

Peter Sinapius

„Das Vergnügen traurig zu sein...“ Schwermut, Sehnsucht, Kunst

Vortrag auf dem 4. Symposium Kunsttherapie in der Altenarbeit
„Depression im Alter – die kunsttherapeutischen Möglichkeiten“

1. Räume

Wenn ich aus meinem Fenster sehe, blicke ich auf einen Laden, in dessen Schaufenster mit großen roten Lettern: „HUVONA-Tierfutter Service“ steht. Darunter werden verschiedene Sorten Hundefutter angeboten und eine große Tafel wirbt: „Unser Angebot: Frischfutter aus der Tiefkühltruhe“. Direkt daneben befindet sich ein zweites Geschäft, das für Medizinische Fußpflege wirbt. Die Dekoration hat eine ähnliche Ausstrahlung wie die in dem Laden mit dem Hundefutter. In beiden Geschäften ist es dunkel und ich habe ehrlich gesagt noch nie jemanden hineingehen sehen, obgleich die Straße, in der sie sich befinden, relativ belebt ist. Der Anblick ist seit Jahren derselbe: Dieselben Auslagen, die gleiche Dekoration, niemand, der interessiert in die Schaufenster blickt und die Auslagen studiert. Niemand, der die Läden betritt oder sie verlässt. Das hat etwas Befremdliches. Natürlich würde ich aus meinem Fenster lieber auf die Auslagen eines Feinkostladens oder die stets offene Tür eines Obst- und Gemüsehändlers blicken. Das hätte etwas Anziehendes und Lebendiges.



Abb.1: Ein Blick aus meinem Fenster

Wenn wir im Folgenden Räume anschauen, so eröffnet das auf das Tagungsthema einen Blick, der uns nicht außen vor lässt, sondern uns in Beziehung zu Räumen bringt, die unser Herz weiten oder verengen, die uns anziehen oder abstoßen. Über weite Strecken werden wir uns dabei mit dem Werk von Francisco Goya beschäftigen, der sich mit den Dämonen und Gespenstern in unserem Innern ebenso beschäftigt hat wie mit den Schrecken des Krieges, die sie manchmal noch übertreffen.

Wie kaum ein anderes Krankheitsgeschehen hat Depression etwas mit Beziehungen oder Beziehungslosigkeit zu tun. Sie zeigt sich nicht in einem für alle sichtbaren äußeren Symptom, wie ein Hautausschlag oder eine Grippe¹, sie erschließt sich in keinem diagnostischen Begriff, sie zeigt sich erst da, wo wir versuchen uns ein *Bild* von ihr zu machen. Die dürren Worte einer ICD-10 Diagnose vermögen nicht, was ein Bild vermag. Deswegen richten wir unseren Blick auf die Kunstgeschichte und solche Kunstwerke, die uns in fremde, dunkle oder auch unheimliche Räume führt. Ein Kunstwerk vermag ebenso Dämonen und Ungeheuer in Szene setzen wie es die Weite und Dämmerung einer Landschaft zu verklären mag, um in ihr die Quelle von Genie und Inspiration zu suchen.

Umgangssprachlich sind die beiden Begriffe „Melancholie“ und „Depression“ nicht immer klar voneinander zu unterscheiden und werden teilweise synonym für einander verwandt. Was uns unter dem Begriff „Melancholie“ begegnet ist ebenso unbestimmt wie das, was wir gemeinhin „Depression“ nennen, um damit eine vorübergehende Stimmung, eine Phase wirtschaftlichen Niedergangs oder eine psychische Krankheit zu bezeichnen. Die „Melancholie“ hat je nach kulturellem und gesellschaftlichen Kontext ganz verschiedene Gesichter: Sie kann sowohl eine Charakterveranlagung sein, eine Tugend (Kant), oder eine quälende oder auch nur eine sanft-träge und nostalgische Stimmung². Während für Luther galt: „*Wo ein melancholisch- und schwermütiger Kopf ist..., da hat der Teufel ein zugerichtet Bad*“³ entstand zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Auffassung von einer romantischen Melancholie⁴, deren Weltschmerz als Quelle großer und wahrhafter Dichtung bezeichnet wurde.⁵

Alles das hat etwas mit Räumen und Beziehungen zu tun, die sich zwischen unserem Inneren und der äußeren Realität entfalten. In Kunstwerken nehmen sie Gestalt an. Wir machen Erfahrungen daran und können uns ein Bild machen von dem, was unter „Melancholie“ oder „Depression“ zu verstehen ist. Wir wissen dann noch immer nicht, was eine „Depression“ im Sinne einer Erkrankung wirklich ist: Wir können Munchs Schrei anschauen, ohne depressiv zu werden und finden vielleicht sogar Genuss daran. Wir können aber die Dunkelheit, das Entsetzen, die Ausweglosigkeit ansehen und uns ein Bild machen, von dem, was sich nicht eindeutig fassen lässt.

Nun hat das noch nichts mit Kunsttherapie zu tun. Wir werden hier keine Anhaltspunkte für die Verwandlung einer depressiven Stimmung in eine künstlerische Gestaltung finden, die in der Therapie ein Weg aus der Depression sein könnte. Wir lernen aber selber etwas über die Leere, die Enge oder die Dunkelheit des Raumes, der uns zurückweist oder gefangen nimmt. Wir lernen Zugänge kennen, die es uns möglich machen, Beziehungen aufzunehmen. Wir werden mit unseren eigenen Bildern konfrontiert, die in uns aufleben, sobald wir Werke aus der Kunst betrachten, die mit Grenzerfahrungen umgehen.

In der Beziehung zum kranken Menschen haben wir es vor allem mit den eigenen inneren Bildern zu tun. Sie führen uns in die Beziehung zu ihm oder aus ihr heraus. Sie sind entscheidend für den Umgang mit dem Menschen, der keinen Ausweg weiß, weil er in seiner Krankheit gefangen ist. Wir lernen Beziehungen aufzubauen, die für den Anderen ein Weg nach Außen öffnen können.

¹ Hegerl u.a. „Das Rätsel Depression“, S. 49

² Panofsky, S. 37

³ Panofsky, S. 12

⁴ Panofsky, S. 347

⁵ Panofsky, S. 350

In diesem Sinne ist der eher zufällige Streifzug zu verstehen, den wir durch die Kunstgeschichte nehmen wollen.

