



SCHWARZE ROMANTIK

Von Goya bis Max Ernst

Herausgegeben von Felix Krämer

Mit Beiträgen von Roland Borgards, Ingo Borges, Claudia Dillmann,
Dorothee Gerken, Johannes Grave, Mareike Hennig, Hubertus Kohle,
Felix Krämer, Franziska Lentzsch, Alexander Meier-Dörzenbach,
Manuela B. Mena Marqués, Nerina Santorius und Claudia Wagner

**HATJE
CANTZ**

Hinweis

Durch ein bedauerliches Versehen wurde die Abbildung 6 (Th. Géricault) zu stark beschnitten, so dass am linken Rand des Bildes ausgerechnet jenes Detail fehlt, das im Aufsatz näher beschrieben und analysiert wird.

UNHEIMLICHE BILDER

DIE „NACHTSEITEN“ DER BILDENDEN KUNST UM 1800

Johannes Grave

Im Bann der Medusa

Müssen die Anfänge der Moderne, der Aufklärung zum Trotz, als finstere Zeitalter gelten? Bei allem Aufbruchsgest und Zukunftsoptimismus, der um 1800 immer wieder geäußert wurde, ist kaum übersehbar, dass zur selben Zeit in allen Lebensbereichen fundamentale Ambivalenzen und Irritationen hervortraten. Wenngleich die programmatische Lichtmetaphorik eine ganze Epoche – als „Aufklärung“, „Enlightenment“ oder „siècle des Lumières“ bezeichnet – zu leiten schien, drängten dennoch zugleich „Nachtgedanken“ (Edward Young) und „Nachtseiten“ (Gotthilf Heinrich von Schubert) verstärkt ins Bewusstsein. Nicht selten war es das Projekt der Aufklärung selbst, das den Blick auf zuvor kaum beachtete Abgründe lenkte. So sahen sich die Pioniere der „Erfahrungsseelenkunde“ bei ihrem Versuch, verborgene Bereiche der menschlichen Seele zu erkunden, mit einer schier unüberblickbaren Fülle psychischer Pathologien konfrontiert. Unausweichlich trat mit der frühen Psychologie zutage, dass das Unheimliche und Dämonische seinen eigentlichen Ort im menschlichen Subjekt hat. Ambivalenzen zogen aber auch in der Ästhetik und in der Politik nachdrücklich die Aufmerksamkeit auf sich: Dem Schönen, das zuvor weitgehend unangefochten als höchster Zweck der Kunst gelten konnte, wurde nun das Erhabene als ästhetische Kategorie eigenen Rechts zur Seite gestellt. Und das Anliegen, dem gesellschaftlichen Zusammenleben im Zuge der Französischen Revolution eine neue, vernunftgeleitete Grundlage zu geben, brachte innerhalb weniger Jahre die „Grande Terreur“, eine Schreckensherrschaft von kaum denkbarer Brutalität, hervor. So unterschiedlich diese vielfältigen Entwicklungen auch sind, erscheint es dennoch nur folgerichtig, wenn das Düstere und Abgründige, wenn Szenen der Gewalt und des Wahnsinns in den Jahrzehnten um 1800 verstärkt in Werke der Literatur und der bildenden Kunst Eingang gefunden haben.

Mario Praz hat diesen Hang zum Finsternen und Dämonischen bereits 1930 umfassend beschrieben. Als 1963 die deutsche Ausgabe seines Buches *Liebe, Tod und Teufel* erschien, erhielt es den wirkmächtigen Untertitel *Die schwarze Romantik*, um jene bemerkenswerte, irritierende Präsenz des Schrecklichen, Unheimlichen und Pathologischen auf den Begriff zu bringen, die spätestens seit dem frühen 19. Jahrhundert nicht mehr nur Randbereiche der Literatur betraf.¹ Angesichts der Werke, die Praz heranzog, um sein beeindruckendes Panorama dieser schwarzen Romantik zu entfalten, lag es nahe, das Hervortreten all jener düsteren und finsternen Aspekte als romantisches Phänomen zu begreifen. Schauerromane und „Gothic novels“ der englischen Präromantik machte der italienische Literaturwissenschaftler als einen der Ursprünge dieser Entwicklung aus, die sich besonders eindrucksvoll in Erzählungen von Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmann oder in den Werken des Marquis de Sade, von Lord Byron, Edgar Allan Poe und Gérard de Nerval manifestierte. Auf den ersten Blick könnte die Formel von der schwarzen Romantik daher wie die Bezeichnung einer klar profilierten Epoche oder einer literarischen Strömung anmuten. Fast scheint es, als ließen sich mit ihr all die verstörenden Momente des Unheimlichen und Furchtbaren bändigen, die die Literatur und die Kunst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert heimgesucht haben. Handelt es sich vielleicht nur um eine Modeerscheinung, eine nervöse Übersteigerung der Romantik, eine „Grille“, wie die Zeitgenossen selbst gesagt hätten?

Schon die Fülle der Beispiele, die Praz heranzieht, lässt anderes vermuten. Seine schwarze Romantik ist weder bloß ein schauriger Seitentrieb der romantischen Kunst

und Literatur, noch lässt sich das Phänomen auf eine rein ästhetisch motivierte Haltung reduzieren. Was sich in jenen Werken artikuliert, die Praz diesem Phänomen zurechnete, greift tiefer und rührt an grundlegende Probleme. Die schwarze Romantik ist, wenn man sie ernst nimmt und nicht voreilig zu einer literaturgeschichtlichen Randerscheinung abwertet, Ausdruck jener Spannungen und Widersprüche zu Beginn der Moderne, die Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in ihrer *Dialektik der Aufklärung* zu erfassen versucht haben.²

Die verstörende Faszination, die vom Abgründigen, Unheimlichen und Furchtbaren ausgeht, hat auch die Bildkultur seit dem späten 18. Jahrhundert nachhaltig geprägt, wie schon die Konjunktur schauriger, nächtlicher Darstellungen vor Augen führen kann. Waren solche Sujets im Zeitalter des Barock noch auf Werke einiger weniger Maler, etwa Salvator Rosa oder Alessandro Magnasco, beschränkt geblieben, so gewannen sie um 1800 eine zuvor undenkbbare Bedeutung: Francisco de Goya, Johann Heinrich Füssli, William Blake, John Martin, Thomas Cole, Eugène Delacroix und Carl Blechen haben in ihren Bildern dem Finsteren befremdlich viel Platz eingeräumt. Es erstaunt daher nicht, dass sie in vielen ihrer Werke Stoffe und Motive aufgegriffen haben, die gleichzeitig auch die Fantasie der Dichter beflügelten. Hexen, Geister und Wahnsinnige bevölkern ihre Gemälde; Darstellungen von Schiffbrüchen und Gewalttaten nehmen ebenso wie Schilderungen von Traumbildern und apokalyptischen Visionen einen zusehends größeren Raum ein; und neben die vertrauten Sujets aus der Bibel oder aus der antiken Mythologie treten vermehrt finstere, bisweilen brutale Szenen aus der Nibelungensage, aus Shakespeares Dramen oder aus Goethes *Faust*. Anders als die Gewichtung in der klassischen Darstellung von Mario Praz suggeriert, war nicht allein die Literatur federführend bei der Erschließung jener schwer greifbaren Phänomene des Abgründigen, Finsteren und Furchtbaren, für welche die schwarze Romantik steht.

