht": romantisch, unheimlich – faszinierend!

Das Thema „Nacht“ wird in drei Themenkreisen behandelt, die weit in die Philosophie, Psychologie und Astronomie reichen: Der erste behandelt die Zeit um 1800 mit ihrer Opposition zwischen dem naturverbundenen Ansatz der Romantiker und der wissenschaftlichen Sicht der Aufklärung. Der zweite umfasst den Höhepunkt positivistischer Wissenschaftlichkeit um 1900, die parallel zur Elektrifizierung der Städte entsteht. Als zeitgenössischer und dritter Aspekt werden u.a. natürliche und künstliche Unterwelten thematisiert – Höhlen, Grotten, Bergwerke, U-Bahnen, Theater, Kinos und Bars.
Neben Hauptwerken der Malerei von Caspar David Friedrich, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Anselm Kiefer oder Gerhard Richter sollen auch nächtliche Allegorien wie die „Königin der Nacht“ in Mozarts „Zauberflöte“ nicht zu kurz kommen. Berühmte Fotografen wie Ansel Adams, Edvard Steichen und Jeff Wall werden in Bezug zur Malerei gesetzt. Dazu kommen Skulpturen, Objekte und Filme sowie frühe wissenschaftliche Aufnahmen, auch vom Weltraum.

Der Titel im Katalog