Die beiden Läden, auf die ich durch mein Fenster blicke, sind ein Bild für ausgestorbene Räume. Räume können kalt und leer wirken, sie können etwas beherbergen oder verbergen, sie können zwischen zwei anderen Räumen als Zwischenraum liegen, sie können einen Spielraum eröffnen oder ein Entfaltungsraum sein. Wir kennen Räume der Stille und der Geborgenheit. Wir kennen die Weite des Raumes, der sich bis zum Horizont erstreckt. Räume sind mit dem menschlichen Dasein verbunden oder, um mit Heidegger zu sprechen: „*Das ontologisch wohlverstandene Subjekt, das Dasein, ist räumlich*“. ⁶ Der Raum hat, anders als der Begriff „Ort“, etwas mit Ausdehnung zu tun. Mit Enge oder Weite. Der Ort bezeichnet dagegen etwas Punktuell. Der Ort ist die „Speerspitze“, ein fester Punkt im Raum. Das unterscheidet den Ort wiederum vom „Platz“, der eine gewisse Ausdehnung hat: Wir nehmen Platz, es gibt einen Sammel- oder Lagerplatz, wir gehen auf den Marktplatz. Damit bezeichnet der Platz ein eng umgrenztes Raumstück. Ein freier Platz ist etwas anderes als ein freier Raum. Der freie Platz ist beschränkt bis an seine Grenze, der freie Raum eröffnet Weite oder engt uns ein. „*Raum*“, so Friedrich Bollnow, „*gehört daher zur transzendentalen Verfassung des Menschen*“⁷.

Die beiden Läden sind als Orte nicht besonders interessant. Als Raum gewinnen sie eine Bedeutung für mich: Sie scheinen beziehungslos, verwaist, unzugänglich. Von ihnen geht nichts aus, sie verströmen, so oft ich sie ansehe, Leere und Tristesse. Ich weiß nichts von ihnen und eigentlich bin ich auch nicht darauf aus, etwas über sie zu erfahren. Das Bild, das ich gewinne, sagt also nicht nur etwas aus über die Räume, auf die ich blicke, sondern auch über mich und meine instinktive Abwehr, die ich ihnen gegenüber empfinde.

Blicken wir auf diese Räume, die Edward Hopper gemalt hat, gewinnen wir sofort ein anderes Bild und einen anderen Bezug:



Abb. 2: Edward Hopper: Nighthawks
1942, Öl auf Leinwand, 76,2 x 152,4 cm

Hier ist der Raum, in dem sich 4 Personen befinden, hell von Neonlicht erleuchtet. Außen herum ist es gespenstig leer. Nicht das pralle Leben dringt nach außen, der Raum erscheint

⁶ Bollnow, S. 22

⁷ Bollnow, S. 45

eher als ein Rückzugsort für die, die der Dunkelheit der Nacht entfliehen möchten. „Nighthawks“, Nachschwärmer heißt das Bild von Edward Hopper. Während alle anderen schlafen, suchen die Akteure auf diesem Bild die Einsamkeit der Nacht auf. Sie kommen zu sich.

Der Raum, der hier dargestellt ist, korrespondiert mit unserer eigenen Gestimmtheit als Betrachter des Bildes, da wir von der Straße aus die Szene beobachten, auf der uns die Dunkelheit und Leere der Nacht umgibt. Im Gegensatz zu den Räumen des Hundeladens und des Fußpflegegeschäfts in meiner Straße, die Langeweile und Tristesse verströmen, zieht mich dieser Raum an und ich spüre Interesse.

Diese beiden unterschiedlichen Erfahrungen geben uns einen Hinweis über die Grenze zwischen Melancholie und Depression. Die Melancholie erscheint so etwas wie die Einkehr, in der sich der innere Raum weiten kann. Die Depression ist ein Bereich, der uns verschlossen ist und uns den Zutritt verwehrt.

Die Stimmung des Bildes von Edward Hopper führt uns auf uns selbst zurück. Wenn wir jetzt nach innen blicken, haben wir einen ganz anderen Raum vor uns, als den, der uns am helllichten Tage Orientierung und Sicherheit gibt. Je nach unserer eigenen Gestimmtheit können wir zu uns kommen oder uns einsam und verlassen fühlen.

In dem folgenden Bild ist das „Zu-sich-Kommen“ offenbar Voraussetzung für die Inspiration des Künstlers:



Abb. 3: Georg Friedrich Kersting: Caspar David Friedrich in seinem Atelier
1812, Öl auf Leinwand, 41x40 cm

Von seinem Zeitgenossen Georg Friedrich Kersting ist hier Caspar David Friedrich dargestellt, wie er – fast abgeschnitten von der Außenwelt – ein Bild malt. Er kann durch das Fenster, das sich über seiner Augenhöhe befindet, nicht nach draußen blicken. Der Raum, in dem er sich befindet, ist weitgehend leer. Kein überflüssiger Gegenstand stört seinen Schaffensrang. Was ihm entgegenleuchtet ist nicht das Tageslicht, sondern das Bild, das er malt und in das wir keinen Einblick gewinnen. Was er malt, kann nicht das sein, was er von der Wirklichkeit wiedergibt, die ihn umgibt. Er malt das, was er vor seinem inneren Auge sieht. Für Friedrich ist das eine Bedingung des Schöpferischen. Er selbst beschreibt das so:

„ Ein Künstler sollte nicht nur malen, was er vor sich sieht, sondern auch das, was er in sich selbst sieht. Und wenn er nichts in sich selbst sieht, sollte er Abstand nehmen von dem, was er draußen sieht.“⁸

So entstehen seine Landschaftsstimmungen, wie die folgende, nicht vor der Natur, sondern in seinem Atelier: Die unendliche Weite und der einsame Mönch am Meer.



Abb. 4: Caspar David Friedrich: Mönch am Meer
1808-1810, Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm

Den Kopf in die Hand gestützt, uns den Rücken zugewandt, steht der Mönch vor dem „Nichts“, das hier gleichbedeutend mit Weite ist. Fast vier Fünftel des Bildes werden von dem Himmel ausgefüllt, der sich zum Horizont verdunkelt. Wir stehen einer düsteren Stimmung gegenüber oder genauer, sobald wir den Bildraum betreten, werden wir von der Dunkelheit berührt.