Doch spiegelt die Malerei der Jahrzehnte um 1800 nicht nur wider, was auch in Erzählungen, Dichtungen und anderen literarischen Texten verhandelt wurde. Vielmehr sind die bildlichen Darstellungen der vielfältigen Nachtseiten der Romantik noch tiefer und grundsätzlicher in ihren Gegenstand verstrickt. Denn im Zentrum vieler Schilderungen des Unheimlichen und Furchterregenden stehen Bilder oder Blicke. Wie fraglich und fragwürdig das Verhältnis zwischen Bild und Betrachter um 1800 wird, lässt bereits Percy Bysshe Shelleys Gedicht *On the Medusa of Leonardo da Vinci* erahnen, das Praz zu Beginn seiner Studie anführt.³ Shelley greift den antiken Mythos vom bannenden, tötenden Blick des Gorgonenhauptes auf, das den Betrachter zu einem verhängnisvollen Blickwechsel einlädt. Für den englischen Dichter ist es weniger der Schrecken als die abgründige Schönheit der Medusa, der sich der Betrachter ausgesetzt sieht. Ganz im Einklang mit dem antiken Mythos endet auch hier der Blick in das Antlitz mit einer Versteinerung des Betrachters. Doch beschränkt sich das Gedicht nicht darauf, nochmals den Mythos der Medusa zu erzählen. Es gibt sich indes durch seinen Titel und den Zusatz „in the Florentine Gallery“ unmissverständlich als Ekphrasis eines Gemäldes zu erkennen. Was zunächst nur dem Hinweis auf ein konkretes Vorbild zu dienen scheint, das heute einem flämischen Maler des frühen 17. Jahrhunderts zugeschrieben wird (Abb. 1), wirft eine neue Frage auf: Erfasst die unheimliche Wirkung des Medusenblicks auch jene Betrachter, die nur ihr gemaltes Abbild vor Augen haben? Shelleys Gedicht legt eine solche Vermutung nahe und bricht auf diese Weise mit einer Vorgabe der antiken Erzählung. Hatte es im Mythos noch geheißen, dass Perseus der Blick in das Spiegelbild der Gorgo nichts anhaben konnte, so scheint nun auch vom Bild der Medusa, und nicht nur vom Gorgonenhaupt selbst, eine existenzielle Gefährdung auszugehen. Ausdrücklich spricht Shelley vom „Liniengewebe des toten Antlitzes“, das sich gleichsam „in den Geist des Betrachters einprägt“ und ihn so erstarren lässt.⁴ In seinem Gedicht treten bereits zwei Motive auf, die seit der Wende zum 19. Jahrhundert mehr und mehr an Bedeutung gewinnen sollten: die Sorge um die Unversehrtheit des eigenen Blicks sowie das Wissen um eine abgründige Macht von Bildern, die zum scheinbar lebendigen Gegenüber des Betrachters werden können.

Abb. 1
Flämischer Maler, *Das Haupt der Medusa*,
um 1610–1620, Galleria degli Uffizi, Florenz



Wenn Blicke bereits in der Literatur zu beunruhigen vermögen, so gilt das umso mehr für ihre Darstellung in Bildern. Denn Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken führen nicht nur anschaulich vor Augen, was sich auch in der Literatur findet, sondern sprechen zugleich jenes Sinnesorgan an, das besonders trügerisch und zugleich bedroht zu sein scheint: das Auge. Wer nach „Nachtseiten“ in der bildenden Kunst fragt, muss sich daher nicht zwangsläufig auf eine Motivgeschichte beschränken, die Darstellungen des Unheimlichen, Dämonischen oder Schrecklichen zusammenträgt. Ganz in diesem Sinne verzichten die folgenden Überlegungen auch darauf, analog zu Praz' Literaturgeschichte der schwarzen Romantik eine klar umrissene kunsthistorische Parallelentwicklung zu beschreiben. Im Zentrum der folgenden Überlegungen soll indes die Frage stehen, wie sich die bildende Kunst in den Jahrzehnten um 1800 mit ihren ganz eigenen Mitteln dem Unheimlichen, Furchtbaren und Finsternen genähert hat. Dabei ist vor allem zu diskutieren, wie Bilder und Blicke zu wirkmächtigen Faktoren in jenem abgründigen Geschehen werden konnten, das auch in der Literatur der schwarzen Romantik umkreist worden ist.

Die entfesselte Einbildungskraft

Dass Bildern bei der Erkundung von „Nachtseiten“ eine einzigartige Rolle zukommen musste, deutet sich schon in all jenen Darstellungen an, die Erscheinungen, Visionen und Alpträume vor Augen führen. In zuvor nicht gekannter Zahl drängen um 1800 Traumbilder der verschiedensten Art in die Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken. Gespensterartige und schemenhafte Erscheinungen begegnen uns im Werk so unterschiedlicher Künstler wie Goya und Delacroix, aber auch Caspar David Friedrich und Carl Blechen.⁵ Beinahe obsessive Züge nimmt die Präsenz solcher Traumbilder in den Gemälden und Zeichnungen Füsslis an.⁶ Szenen aus Shakespeares Dramen, aus Miltons *Verlorenem Paradies*, aber auch aus der Nibelungensage dienten dem in England tätigen Schweizer als willkommenen Anlass, außergewöhnlich viele Erscheinungen von Hexen, Feen, Phantomen und Geistern darzustellen. Er blieb mit der Vorliebe für diese Stoffe kein Einzelfall, auch an George Romney oder Füsslis Schüler Theodor von Holst wäre zu denken. Doch entwickelte Füssli die Darstellung nächtlicher Traumbilder auch jenseits literarischer Anregungen eigenständig weiter. Zu den eindrucksvollsten fantastischen Schöpfungen zählen seine Bilder des *Nachtmahrs* – Darstellungen eines drückenden Alptrahms, der sich eines schlafenden Mädchens bemächtigt. Zwar wurden für die beiden Fassungen aus den Jahren 1781 (S. 16, Abb. 2) und 1790/91