Die Weite des Raumes ist keine physikalische Größe, sondern eine Erfahrung, die derjenige macht, der ihm ausgesetzt ist. Wir setzen uns zu dem Raum, der uns umgibt, in Beziehung, er weitet uns, er gibt uns Luft zum Atmen. Oder er wirft uns auf uns selbst zurück, weil er nicht zu greifen ist und uns den Boden entzieht. Wenn die Dämmerung hereinbricht, verliert die Welt ihre Dinglichkeit. Je nach Gestimmtheit erscheint sie uns bedrohlich, beängstigend, ruft Dämonen und Gespenster wach oder sie hat etwas umhüllendes, in dem sich die Weite des Raumes verliert und uns die Dunkelheit berührt.⁹ „Der Raum der Dunkelheit dehnt sich nicht vor mir aus, wie der klar erkennbare Raum des Tages, sondern berührt mich unmittelbar, er hüllt mich ein...Er dringt in mich ein und durchdringt mich ganz und gar...“¹⁰

Der Mönch mag eine andere Perspektive haben als diese. Senkt sich der Blick, verengt sich der Raum und die Weite des Horizonts verschwindet. Der Himmel ist nicht mehr im Blickfeld, die Tiefe des Raumes ist nicht mehr zu sehen, der Raum zieht sich zusammen auf ein kleines, begrenztes Stück. In Goethes Worten:

„O Gott, wie schränkt sich Welt und Himmel ein,
wenn unser Herz in seinen Schranken banget“¹¹

⁸ nach: Waetzoldt, Stephan: „Meisterwerke deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts“, Stuttgart: Klett Cotta 1981

⁹ Bollnow, S. 222

¹⁰ Bollnow, S. 226

¹¹ Bollnow, S. 236

Wenn der Raum seine Tiefe verliert, erscheint er flächenhaft. Das ist ein Gefühl von Räumlichkeit, das uns in die Depression führt oder das sie hervorruft: „Das Weltbild der Kranken besteht aus namenlosen Hintergründen“.¹²

Caspar David Friedrich ermöglicht uns einen anderen Blick in die Dämmerung. Sie erscheint nicht bedrohlich. Wir lassen uns berühren und empfinden sogar Genuss daran. Ich wende meinen Blick nicht ab wie von dem Laden, der Hundefutter verkauft, ich blicke hin und kann es ansehen: Die Dunkelheit, die Ausweglosigkeit, den Schwermut. Der Pathos, den das Bild ausstrahlt, wirft mich auf mich selbst zurück. Das „Nichts“ auf das ich blicke, ist das, was ich ersehne. Die Dunkelheit, sogar das Entsetzen, das hinter diesem Horizont liegt, kann ich mit einem Male ertragen, sobald es, wie hier, eine Gestalt gefunden hat, in der es erscheint.



Abb.5: Edward Munch: Der Schrei
1895, Lithographie, 35,5 x 25,4 cm

Einer anderen Perspektive auf die hereinbrechende Nacht folgt der „Schrei“ von Munch. Verzweiflung und Angst werden zum Bildmotiv. Munch malte dieses Bild nach einem einsamen Gang am Ende eines Tages, den er so beschreibt:

„An einem Abend ging ich auf einem Weg. Auf der einen Seite lag die Stadt, unter mir der Fjord. Ich war müde und krank. Ich sah auf den Fjord hinaus. Die Sonne ging gerade unter - die Wolken färbten sich rot, wie Blut. Ich empfand das alles wie einen Schrei, der durch die Natur ging. Ich glaubte, einen Schrei zu hören. Ich malte das Bild, malte die Wolken wie richtiges Blut. Die Farben schrien. So entstand das Bild „Schrei“ für den Lebensfries.“¹³

In den blutigroten Himmel schreibt Munch: „Kann nur von einem Verrückten gemalt sein“¹⁴. Bei Edward Munch finden wir mit dem „Schrei“ eine Darstellung, die die Seelenstimmung desjenigen in Szene setzt, der jetzt der Dämmerung abgewandt ist. Die untergehende Sonne und der Verzweifelte im Vordergrund verschmelzen aus dieser Perspektive zu einem Motiv: „Angst“. Während er die Hände an beiden Seiten des Kopfes hält, geht ein Schrei durch ihn hindurch. Wenn auch das Motiv das ganze Bild durchzieht, scheint er gleichzeitig von der Außenwelt abgeschnitten zu sein.

¹² H. Tellenbach, nach Bollnow S. 237

¹³ Edvard Munch, zitiert nach: Stang, Ragna. Edvard Munch - der Mensch und der Künstler, Königstein 1979, in Katalog, Kat. 30

¹⁴ Munch, E., Kat. 30



Abb. 6: Otto Modersohn: Unwetter über dem Moor
Um 1940, Kreide und Kohle auf Umschlagpapier, 14,4 x 21,4 cm

Einen ganz anderen Eindruck von der Dunkelheit der Nacht gewinnen wir in dieser Zeichnung von Otto Modersohn, die 3 Jahre vor seinem Tod entstanden ist. In seinem Tagebuch formuliert Otto Modersohn über sein Selbstverständnis, dem sein künstlerisches Schaffen folgt: *„Wie ich hauptsächlich ein Darsteller der Ruhe, des Friedens, auf der anderen Seite der unheimlichen, hinbrütenden Ruhe und Stille sein werde, so gefällt mir auch am besten ein stilles, ruhiges, tiefes, inniges Leben.“*¹⁵

So wild der Sturm auch durch die Landschaft geht, so sehr vermag man darin nicht nur die Macht der Naturgewalten erkennen, sondern auch die Perspektive, die derjenige darauf hat, der diese Szene gemalt hat. Anders als bei Friedrich verzichtet Modersohn auf jedes Pathos. Anders als bei Munch führt die Dramatik einer düsteren Naturstimmung nicht zu Verzweiflung und Angst. Otto Modersohn malt eine Landschaft, in der er seinen Frieden findet. Im Rückblick auf seine Arbeit schreibt er etwa zur gleichen Zeit: *„Meine Malerei ist mein ganzer Trost, sie ist der Quell, der alles Traurige und Schwere, woran mein Leben so reich ist, versinken lässt“*.¹⁶

In den Bildern von Friedrich, Munch und Modersohn erscheinen ähnliche Bildmotive in einem jeweils unterschiedlichen Zusammenhang und beschreiben verschiedene Seiten dessen, was wir Melancholie nennen: das Pathos, die Verklärung, die Sehnsucht, die Verzweiflung, die Angst oder wie bei Modersohn die „unheimliche, hinbrütende Stille“, den Frieden.