(Kat. 23) mögliche literarische Quellen in Erwägung gezogen; vor allem dem bereits um 1616 von Thomas Middleton verfassten Drama *Die Hexe (The Witch)* könnte Füssli Anregungen verdanken.⁷ Seine beiden Bilder gehen aber keineswegs darin auf, eine Textvorlage zu illustrieren, sondern zeugen von einem grundlegenden Nachdenken über das Wesen von Traumbildern. Denn es ist bei genauerer Betrachtung keineswegs klar, in welchem Verhältnis das geisterhafte Pferd und der Alb auf der Magengrube der jungen Frau zu ihrem Opfer stehen. Offenkundig zeigt das Bild weder ausschließlich die vom Albtraum bedrängte Frau noch allein den schaurigen Traum selbst. Die Wirklichkeit der Schlafenden und ihr Traumbild verschmelzen indes in einer Weise, die auch den Betrachter schauern lässt. Er mag sich zwar zunächst in sicherer Distanz zum dargestellten Geschehen wähnen, sein Blick droht aber im selben Maße voyeuristische Züge anzunehmen, wie es die Augenpaare des Albs und des Pferdekopfes suggerieren. Dass ein solcher Blick nicht mehr von rationaler Kontrolle und Souveränität zeugt, veranschaulichen die geisterhaft leeren und dennoch seltsam leuchtenden Augäpfel des Pferdes. Der Blick selbst scheint zu einer Quelle von Gewalt und Schrecken zu werden. Auf diese Weise führt Füsslis *Nachtmahr* nicht nur jene eigentümliche Grenzüberschreitung zwischen Wirklichkeit und Fiktion vor Augen, die jedem Traumbild eigen ist. Das Gemälde verdeutlicht vielmehr, dass wir keinen sicheren, externen Standpunkt gewinnen können, um als vermeintlich Unbeteiligte auf die Eigendynamik der traumhaften Erscheinungen zu blicken.

Ein vergleichbar spannungsreiches Wechselspiel zwischen den Ausgeburten der Fantasie und der Wirklichkeit, zwischen Einbildungskraft und Vernunft durchzieht die *Caprichos* von Francisco de Goya (Kat. 3–6).⁸ Zumutungen, wie sie uns im Blatt 45 mit der Unterschrift *Viel lässt sich aussaugen* (Kat. 6) oder im Blatt 68 (Kat. 5) entgegentreten, scheinen erst ertragbar zu werden, wenn man sie als Verirrungen der Einbildungskraft wertet und von unserer alltäglichen Wahrnehmung abgrenzt. Tatsächlich legt die ausführliche Anzeige, mit der Goya am 6. Februar 1799 das Erscheinen seiner *Caprichos* im *Diario de Madrid* ankündigte,⁹ zunächst die Vermutung nahe, dass diese drastischen Darstellungen dazu dienen, die Vernunft vor den Zudringlichkeiten von Aberglauben, Lastern, Torheiten und Irrtümern zu schützen. Doch fragt sich angesichts der schieren Zahl von 80 Aquatintaradiierungen, ob Goya wirklich darauf setzen konnte, dass der Betrachter auch noch beim Blick auf die letzten Blätter der Folge unangefochten auf das aufklärerische Ethos vertrauen würde, das sich in der Ankündigung artikuliert. Dass die *Caprichos* weitaus ambivalenter sind, deutet sich schon zwischen den Zeilen jener Anzeige an. Die Darstellung der Laster, Irrtümer und falschen Gewohnheiten wird zwar mit dem Anliegen verknüpft, sie lächerlich zu machen und zu kritisieren. Zugleich aber weist Goya darauf hin, dass es ausgerechnet diese Motive seien, die „die künstlerische Phantasie anzuregen“¹⁰ vermögen. Eine bedenkliche, ja gefährliche Nähe der künstlerischen Bildwelten zu jenen der zügellosen Fantasie klingt bereits hier an.

Goya scheint die unhintergehbare Bedeutung der nur bedingt kontrollierbaren Einbildungskraft auf sehr grundlegende Weise reflektiert zu haben. Die erste der beiden Zeichnungen (Abb. 2), mit denen er das wohl berühmteste Blatt der *Caprichos* – *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* (Kat. 4) – vorbereitete, lässt keinen Zweifel daran, wie sehr die künstlerische Praxis und die Eigenaktivität der Einbildungskraft miteinander verwoben sind. Als Goya 1797 an der Zeichnung arbeitete, plante er noch, dieses ungewöhnliche Motiv der gesamten Folge als Frontispiz voranzustellen. Als Auftakt zur Folge der 80 Blätter hätte es gleichsam jene Situation anschaulich gemacht, der sich die Gesamtheit der *Caprichos* verdankt. Goya konnte zwar auf eine etablierte Tradition von Künstlerbildern und Darstellungen der Melancholie zurückgreifen; unter den möglichen Anregungen ist namentlich das Titelblatt von Giuseppe Maria Mitellis *Alfabeto in sogno* von 1683 zu nennen.¹¹ Doch bietet sein *Capricho* mehr als die Variation eines eingeführten Themas, indem es, wie Werner Hofmann betont hat, bewusst mit dem Doppelsinn des Wortes „sueño“ spielt, das gleichermaßen Schlaf wie Traum meint.¹² Vor allem aber zeigt bereits die erste Zeichnung



Abb. 2
Francisco de Goya, *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer*
(*El sueño de la razón produce monstruos*), erste Vorzeichnung zum
Capricho, Blatt 43, 1797, Museo Nacional del Prado, Madrid

mehr als eine bloße Wiedergabe jener Traumbilder, die den Künstler im Schlaf übermannen, wenn die strengen Regeln der Vernunft außer Kraft gesetzt sind. Denn die schemenhaften Formen und Erscheinungen entsteigen nicht allein dem Kopf des schlafenden Künstlers, sondern kristallisieren sich vor allem aus der zügellos anmutenden Bewegung der Zeichfeder heraus. Es ist die Geburt von Phantomen und Monstren aus dem Zusammenspiel von freier Einbildungskraft und entfesselter Zeichenhand, der sich der Betrachter ausgeliefert sieht. Immer wieder stößt er auf Striche, Linienzüge und Schnörkel, von denen sich kaum entscheiden lässt, ob sie bloße Schraffur sind oder bereits die ersten Andeutungen einer Kontur bieten, aus der sich eine gegenständliche Form herausbildet. Die Zeichnung, so zeigt sich bald, gibt die Eigenaktivität der Einbildungskraft in Schlaf und Traum nicht nur wieder, sondern ist deren Austragungsort und Vollzugsform.

Die Aquatinta (Kat. 4), in der Goya schließlich diese Bildidee ausarbeitete, scheint den Anteil, den die Striche, Flecken und Schraffuren an dieser Entfesselung der Einbildungskraft haben, in den Hintergrund zu drängen. Wenngleich die Eulen und Fledermäuse als Wesen der Nacht beunruhigend bleiben, hat sich das Motivrepertoire dennoch geklärt. Dass eine der Eulen am linken Bildrand eine Radiernadel oder einen Stift in den Krallen hält, erinnert nur noch entfernt an das Zusammenspiel von Fantasie und Zeichenhand, das sich in der ersten Zeichnung so eindrucksvoll entfaltet hatte. Dennoch birgt trotz aller Klärung des Motivrepertoires auch die Aquatinta eine eigene Abgründigkeit, die sich den bildlichen Darstellungsmitteln verdankt. Hatte in der ersten Skizze das Gewirr der Striche die Entstehung der geisterhaften Erscheinungen vorangetrieben, so erweist sich nun der ungegenständliche Grund der Aquatinta als zutiefst beunruhigendes Moment. Er changiert für den Betrachter unfasslich, zwischen der Evokation eines finsternen Tiefenraums und der nackten Erscheinung der bloßen Bildfläche. Gerade in diesem unkontrollierbaren Oszillieren offenbart sich der diffuse, körnige Bildgrund als eigentlicher Ursprung der nächtlichen Wesen. Ganz in diesem Sinne zeigt deren Flug nach vorn, zum schlafenden Künstler hin, deutlich an, dass sie selbst dem unbegreiflichen Grund entstammen.

Als abgründig erscheint der Fond der Aquatinta auch in vielen anderen *Caprichos*. Er bietet die Grundlage dafür, dass sich die unheimlichen, grausamen oder peinlichen Szenen weder eindeutig der Wirklichkeit noch allein einer fernen Fantasiewelt zuschlagen lassen. Indem Goya auf die klassische Linearperspektive und damit auf eine unmissverständliche Klärung der räumlichen Verhältnisse verzichtet und stattdessen den bald als Fläche, bald als Tiefe erscheinenden Grund der Aquatinta zur Geltung bringt, siedelt er seine Darstellungen in einer ortlosen Zwischenwelt an, die dennoch voll von Bezügen zur Wirklichkeit ist. Die Aquatinta dient nicht mehr allein dazu, die kaum kontrollierbaren Bildwelten der Einbildungskraft anschaulich werden zu lassen, sondern hat selbst entscheidenden Anteil an der Hervorbringung dieser unheimlichen Bilder.

Gefährdete und versehrte Blicke

Wenn die Sinne durch die Einbildungskraft und deren Ausgeburten getrogen und in die Irre geführt werden können, erstaunt es nicht, dass das Vertrauen in den Sehsinn schwindet. Goyas druckgrafische Folgen, insbesondere die *Caprichos*, aber auch die *Sprichwörter* (*Los proverbios*; Kat. 19–22), enthalten in großer Zahl Darstellungen von Blicken, die von Verstörung und Schrecken gezeichnet sind oder aber ängstlich von den Zudringlichkeiten monströser Erscheinungen abgewandt werden. Auffällig häufig stößt der Betrachter auf das Motiv des verschleierte Blicks, in dem sich der hilflose Versuch andeutet, nicht sehen zu wollen, was nicht sein darf und doch unleugbar gegenwärtig ist. Goyas *Flug der Hexen* (Kat. 2) bietet nur eine von vielen Varianten dieses Motivs. Das Auge, so suggerieren diese Darstellungen, muss als eines der empfindlichsten Organe des vermeintlich souveränen



Abb. 3
Francisco de Goya, *Man kann es nicht ansehen*
(*No se puede mirar*), aus: *Die Schrecken des*
Krieges (*Los desastres de la guerra*), Blatt 26,
1810–1815, Städel Museum, Frankfurt am Main

Individuums gelten. Auch wer scheinbar nur zuschaut, ist immer schon Teil des Geschehens und droht darin verstrickt zu werden.

Ganz in diesem Sinne zeichnen sich in vielen Blicken und Augenpaaren, die in Bildern der Zeit um 1800 erscheinen, Spuren jener vielfältigen Verletzungen ab, die Goya so schonungslos dargestellt hat. Leere, blinde oder blöde Blicke sowie starrende oder weit aufgerissene Augen lassen vermuten, welche schrecklichen Ereignisse oder furchtbaren Fantasien dem dargestellten Moment vorausgegangen sind. Füsslis *Wahnsinnige Kate* (Kat. 25) steht exemplarisch für diese neue Fokussierung auf einen Sehsinn, der von Sinnen ist. Dass der Wahnsinn vom Verlust des Geliebten herrührt, der nicht mehr von der Seefahrt zurückgekehrt ist,¹³ verblasst angesichts der verstörenden Erscheinung der jungen Frau zum anekdotischen Beiwerk, dem kaum Bedeutung zukommt. Der wahnsinnige Blick wirkt dadurch nur umso eindringlicher. Indem er den Betrachter direkt fixiert, löst sich das Bild aus seiner Rolle als Illustration eines Gedichts von William Cowper und wird zur drängenden Befragung unseres eigenen Blicks.

Füsslis Bild der Wahnsinnigen ist um 1800 kein Einzelfall. Goyas späte Zeichnung eines Irren (Kat. 16) setzt den Betrachter einem ähnlich bohrenden Augenpaar aus. William Blakes Darstellung von Kain, der in einer Mischung aus Verzweiflung und Wahnsinn von der Leiche seines durch ihn selbst umgebrachten Bruders Abel flieht (Kat. 33), konfrontiert ebenfalls mit einem hochgradig verstörenden Blick. Und noch Carl Blechens *Pater Medardus* (Kat. 89) zeugt davon, wie sich über die Augen mitteilt, dass jemand außer sich ist.¹⁴

Was Füssli, Goya, Blake und Blechen mit ihrem Interesse an pathologischen Blicken vereint, ist nicht allein die Vorliebe für ein ungewöhnliches Motiv. Vielmehr umkreisen sie ein grundlegendes Problem, das den Betrachter unmittelbar betrifft. Da jedes Bild unvermeidlich unseren Blick anspricht, muss der Darstellung von Blicken stets eine besondere Bedeutung zukommen. Wenn sich im Bild die Gefährdung des Sehsinns andeutet, kann diese Einsicht für den Betrachter nicht ohne Folgen bleiben. Es ist daher nur folgerichtig, wenn Goya in den *Schrecken des Krieges* (Kat. 8–11) keinen Zweifel daran lässt, dass die Verletzlichkeit des Blicks auch den Betrachter erfasst: *No se puede mirar* – *Man kann es nicht ansehen* (Abb. 3) – vermerkt die Bildunterschrift lakonisch unter einer Szene, in der die Erschießung einer Gruppe von Zivilisten gezeigt wird.¹⁵ Der bloße Anblick dieser Grausamkeit droht den Betrachter tief zu verletzen, weil ihn die für unmöglich gehaltene Gräueltat überwältigt. Oder aber er wird zum Mittäter, da er auf der Seite jener steht, deren Gewehrläufe rechts in das Bildfeld hineinragen. Keinesfalls aber kann sich der Betrachter als Unbeteiligter zurückziehen.