Blicken wir auf den Innenraum, suchen wir das Gegenstück zu der Weite und Dunkelheit des äußeren Raumes auf. Hinter dem Vorhang, der sich zwischen uns und dem Unendlichen ausbreitet, liegen die Bilder, die unser Inneres zu beherrschen vermögen. Wir verlassen die Unendlichkeit des Raumes, der unseren Blick bis an den Horizont führt und betreten Räume, die uns beherbergen, beschützen oder auch gefangen nehmen. Wir begegnen unserem eigenen Schatten.

¹⁵ Modersohn Kat. S. 74

¹⁶ Modersohn Kat. S. 326

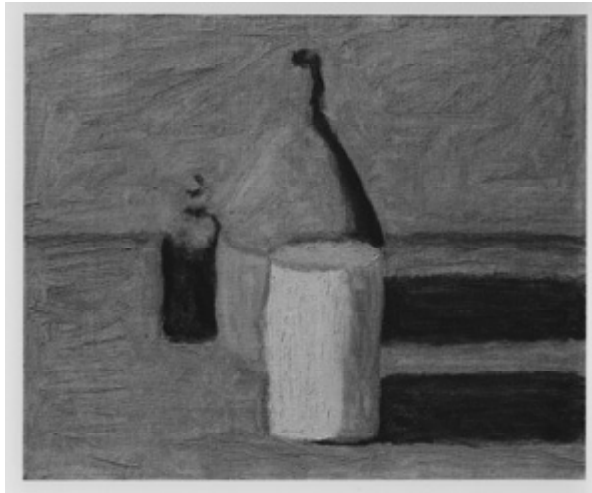


Abb. 7: Giorgio Morandi: Stilleben
1963, Öl auf Leinwand, 25,2 x 30,8 cm

Das Licht liegt jetzt außerhalb des Raumes. Wir blicken nicht auf den Horizont in die Dämmerung oder das Licht der Nacht und erleben die unendliche Weite des Raumes, wir erleben seine Leere. Im Zentrum des Bildes befinden sich drei Gegenstände, deren Verhältnis zum Raum nach links und nach rechts völlig unbestimmt ist. Stumm und einsam stehen sie da, unfähig in eine Beziehung zu ihrer Umgebung zu treten. Dabei spielt das Licht eine entscheidende Rolle: Das fahle Licht raubt den Dingen ihre Farbe und Stofflichkeit. Der Raum ist nicht bestimmt von den Dingen, die sich darin befinden, sondern vor allem von einem unbestimmtem Licht und den langen Schatten, die aus dem Bildraum hinausführen. Der Schatten ist das, was von den Dingen übrig bleibt. Er legt sich drohend über den Tag und unser Bewusstsein.



Abb. 8: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Der lange Schatten
um 1805, Aquarell, 36,7 x 23,4 cm

In dieser Darstellung von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein korrespondieren der leere Raum und der Schatten mit der Haltung des Menschen, der sich darin befindet. Der leere Raum, den Caspar David Friedrich in der Darstellung von Georg Friedrich Kersting (Abb. 3) umgeben hat und der Bedingung für seine schöpferische Tätigkeit war, vermag die Gefühle dessen, der hier steht, nicht aufzunehmen: Er weist ihn zurück. Der bedrohliche Schatten, den Johann Heinrich Wilhelm Tischbein in Szene gesetzt hat, hat seinen Ausgangspunkt bei dem, der ihn umfängt. Derjenige, der mit dem Rücken zum Karmin und damit mit dem Rücken zur

Wand steht, projiziert das an die Wand, was ihn im seinen Inneren gefangen hält. Wie auch immer wir es lesen wollen: Die Leere des Raumes senkt sich auf seine Seele oder seine Einsamkeit beherrscht den ganzen Raum.



Abb. 9: Camille Claudel: Knieende Frau vor einem Karmin
Bronze und Onyx mit Lämpchen, 24 x 22 x 27 cm

Würde er sich wenden, könnte eine ganz andere Szene entstehen, die wir schließlich bei Camille Claudel finden und die uns in eine andere Stimmung führt. Die kleine Skulptur trägt den Titel: *Der tiefe Gedanke*. Die kniende Frau wendet dem Raum den Rücken zu und blickt versunken in den Karmin. Sie ist fast wie im Gebet in sich gekehrt und sucht die Wärme des Feuers. Von dieser Szene geht nichts Bedrohliches aus. Die kniende Frau schließt den Raum ab, der zwischen ihr und dem Karmin entsteht. Sie lässt so - anders als in dem Gemälde von Tischbein - einen Innenraum entstehen, der mit ihren Gefühlen im Einklang steht.

Die Werke von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein und Camille Claudel, die beide das Verhältnis des Menschen zur Welt beschreiben, zeigen uns wiederum verschiedene Seiten der Melancholie und führen uns unterschiedliche Seiten scheinbar ganz verwandter Stimmungen vor Augen. So verwandt die Stimmungen scheinen, so weit liegen sie doch auch auseinander. Die Situation in Tischbeins Gemälde scheint nahezu aussichtslos: Kein „tiefer Gedanke“, der wie bei der knienden Frau von Camille Claudel hier sinnstiftend sein könnte. Es scheint unmöglich, in eine Beziehung zu dem zu treten, der da an der Wand steht: Es gibt weder einen Ausweg aus diesem Raum noch hat er einen Zugang. Einsamkeit und Ausweglosigkeit bestimmen das Bild.

Das Verhältnis von Innen- und Außenraum, das darin zum Ausdruck kommt, thematisiert Eva Hesse in ihrer Arbeit „Accession“:

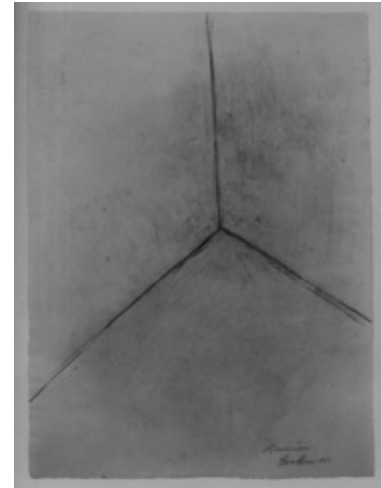
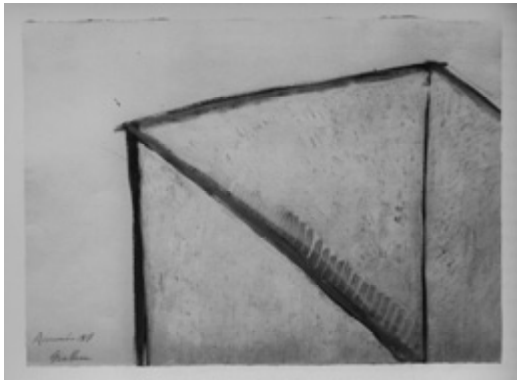


Abb. 10 – 12: Eva Hesse: Accession

Abb. 10: 1967, Gouache und Farbstift auf Papier, 29,2 x 30 cm

Abb. 11: 1968, Gouache und Graphit, 38,7 x 28,6 cm

Abb. 12: 1967/69, galvanisierter Stahl, Kunststoffschläuche, 78,1 x 78,1 x 78,1

Diese Arbeiten von Eva Hesse aus dem Jahre 1967 – 1969 tragen den Titel: „Accession“, also so etwas wie „Zutritt“. Die grafischen Vorstudien zu dem eigentlichen Objekt skizzieren zunächst einen Außen- und einen Innenraum. Das Objekt ist ein nach oben offener Würfel aus galvanisiertem Stahl, in dem sich 4 500 (nach anderen Angaben 45 000) Löcher befinden, durch die Kunststoffschläuche gezogen sind. Die Außenseite ist ganz klar und geordnet und der Innenraum „verblüffend chaotisch“¹⁷. Unverkennbar geht es hier um das Verhältnis von Innen- und Außenraum, die in einem sich bedingenden aber auch widersprechenden Verhältnis stehen. Je nach Perspektive kann man darin das nach außen hin Abgeschlossene oder das nach innen Lebendige erblicken.

Wir können unseren inneren Raum als Gefängnis empfinden, aus dem es keinen Ausweg gibt oder als Ort der *Besinnung*, in dem wir zu uns kommen und in dem wir „Sinn“ finden können. Er kann Herberge oder ein Gefängnis sein, dem man nicht so ohne weiteres entfliehen kann. Er kann sowohl ein Ort der Ruhe und Geborgenheit sein, als auch ein Ort der Verzweiflung oder auch der Zerstörung und Aggression.

¹⁷ Eva Hesse im Interview, S. 254

Gefängnisse sind Orte, an denen die Ausweglosigkeit herrscht. „Sterben ist besser“, hat so Goya eine seiner Kerkerszenen überschrieben:



Abb. 13: Francisco de Goya: Sterben ist besser
1814-24, Sepialavis und Tuschlavis, 20,5 x 14,2 cm

Das Bild wird als Metapher betrachtet für den Menschen, der physisch als erdgebundenes Geschöpf fortwährend damit beschäftigt ist, die Erdschwere zu überwinden.¹⁸ Hier sind ihm Fußfesseln angelegt und er ist zur Bewegungslosigkeit verdammt. Er ist gefangen und zur Bewegungsunfähigkeit verurteilt. Sein Wille scheint gebrochen: Nur „sterben ist besser“.

2. Die Schrecken

Die Realität erscheint wie eine Metapher für das innere Gefängnis, die Leere, Ausweglosigkeit und Verzweiflung, in die es den bringt, für den es keinen Weg mehr nach draußen gibt. In dem folgenden Text von John Berger kann man in diesem Sinne mehr als nur eine Abhandlung über Gefängnisse erkennen:

„Die meisten Ansichten und Theorien über Gefängnisse sind falsch, denn die Wirklichkeit in ihnen übersteigt alles, was man sich dazu ausgedacht hat. Das Eingeschlossensein, die Art, wie sich die Räume ineinander schieben, die festen Zeiten, die ungeschriebenen Regeln, die Isolation und die Überbelegung - das alles erzeugt eine Urvorhersehbarkeit, die manche Insassen verwundbarer macht als andere, gegenüber der aber alle, die sich hier aufhalten - einschließlich der Wärter und des Direktors-, in bestimmten Augenblicken machtlos sind.

Gefängnisse werden so geplant und mit Personal bestückt, daß durch ständige und nicht nur elektronische Überwachung die größtmögliche Kontrolle über alle Insassen garantiert ist. Doch in der Praxis ist das Unkontrollierbare immer vorhanden. Und in keiner anderen Institution der Welt explodiert es so schnell wie hier.

Am fernen Ufer der Verzweiflung werden die Menschen entweder weise, oder sie geraten außer sich und entgehen bar jeder Selbstkontrolle dem Zugriff des Systems. Aber der nicht mehr zu Bändigende wird in die gleiche Zelle gesperrt wie der Weise und hinter der gleichen Tür aus Verzweiflung eingekerkert.

Manchmal nimmt die Unkontrollierbarkeit den Körper eines Gefangenen in Besitz. Das kann die häufigen Fälle von Selbstverstümmelung »erklären«. Die Menschen schädigen sich selbst,

¹⁸ Goya, Das Zeitalter der Revolutionen, S. 191

denn das Gefängnis und seine Unkontrollierbarkeit haben ihren Körper fest im Griff. Nichts kann durch nichts mehr aufgehalten werden. Die Verstümmelung zielt nicht auf das Selbst, sondern auf das, was vor dem hinuntergeschluckten Löffel, den hinuntergeschlungenen Glascherben und dem verschluckten Messer in sie eingedrungen ist.“¹⁹

Richten wir unseren Blick auf die Schrecken, die mit dem Kerker, der Folter oder dem Krieg einhergehen, betreten wir unwillkürlich die Welt der Gespenster und Dämonen, der Angst und der Verzweiflung, der unendlichen Leere und Verlorenheit. Das Martyrium, das derjenige erleidet, der im Kerker ist, kann man nur erahnen. Und wenn man ihm begegnet, will man sogleich den Blick davon wenden, damit man selber von den Bildern, die sich ins Gedächtnis eingraben wollen, verschont bleibt. Goya gibt so einer anderen Zeichnung, die als Kritik an den Folterungen durch die Inquisition zu verstehen ist, den paradoxen Titel: „Man darf das nicht ansehen“:



Abb. 14: Goya: „Man darf das nicht ansehen“
1814-24, Sepialavis und Tuschlavis, 20,5 x 14,2 cm

Hier wird ein alter Mann einer besonders grausamen „Befragung durch das Wasser“ unterworfen²⁰. Die uns umgebende Realität scheint die Zerrbilder, die unsere Alpträume mit sich bringen, noch zu übertreffen. So gesehen fällt eine Grenzziehung zwischen Gespenstern und Dämonen, die unsere Phantasie heimsuchen und den Schrecken und Grausamkeiten, die zu unserer Realität gehören, schwer. Schonungslos führt uns Goya aber diese Realität vor.