Abb. 4
Johann Heinrich Füssli, *Zwei Krieger fliehen vor der Isis-Statue von Sais*, 1805–1810, Kunsthau Zürich, Grafische Sammlung

Die abgründige Macht des Bildes

Die Verstrickung der Kunst um 1800 in das Unheimliche, Monströse und Furchtbare reicht aber noch weiter. Dass Bilder nicht nur das Unheimliche darstellen oder evozieren können, sondern selbst bisweilen eine unergründliche, dämonische Wirkung ausüben, die nicht mehr nur auf dem Dargestellten beruht, wird nicht zuletzt in der Literatur und Dichtung der Zeit auffällig häufig zum Thema. Neben den Traum des Pygmalion, der die Kunst und Literatur der Frühen Neuzeit so tief greifend geprägt hatte,¹⁶ treten nun vermehrt Erzählungen und Berichte von unheimlichen Bildern. Friedrich Schillers Gedicht *Das verschleierte Bild zu Sais* (1795) zeigt exemplarisch, wie dabei ältere Traditionen, in diesem Fall ägyptische, griechische und biblische Motive, eine neue Dringlichkeit erhalten konnten.¹⁷ Die Ballade erzählt von einem Jüngling, der auf der Suche nach der Wahrheit zum verhüllten monumentalen Standbild von Sais gelangt. Die Mahnung des Oberpriesters, den Schleier, obgleich er die Wahrheit verberge, nicht zu lüften, wird vom jungen Mann ignoriert. Er schleicht sich im Schutz der Dunkelheit zur Statue, um ihr – getrieben vom Verlangen, endlich die Wahrheit zu „schauen“ – den Schleier zu entreißen. Doch was er dabei sieht, muss sein Geheimnis bleiben. Die Priester finden ihn am anderen Morgen „besinnungslos und bleich“, unfähig, über sein Erlebnis zu sprechen: „Auf ewig / War seines Lebens Heiterkeit dahin, / Ihn riß ein tiefer Gram zum frühen Grabe.“¹⁸ Johann Heinrich Füssli variierte diese Erzählung in einer zwischen 1805 und 1810 entstandenen PinSELZEICHNUNG (Abb. 4) und griff dazu vermutlich auf dieselbe Quelle, Plutarchs Schrift *Über Isis und Osiris*, zurück, von der sich auch Schiller hatte anregen lassen. In Füsslis Zeichnung sind es zwei Krieger, die den Schleier gelüftet haben und nun, von der monströsen Gestalt der Göttin und dem gleißenden Lichtschein erschreckt, zu fliehen versuchen.¹⁹ Von einem der beiden Frevler ist nur noch ein Fuß zu sehen; der andere deutet mit der zu den Augen geführten Linken an, wie furchtbar und verletzend der Anblick der Isis ist. Füssli lässt damit auf beunruhigende Weise anschaulich werden, wie selbst vermeintlich leblose, artifizielle Bilder den Blick des Betrachters gefährden können.

Was bei Schiller mit literarischen Mitteln evoziert wird und bei Füssli noch auf eine Illustration beschränkt bleibt, erhält wenige Jahre später in der Malerei der Romantik eine verstörende Aktualität. Der Kammerherr Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr darf zu den ersten Kunstkritikern zählen, die diese grundlegend neue Qualität der romantischen Malerei erkannten. In seiner umfangreichen, grundsätzlichen Kritik zu Caspar David Friedrichs *Tetschener Altar* resümiert Ramdohr die zahlreichen Mängel und Konventionsverstöße des Bildes und lässt diese Aufzählung schließlich in dem Vorwurf gipfeln, dass es dem Maler nicht um eine ästhetische Wirkung, sondern allein um „pathologische Rührung“²⁰ gegangen sei. Friedrichs Bild, so impliziert Ramdohrs treffende Formulierung, erschöpft sich nicht darin, einen schönen Landschaftsausblick zu bieten, sondern zielt darauf, den Betrachter zu irritieren, ja zu verletzen. Während Ramdohr dieses Urteil in dezidiert kritischer Absicht fällte, berichtete Heinrich von Kleist gut ein Jahr später mit deutlich ambivalenten Worten von einer vergleichbaren Erfahrung, die er vor Friedrichs Gemälde *Der Mönch am Meer* (S. 18, Abb. 4) gemacht hatte. Auf der Grundlage eines Textentwurfs von Clemens Brentano schrieb Kleist anlässlich der Präsentation des außergewöhnlich kargen Landschaftsgemäldes auf der Berliner Akademieausstellung von 1810 eine kritische Würdigung, die in der Wahl der sprachlichen Mittel auf die Herausforderung durch das Bild zu antworten versucht. Brentano hatte bereits bemerkt, dass es dem Betrachter vor Friedrichs Gemälde verwehrt sei, sich in die dargestellte Szenerie hineinzusetzen. Damit hatte Brentano einen wichtigen Konventionsverstoß in Friedrichs Bild benannt. Denn die Zeitgenossen durften erwarten, dass sie durch ein Landschaftsbild eingeladen wurden, die Vermittlung des Dargestellten durch ein künstliches Bild zu vergessen und gleichsam zum Wanderer in der Landschaft zu werden. Friedrichs Gemälde *Der Mönch am Meer* gibt sich jedoch, so beobachtete Brentano, sogleich als Bild zu erkennen und täuscht nicht über seinen artifi-

ziellen Status hinweg. Kleist griff diesen Gedanken auf, um ihn nochmals zuzuspitzen. Dass Friedrichs Bild nicht auf eine illusionistische Wirkung zielte, nahm ihm aus der Sicht Kleists nichts von seiner Wirkmacht. Obwohl Kleist keinen Zweifel daran lässt, nur vor einem Bild zu stehen, berichtet er von einer neuen, unheimlichen Macht des Bildes: „Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da [...], und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm[en], zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlieder [sic] weggeschnitten wären.“²¹ Nicht das im Bild Dargestellte, zum Beispiel eine Sturmlandschaft, ein Vulkanausbruch oder die rohe Gewalt wilder Tiere, erschüttert den Betrachter, sondern das Gemälde selbst, dessen begrenzender Rahmen eigens erwähnt wird. Kleist hat mit seiner monströsen Metapher pointiert erfasst, was Friedrichs Bild auszeichnet: Es verweigert sich allen gängigen Kompositionsprinzipien der Landschaftsmalerei, verzichtet sowohl auf eine bildinterne Rahmung durch Bäume oder Felsen als auch auf eine kohärente, nachvollziehbare Raumschließung. Alle Bildmittel, die es dem Betrachter erlauben, sich souverän einen Überblick über das Dargestellte zu verschaffen, sind unberücksichtigt geblieben. Stattdessen konfrontiert das Bild mit farbigen Streifen, die bald als bloße Flächen, bald aber als unergründlich tiefe Farbfelder erscheinen. Ganz gegen seine Gewohnheit hat der Betrachter nicht mehr unter Kontrolle, was ihm vor Augen steht. *Der Mönch am Meer* ist im Œuvre von Friedrich keineswegs ein singuläres Ausnahmewerk geblieben. Noch das vielleicht letzte Ölgemälde von seiner Hand, das *Meeresufer im Mondschein* (Kat. 77), fordert den Betrachter durch eine Raumwirkung heraus, die sich der Messbarkeit entzieht, und weist überdies eine finstere Farbgebung auf, die es kaum erlaubt, einzelne Details der Landschaft klar zu erfassen.²²

Kleists Metapher von den verschrten Augen galt lange Zeit als kongeniale Schöpfung eines Dichters, der in seinen literarischen Werken ähnlich konsequent und radikal vorging wie Friedrich in seinen Bildern. Doch hat der französische Kunsthistoriker Pierre Wat darauf hingewiesen, dass der Gedanke von den weggeschnittenen Augenlidern an eine antike Erzählung anknüpft, die auch andernorts zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf reges Interesse stieß.²³ Cicero hatte in seiner Rede gegen den römischen Politiker Piso an das Schicksal des Feldherrn Regulus erinnert, der von den Karthagern geblendet worden war, indem man ihm die Augenlider entfernt hatte. Offenkundig war es diese grausame Erzählung, die Kleists Fantasie dazu anregte, eine metaphorische Entsprechung zur Provokation durch Friedrichs Bild zu finden. Während der Betrachter des Bildes bei Kleist die Rolle des Opfers Regulus übernehmen muss, kommt dem Bild selbst die Aufgabe zu, zum Täter zu werden und zugleich das Resultat der Tat, den entgrenzten, jeglicher Sicherheit beraubten Blick, vor Augen zu führen. Kleist antizipierte damit, was schließlich J. M. William Turner ganz gezielt in einem Gemälde umzusetzen versuchte. Sein Bild mit dem Titel *Regulus* (Abb. 5), ein Werk, das er 1828 begann, aber 1837 nochmals überarbeitete, lässt den Betrachter vergeblich nach dem tragischen antiken Helden suchen.²⁴ Getrieben von dem Verlangen, die titelgebende Gestalt in der blendend hell erleuchteten Hafensansicht auszumachen, versenkt sich der Rezipient in das Bild, um feststellen zu müssen, dass er selbst dabei zum Wiedergänger des Regulus wird. Mit Friedrichs *Der Mönch am Meer* und Turners *Regulus* hat die romantische Malerei Wege gewiesen, beunruhigende, unheimliche oder furchtbare Momente nicht nur darzustellen, sondern durch das Bild selbst im Betrachter auszulösen. Was zuvor nur Gegenstand einer Erzählung mit den Mitteln des Bildes war, verlagerte sich nun auf das Verhältnis zwischen Bild und Betrachter.

Théodore Géricaults *Floß der Medusa* (Abb. 6) scheint auf den ersten Blick nicht an dieser Tendenz teilzuhaben, sondern ganz der wirklichkeitsnahen Schilderung des grausamen Schicksals einer Schiffsbesatzung gewidmet zu sein.²⁵ Das großformatige Gemälde stellt jenes fragile Floß dar, auf das sich im Juli 1816 fast 150 Menschen hatten flüchten müssen, nachdem die französische Fregatte *Méduse* auf Grund gelaufen war. Ohne navigieren zu können, trieb das Floß, das von den Rettungsbooten des Schiffes bald seinem Schicksal überlassen worden war, dreizehn Tage auf dem offenen Meer. Mangel an Proviant führte



Abb. 5
Joseph Mallord William Turner, *Regulus*,
1828–1837, Tate, London

Abb. 6
Théodore Géricault, *Das Floß der Medusa*,
1819, Musée du Louvre, Paris



zu Kannibalismus. Als ein anderes Schiff schließlich auf das Floß stieß, konnten nur noch fünfzehn Menschen gerettet werden. Géricaults Bild scheint sich ganz auf diesen furchtbaren, skandalösen Vorfall zu konzentrieren. Doch betrifft das sorgsam inszenierte, in einem langwierigen Entwurfsprozess vorbereitete Bild bereits wegen seines außergewöhnlichen Formats auch den Betrachter unmittelbar. Die überwältigenden Dimensionen des Bildes und die lebensgroße Erscheinung der Figuren stellen jeden Versuch infrage, das dargestellte Ereignis auf Distanz halten zu wollen. Fast scheint es, als würde der Betrachter selbst in die Rolle eines Opfers gedrängt werden sollen. Denn er teilt mit den Schiffbrüchigen das Los, verzweifelt nach möglicher Rettung Ausschau zu halten. Nur die Blickrichtung der zentralen Bildfiguren und die eindeutige Geste des Winkens lassen den Betrachter überhaupt gewahr werden, dass sich am Horizont rechts ganz klein und schemenhaft die Umrisse eines Segelschiffes abzeichnen könnten. Zugleich kann er sich, wie die Figuren im Bild, nie ganz sicher sein, nicht einer optischen Täuschung zum Opfer zu fallen, sodass der zunächst so souveräne Blick auf das Geschehen verunsichert wird.

Der Betrachter wird aber nicht allein zur Identifikation mit den Schiffbrüchigen veranlasst. Spätestens wenn der Blick auf die scham- und schonungslos ausgebreiteten Leichen trifft, muss er auch auf die Fragwürdigkeit seiner eigenen Situation stoßen. Welche Haltung, welche Reaktion kann angesichts dieses Unglücks, das den Atem stocken und den Blick erstarren lässt, noch angemessen sein? Jene unergründliche Macht, die das Antlitz der mythischen Gestalt der Medusa auszeichnet, scheint sich unmerklich auf das Bild zu übertragen, das den Schiffbruch der gleichnamigen Fregatte zeigt. Ganz in diesem Sinn dürfte Emile Zola an den antiken Mythos gedacht haben, als er in seinem Roman *Der Totschläger* über einen Besuch im Louvre berichtete und angesichts von Géricaults Bild bemerkte: „Alle standen unbeweglich und schwiegen in tiefer Ergriffenheit.“²⁶ Vermutlich hatte aber Géricault selbst bereits bemerkt, welche Implikationen der Name des gescheiterten Schiffes in sich bergen musste. Zumindest der auf einen Sack oder Tornister gebettete leblose Kopf des Mannes am linken Bildrand, den Géricault ganz am Schluss der langwierigen Arbeit an dem Gemälde einfügte, erinnert entfernt an klassische Darstellungen des Medusenhauptes. Mit dem geöffneten Mund und dem schlangenartigen Gewirr der Riemen lässt dieses Detail des Bildes an eine bekannte Medusendarstellung von Peter Paul Rubens (Abb. 7) denken.