Abb. 15 : Goya: „Heldentat ! Mit Toten !“ (Los Desastres de la Guerra)
Radierung, Lavis, Kaltnadel, 15,5 x 20,5 cm

¹⁹ John Berger, S. 142

²⁰ Goya, Das Zeitalter der Revolutionen, S. 190

In den « Los Desastres de la Guerra » hat Goya die Schrecken des Krieges dargestellt. „Heldentat ! Mit Toten!“ nennt er diese grausame Hinrichtung. Hintergrund der Radierungen über die Schrecken des Krieges ist der Krieg zwischen Frankreich und Spanien von 1808 bis 1813. Mit der Ernennung von Napoleon Bonaparte zum König von Spanien zerschlugen sich die Hoffnungen der Spanier auf eine Liberalisierung und eine Abschaffung der Inquisition. Goya berichtet als Augenzeuge aus einem Krieg, dem in Madrid von September 1811 bis August 1812 allein 200.000 Spanier zum Opfer fielen. Goya beschreibt in seinen Radierungen in allen grausamen Details die Massaker und Grausamkeiten dieses Krieges. Die Realität des Krieges erscheint uns wie eine Nachtmär oder ein Alptraum. Und doch sind diese Schrecken ganz real – und vielleicht noch viel schlimmer als das, was uns in unseren Fiberträumen erscheint.

In der Tradition der « Los Desastres de la Guerra » sieht sich in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts George Grosz²¹. Die Zerrüttungen durch den 1. Weltkrieg, die sozialen Bedingungen in der Weimarer Republik, Korruption, Gier und Dekadenz der Herrschenden sind Ausgangspunkt und Thema seiner politischen Kunst. Das folgende Bild hat den Titel: „Ich will alles um mich herum ausrotten, was mich einschränkt, dass ich hier Herr bin“.



Abb. 16: George Grosz: „Ich will alles um mich herum ausrotten, was mich einschränkt, dass ich hier Herr bin“
1922, Tuschpinsel, Rohrfeder und Spritztechnik, 63 x 50 cm

Die menschenverachtende Gesinnung, von der Unterdrückung und Schrecken ausgeht und die dem Menschen seine Würde nehmen, erhält jetzt ein Gesicht und eine Sexualität. Der Schrecken tritt aus seiner Anonymität heraus. Die Schrecken des Nationalsozialismus, die sich hier ankündigen, übertreffen ihn dann noch bei Weitem.

Wie George Grosz schließt die 1951 geborene amerikanische Künstlerin Sue Coe an Goyas „Schrecken des Krieges“ an und verwandelt die Handelnden in ihren Bildern in Monster und Ungeheuer: „We come grinning in your paradise“.

²¹ George Grosz, S. 33



Abb. 17: Sue Coe: „We come grinning in your paradise“
1982, Graphit und Collage auf Papier, 50 x 70 inches

Sue Coe vermischt innere Bilder von Ungeheuern und Monstern mit der Realität und führt uns in eine Welt, von der wir nicht mehr sagen können, ob sie real ist oder unserer Phantasie entspringt. Sobald diese Grenzen unscharf werden, können wir unseren Verstand verlieren. Wir werden verrückt, weil wir zwischen beiden Seiten nicht mehr zu unterscheiden wissen. In seiner Radierung „Traum der Vernunft“ ist Goya im Begriff den Verstand zu verlieren und sieht sich den Dämonen der Nacht hoffnungslos ausgeliefert:

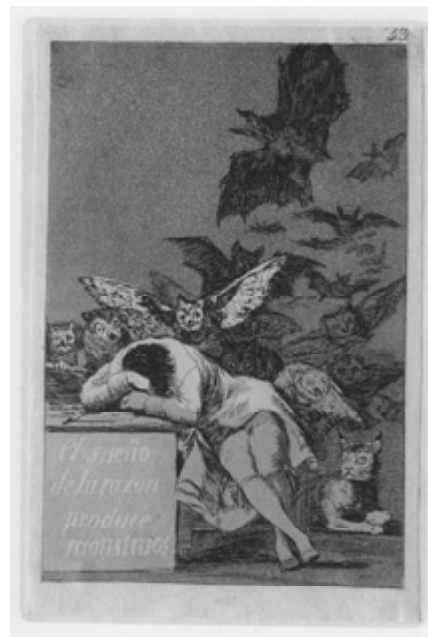


Abb. 18: Goya: Der Traum der Vernunft erzeugt Ungeheuer
1797-98, Radierung und Aquatinta, 21,6 x 15,2 cm

Die Dämonen und Ungeheuer, die das innere Gefängnis beherrschen, hat Goya in Gestalt von Fledermäusen – Tiere der Nacht - dargestellt. Das Capriccio trägt den Titel: „Der Schlaf (Traum) der Vernunft erzeugt (gebietet) Ungeheuer“.²² Der von Lion Feuchtwanger zitierte Kommentar zu diesem Blatt lautet: „Solange die Vernunft schläft, erzeugt die träumende Phantasie Ungeheuer. Vereinigt mit der Vernunft aber, wird die Phantasie zur Mutter der

²² vergl. „Das Zeitalter der Revolutionen“ S. 61 und Goya: Radierungen S. 45

Künste und all ihrer Wunderwerke“²³. Oder in einer anderen Übersetzung: „Die Phantasie, vom Intellekt (Verstand, Vernunft) verlassen, bringt Monstren hervor, vereint mit ihm ist sie die Mutter der Künste“²⁴