Abb. 7
Peter Paul Rubens und
Frans Snyders, *Medusa*,
um 1617, Kunsthistorisches
Museum, Wien

Abb. 8
Théodore Géricault, *Kopf
eines enthaupteten jungen
Mannes*, 1818/19, Musée
des Beaux-Arts, Rouen

Und auch in einer Ölstudie (Abb. 8), die Géricault für diese Partie des Gemäldes zugrunde gelegt haben könnte, findet sich mit den wirren Haaren ein ähnlicher Anklang an klassische Bilder des Medusenhauptes. In verwandelter Form hat damit jene emblematische Gestalt in Géricaults Bild Eingang gefunden, die wie keine andere mythische Figur für die unheimliche Wirkmacht von Blicken und Bildern steht und nicht ohne Grund bei Künstlern wie Arnold Böcklin, Franz von Stuck oder Salvador Dalí nochmals besondere Bedeutung erlangen sollte. Es sind diese abgründigen Momente, in denen uns der Schrecken klar vor Augen steht und sich dennoch unserer Kontrolle entzieht, die den eigentlichen, provokanten Kern der schwarzen Romantik bilden.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München 1963 (deutsche Erstausgabe des italienischen Originals: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Mailand und Rom 1930).
- 2 Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1969.
- 3 Percy Bysshe Shelley, *Selected Poetry and Prose*, hrsg. von Bruce Woodcock, Ware 1994, S. 408 f. Vgl. auch Jerome J. McGann, „The Beauty of the Medusa. A Study in Romantic Literary Iconology“, in: *Studies in Romanticism*, 11, 1972, S. 3–25; Carol Jacobs, „On Looking at Shelley's Medusa“, in: *Yale French Studies*, 69, 1985, S. 163–179; und William J. Thomas Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, S. 171–176.
- 4 „Yet it is less the horror than the grace / Which turns the gazer's spirit into stone / Whereon the lineaments of that dead face / Are graven [...]“ Shelley 1994 (wie Anm. 3), S. 408.
- 5 Zu den abgründigen Aspekten von Friedrichs Werk vgl. László F. Földényi, *Caspar David Friedrich. Die Nachtseite der Malerei*, München 1993.
- 6 Vgl. *Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, hrsg. von Martin Myrone, Ausst.-Kat. Tate Britain, London 2006.
- 7 Vgl. ebd., S. 45.
- 8 Vgl. Fred Licht, *Goya. Die Geburt der Moderne*, München 2001, S. 130–149; Werner Hofmann, *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*, München 2003, S. 85–118.
- 9 Für den Text der Anzeige vgl. etwa Werner Hofmann, „Der Traum der Vernunft, oder: Täter und Opfer“, in: *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789–1830*, hrsg. von Werner Hofmann, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, München 1980, S. 52–59, hier S. 52.
- 10 Zit. n. ebd., S. 52.
- 11 Vgl. Hanna Hohl, „Giuseppe Maria Mitellis ‚Alfabeto in sogno‘ und Francisco Goyas ‚Sueño de la razón‘“, in: Hans W. Grohn und Wolf Stubbe (Hrsg.), *Museum und Kunst. Beiträge für Alfred Hentzen*, Hamburg 1970, S. 109–118. Für andere mögliche Quellen von Goyas Bildidee vgl. *Goya and the Spirit of Enlightenment*, hrsg. von Alfonso E. Pérez-Sánchez und Eleanor A. Sayre, Ausst.-Kat. Museo del Prado, Boston 1989, S. 110–112.

- 12 Hofmann 2003 (wie Anm. 8), S. 130.
- 13 Vgl. Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli, 1741–1825. Text und Œuvrekatalog*, Zürich 1973, Bd. 2, S. 567, Nr. 1234; sowie *Johann Heinrich Füssli 1741–1825*, hrsg. von Werner Hofmann, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, München 1974, S. 194.
- 14 Vgl. Carl Blechen, *Zwischen Romantik und Realismus*, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, Ausst.-Kat. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, München 1990, S. 105.
- 15 Vgl. Hamburg 1980 (wie Anm. 9), S. 131.
- 16 Vgl. Andreas Blühm, *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt am Main 1988; sowie zuletzt Victor I. Stoichita, *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*, München 2011.
- 17 Vgl. Jan Assmann, *Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe*, Stuttgart 1999.
- 18 Friedrich Schiller, *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 1: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776–1799*, hrsg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner, Weimar 1943, S. 256.
- 19 Gert Schiff erwog angesichts der Armhaltung der Göttin, dass Isis selbst ihren Schleier weggezogen haben könnte; vgl. Schiff 1973 (wie Anm. 13), S. 585, Nr. 1370. Doch scheint diese Interpretation im Lichte des Mythos wenig plausibel; vgl. auch Christian Klemm, *Johann Heinrich Füssli. Zeichnungen*, Zürich 1986, S. 44; ferner *Füssli. The Wild Swiss*, hrsg. von Franziska Lentzsch, Christoph Becker und Christian Klemm, Ausst.-Kat. Kunsthhaus Zürich, Zürich 2005, Kat. 98.
- 20 Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, „Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt“, in: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hrsg. von Sigrid Hinz, 2. Aufl., München 1974, S. 134–151, hier S. 146; vgl. Johannes Grave, *Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik*, Zürich 2011, S. 33–61.
- 21 Heinrich von Kleist, „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“, in: ders., *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Bd. 1/7: *Berliner Abendblätter I*, hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel 1997, S. 61 f., hier S. 61. Zum *Mönch am Meer* vgl. zuletzt Grave 2011 (wie Anm. 20), S. 63–81.
- 22 Zu dem Bild vgl. zuletzt Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, München 2012, S. 253.
- 23 Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris 1998, S. 67 f.; vgl. ferner Peter Bexte, „Die weggeschnittenen Augenlider des Regulus. Zur verdeckten Antikenrezeption in einem Wort Heinrich von Kleists“, in: *Kleist-Jahrbuch*, 2008/09, S. 254–266.
- 24 Vgl. John Gage, *Colour in Turner. Poetry and Truth*, London 1969, S. 143; vgl. auch Pierre Wat, *Turner, menteur magnifique*, Paris 2010; und Peter Bexte, „Sonnenblicke und Augenlider“, in: Werner Busch und Carolin Meister (Hrsg.), *Nachbilder. Das Gedächtnis des Auges in Kunst und Wissenschaft*, Berlin 2011, S. 19–33, bes. S. 30–32. Die These von Gage ist freilich auch auf Widerspruch gestoßen; vgl. etwa Andrew Wilton, *J. M. W. Turner. His Art and Life*, New York 1979, S. 220 f.; und Cecilia Powell, *Turner in the South. Rome, Naples, Florence*, New Haven 1987, S. 145–151.
- 25 Vgl. Lorenz Eitner, *Géricaults Raft of the Medusa*, London 1972; Germain Bazin, *Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, Bd. VI: *Génie et Folie: Le Radeau de la Méduse et les Monomanes*, Paris 1994; und Jörg Trempler, „Der Stil des Augenblicks. Ein Essay zu Théodore Géricaults Floß der Medusa“, in: Jean-Baptiste Henri Savigny und Alexandre Corréard, *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa*, Berlin 2005, S. 191–240.
- 26 „Tous, saisis, immobiles, se taisaient.“ Émile Zola, *Le scandale de L'Assommoir (1877–1879)*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 8, hrsg. von Marie-Ange Volsin-Fougère, Paris 2003, S. 65.