1792, also im Alter von 46 Jahren, erkrankt Goya und verliert sein Gehör. Er ist wie gefangen in seinem eigenen Innern. Er fühlt sich von der Außenwelt abgeschnitten und sich selbst ausgeliefert. Das, was Quelle seiner Inspiration und Phantasie ist, wird zum Tummelplatz für Dämonen und Ungeheuer. Lion Feuchtwanger beschreibt in seinem Roman die Anfälle von Wut und Wahn, die Goya heimgesucht haben, so:

*Oh, da
Sind sie wieder, die Dämonen!
Heller Tag ist's, und er hat es
Stets gewußt: die Ungeheuer,
Die bei Tage kommen, sind die
Schlimmsten, viel gefährlicher als
Die der Nacht. Er träumt und ist doch
Furchtbar wach. Er wirft sich
Übern Tisch, verzweifelt, um sie
Nicht zu sehen, doch er sieht sie.
Sie sind in ihm, sind er selber,
Sind gleichzeitig in und außer
Ihm.²⁵*

In dem Capricho kommen die Dämonen von Außen auf Goya zu. Er versucht sich vor ihnen zu schützen, indem er sich über seinen Schreibtisch beugt. Die Grenze zwischen Innen- und Außenwelt verschwimmt.



Abb. 19: Goya: Saturn verschlingt seine Söhne
1820-23, Öl auf Leinwand

Von der Inquisition verfolgt, zieht sich Goya in ein Landhaus in der Nähe von Madrid zurück, bevor er nach Frankreich emigrieren muss. Die beiden großen Wände dieses Hauses füllt er

²³ nach Lion Feuchtwanger, S. 587

²⁴ vergl. „Das Zeitalter der Revolutionen“ S. 61

²⁵ nach Lion Feuchtwanger, S. 413

mit Visionen seiner inneren Verbannung. Darunter das Bild, auf dem Saturn, der Gott der Melancholie, seine Kinder frisst. In dem Roman von Lion Feuchtwanger liest sich das so²⁶:

“Für das Neue, das er da gesichtet hatte, taugte keine Leinwand. Es war nichts zum In-den-Rahmen-Spannen und zum Herumtragen. Es war ein Teil seiner Welt und sollte es bleiben. Es gehörte auf keine Leinwand, es gehörte festgebannt an seine Mauer. Er starrte auf die kahle Wandfläche, schloß die Augen, öffnete sie, starrte von neuem, scharf und doch blicklos. Neue Kraft lief ihm durchs Blut, unheimlich und beglückend. Sein neuer Riese, der war das Rechte für seine Wand. Der war was anderes als der Riese, den er bisher so oft gesehen und belächelt und in den Sand gekritzelt hatte. Auch dieser neue wird ein sturer Riese sein, aber ein gieriger und gefährlicher, derjenige vielleicht, welcher die Gefährten des Odysseus frißt, oder auch jener, der Saturn oder wie er heißt, der Dämon der Zeit, der seine eigenen schlingt. Ja, solch ein menschenfresserischer Riese gehe an die Wand seines Speisezimmers. Früher war ihm zuweilen das Mittagsgespent begegnet, „El Yantar“, und er hatte sich davor gefürchtet und war ihm ausgewichen, ein sanftgrinsender, gemütlicher Dämon war; jetzt war er so weit, daß er nicht einmal mehr „El Jayän“ fürchtete, den dummen und gefährlichen Mordskerl. Im Gegenteil, er wollte sich an ihn gewöhnen, wollte ihn immer haben, den „ogro“, den „coloso“, den „gigante“, den fressenden, schlingenden, kauenden, malmenden Riesen, der zuletzt ihn selber fressen wird. Was da lebt, frißt und wird gefressen. Das ist recht so, und das wollte er haben, solange es ihm selber noch vergönnt war zu fressen.“

3. Die Begegnung

Die Schrecken des Krieges, die Goya in seinen Bildern dokumentiert hat, verblassen hinter den Bildern, die uns inzwischen täglich bis auf die Bildschirme der heimischen Wohnzimmer geliefert werden. Wo immer ein Krieg stattfindet, sind wir „live“ dabei. Wir werden scheinbar selbst zum Augenzeugen. Die Grenze zwischen Fiktion und Realität, zwischen Innenwelt und Außenwelt, wird immer undeutlicher. Hinter den Klischees der elektronischen Bilderwelt verliert der Schrecken sein Gesicht.

Er zieht aber da ein, wo wir ihn nicht sehen können, wo wir ihm aber unmittelbar ausgesetzt sind: Zwischen den Menschen.

An dieser Stelle setzen Kunstströmungen an, die sich einem neuen Kunstbegriff verpflichtet fühlen, der über die bloße Repräsentation des Werkes hinausgeht. Es geht um die Inszenierung von Bildern, die uns nicht mehr als Kunstwerke gegenüberstehen und die wir betrachten oder von denen wir uns abwenden können. Das Prozesshafte und Performative, das mit der unmittelbaren ästhetischen Handlung verbunden ist, tritt in den Vordergrund. Der Zuschauer ist Teil des Werkes. Gegenüber den traditionellen klassischen Medien tritt die künstlerische Handlung in den Vordergrund und überschreitet dabei auch manchmal Normen, Regeln und ethische Grundsätze. Die Berliner Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte berichtet von einer zweistündigen Performance der jugoslawischen Künstlerin Marina Abramovic folgendes²⁷:

„Am 24. Oktober 1975 trug sich in der Galerie Krinzinger in Innsbruck ein merk- und denkwürdiges Ereignis zu. Die jugoslawische Künstlerin Marina Abramovic präsentierte ihre Performance Lips of Thomas. Die Performance begann damit, daß die Künstlerin sich vollständig ihrer Kleidung entledigte. Danach ging sie zur Rückwand der Galerie, um dort eine Pho-

²⁶ nach Feuchtwanger, S. 656 f.