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst

Städel Museum, Frankfurt am Main
26. September 2012 bis 20. Januar 2013

Herausgeber
Felix Krämer

Redaktion
Ingo Borges

Bildredaktion
Frederike Schmäschke mit Maureen
Alexandra Ogröckl

Bildredaktion Filme
Stefanie Plappert

Katalogmanagement
Eva Mongi-Vollmer

Grafische Koordination
Cathrin Ladwig

Lektorat
Holger Steinemann mit Anja Brelow

Übersetzung aus dem Spanischen
Daniela Heinze (Essay Manuela B. Mena
Marqués)

Grafik und Satz
hackenschuh com. design, Stuttgart
Christina Hackenschuh und Markus
Braun

Schrift
Freight Sans, Freight Display

Reproduktionen
Repromayer, Reutlingen

Verlagsherstellung
Heidrun Zimmermann

Papier
LuxoArt Silk, 150 g/m²

Druck
Firmengruppe APPL, aprinta druck,
Wemding

Buchbinderei
Conzella Verlagsbuchbinderei, Urban
Meister GmbH, Aschheim-Dornach bei
München

© 2012 Städel Museum, Frankfurt am
Main; Hatje Cantz Verlag, Ostfildern,
und Autoren

© 2012 für die abgebildeten Werke von
Hans Bellmer, Pierre Bonnard, Salvador
Dalí / Fundació Gala-Salvador Dalí, Paul
Dardé, Jean Victor Delville, James
Ensor, Max Ernst, Alfred Kubin /
Eberhard Spangenberg, René Magritte,
Man Ray / Man Ray Trust, Paris, Edvard
Munch / The Munch Museum / The
Munch Ellingsen Group und Marie Toyen
bei VG Bild-Kunst, Bonn; von Brassáí
(Gyula Halász) bei ESTATE BRASSÁÍ –
RMN; von Wolfgang Paalen bei Paalen
Archiv Berlin; von Roger Parry bei RMN –
Gestion droit d'auteur; sowie bei den
Künstlern und ihren Rechtsnachfolgern

© der Filme bei AB Svensk Filmindustri;
American Broadcasting Companies, Inc.;
Beta Film GmbH; Cinemathèque Fran-
çaise; Det Danske Filminstitut; Deutsches
Filminstitut DIF e.V.; Europe's Finest;
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung;
Universal Studios

Erschienen im
Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstraße 32
73760 Ostfildern
Deutschland
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.de

Informationen zu dieser oder zu
anderen Ausstellungen finden Sie unter
www.kq-daily.de

Buchhandelsausgabe:
Pappband mit Schutzumschlag,
ISBN 978-3-7757-3372-4 (Deutsch),
ISBN 978-3-7757-3373-1 (Englisch)
Museumsausgabe: Pappband,
ISBN 978-3-941399-17-4 (Deutsch)

Printed in Germany

Umschlagabbildung
Paul Hippolyte Delaroche, *Die Frau des
Künstlers, Louise Vernet, auf ihrem
Totenbett* (Detail), 1845/46, Musée des
Beaux-Arts de Nantes

Frontispiz

Victor Hugo, *Die segnende Hand
der Äbtissin*, undatiert, Maisons de
Victor Hugo, Paris et Guernesey

Ebenfalls erhältlich:

Kunst zum Hören: Schwarze Romantik
ISBN 978-3-7757-3376-2

*Kunst zum Lesen: Die Masken über dem
Nichts. Schauermärchen und
Gruselgeschichten zur Schwarzen
Romantik*

ISBN 978-3-7757-3375-5 (Print)
ISBN 978-3-7757-3374-8 (E-Book)

Städel Museum

Direktor
Max Hollein

Kurator
Felix Krämer

Projektleitung
Ingo Borges

Ausstellungsorganisation
Katja Hilbig, Sven Lubinus, Doris Prade,
Olivia Wagner

Restauratorische Betreuung (Gemälde
und Skulptur)
Stephan Knobloch, Maïke Behrends,
Annette Fritsch, Kathrin Sündermann

Restauratorische Betreuung
(Zeichnungen und Druckgrafik)
Ruth Schmutzler, Anna Motz, Vera
Gunder

Ausstellungsarchitektur
Andreas Spiess

Technik / Aufbau
Thomas Pietrzak, Nils Jahnke, Michael
Götz, Thorsten Knapp, Patrik Hohmann,
Johann Görtz

Ausstellungsgrafik
Albrecht Wild

Finanzen
Heinz-Jürgen Bokler, Adelheid Felsing,
Claudia Kroh, Jutta Okos, Anja
Pontoriero, Iris Sauer, Susann Schürer

Externe Partner / Internationale
Beziehungen
Inka Drögemüller

Bildung und Vermittlung
Chantal Eschenfelder, Anne Sulzbach,
Nicola Wagner, Kirsten Herrmann

Marketing
Bernadette Mildenerger, Katharina
Janku, Hanna Pahl

Presse
Dorothea Apovnik, Axel Braun, Gudrun
Herz, Sarah Heider, Miriam Fuchs

Sponsoring
Julia Lange, Julia Hammer

Grafik
Cathrin Ladwig

Content Management
Daniela Bamberger

Veranstaltungen
Antje Jacob, Annabell Hurler

Museumsshop
Gabriele Rubner

Städel Museum
Schaumainkai 63
60596 Frankfurt am Main
Tel. +49 69 60 50 98-0
Fax +49 69 60 50 98-111
www.staedelmuseum.de