²⁷ Fischer-Lichte, S. 9 f.

tographie von sich anzupinnen, die sie mit einem fünfzackigen Stern umrahmte. Von dort begab sie sich an einen nicht weit von der Rückwand platzierten Tisch, der mit einer weißen Tischdecke, einer Flasche Rotwein, einem Glas Honig, einem Kristallglas, einem Silberlöffel und einer Peitsche gedeckt war. Sie ließ sich auf dem Stuhl am Tisch nieder, griff nach dem Honigglas und dem Silberlöffel. Langsam leerte sie das Glas, bis sie das Kilo Honig aufgegessen hatte. Sie goß sich Rotwein in das Kristallglas und trank ihn in langsamen Zügen. Sie wiederholte diese Handlung, bis Flasche und Glas leer waren. Dann zerbrach sie das Glas mit der rechten Hand. Die Hand fing an zu bluten. Abramovic stand auf und ging zu der Wand, an der ihre Photographie befestigt war. Den Rücken zur Wand und frontal zu den Zuschauern, ritzte sie sich mit einer Rasierklinge einen fünfzackigen Stern in den Bauch. Blut quoll hervor. Dann ergriff sie die Peitsche, kniete sich mit dem Rücken zum Publikum unter ihrem Bild nieder und geißelte sich heftig den Rücken. Blutige Striemen erschienen. Anschließend legte sie sich auf ein Kreuz aus Eisblöcken, die Arme weit ausgebreitet. Von der Decke hing ein Heizstrahler, der auf ihren Bauch gerichtet war. Seine Wärme brachte den eingeritzten Stern erneut zum Bluten. Abramovic blieb reglos auf dem Eis liegen, offensichtlich gewillt, ihre Marter andauern zu lassen, bis der Heizstrahler das Eis zum Schmelzen gebracht haben würde. Nachdem sie dreißig Minuten auf dem Kreuz aus Eis ausgeharrt hatte, ohne Anstalten zu machen, die Tortur abzubrechen, vermochten einzelne Zuschauer ihre Qual nicht länger mehr zu ertragen. Sie eilten zu den Eisblöcken, ergriffen die Künstlerin, holten sie vom Kreuz und trugen sie hinweg. Damit setzen sie der Performance ein Ende.“

Dem, was hier beschrieben wird, können wir uns selbst als Leser nicht entziehen. Das inszenierte Bild ist nicht mehr ein Dokument des Schreckens, der Schrecken wird in Szene gesetzt. Die Handlungen und das, was sie bedeuten, fallen jetzt zusammen. Sie verweisen nicht auf etwas, aus denen sich ihre Bedeutung erschließt, sie schaffen eine unmittelbar erfahrbare Wirklichkeit. Zwischen Realität und Phantasie lässt sich nicht mehr unterscheiden. Der Zuschauer wird unmittelbar erfasst von der Macht der apokalyptischen Bilder.



Abb. 20: Ron Mueck: Ohne Titel (Dicker Mann)
2000, Pigmentiertes Polyesterharz auf Fiberglas, 203,8 x 120,7 x 204,5 cm

Der nackte Mann, den wir hier sehen, war – so mein Eindruck – eine der Hauptattraktionen der Berliner Ausstellung „Melancholie – Genie und Wahnsinn in der Kunst“, die im Herbst

vergangenen Jahres stattfand. Die Figur von Ron Mueck ist überlebensgroß, wirkt bis in jede Hautpore realistisch und sitzt in der Ecke eines ansonsten vollkommen leeren Raumes. Die Wirkung, die er auf die Besucher hatte, fand ich bemerkenswert. Kaum einer, der ohne eine spontane Reaktion, ein Auflachen oder ein erschrockenes Zurückweichen, den Raum betrat. Die meisten Besucher verweilten in einem respektablen Abstand zu ihm. Für mich stand unmittelbar die Frage der Begegnung im Raum: Wie könnte ich dem, der hier in klassischer melancholischer Pose dargestellt wird, begegnen. Ich hatte den Eindruck, zwischen mir und ihm liegt ein unendlich großer Raum. In seiner Haltung schien sich mir ein gewaltiges Potential an Aggression auszudrücken.

Der Raum, von dem jetzt die Rede ist, ist der Raum, der zwischen mir und dem anderen als Abgrund liegt. Damit ist aber auch die Frage nach der Möglichkeit einer Beziehung gestellt, in die ich eintreten kann: Wie komme ich zu dem, der unfähig ist, in Beziehung zu seiner Umgebung zu treten, in Kontakt?

Damit, so fürchte ich, sind wir bei der entscheidenden Frage angelangt, um die es geht, wenn wir kunsttherapeutisch arbeiten. Wir begegnen hier selber der Leere, der Enge oder der Dunkelheit des Raumes, der uns zurückweist oder gefangen nimmt. Wir sind mit unseren eigenen inneren Bildern konfrontiert. Sie sind der Ausgangspunkt einer jeden künstlerischen und kunsttherapeutischen Handlung.

Unsere Betrachtungen haben uns an die Schwelle zwischen der innere Enge und Leere und der Fülle unserer inneren Bilder geführt. „Raum“, so hatte ich eingangs Friedrich Bollnow zitiert, „gehört zur transzendentalen Verfassung des Menschen“. Ihn zu öffnen, das vermag die Kunst. In diesem Sinne mag das Gedicht von Friedrich Hebbel ein versöhnlicher Ausklang sein:

*Ich sah des Sommers letzte Rose stehn,
sie war, als ob sie bluten könnte, rot;
da sprach ich schauernd im Vorübergehn:
So weit im Leben ist zu nah am Tod!*

*Es regte sich kein Hauch am heißen Tag,
nur leise strich ein weißer Schmetterling;
doch, ob auch kaum die Luft sein Flügelschlag
bewegte, sie empfand es und verging.*

Friedrich Hebbel

Literatur:

- Berger, J. (2005): Gegen die Abwertung der Welt. Frankfurt am Main: S. Fischer
- Bollnow, O. F. (2000): Mensch und Raum. Köln: Kohlhammer
- Feuchtwanger, L. (1988): Goya. Frankfurt am Main: Fischer
- Fischer-Lichte, E. (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Güse, E.-G. (1988): Otto Modersohn – Zeichnungen. München: Bruckmann
- Hegerl, U. u.a. (2005): „Das Rätsel Depression“, München: Verlag C. H. Beck
- Hesse, E. (2002): Ausstellungskatalog Museum Wiesbaden. Wiesbaden
- Hofmann, W. (1980): Goya – Das Zeitalter der Revolutionen. München: Prestel
- Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F. (1992): Saturn und Melancholie. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Munch, E. (1987): Ausstellungskatalog des Museum Folkwang Essen
- Sabarsky, S. (1985): George Grosz – Die Berliner Jahre. Nuove edizioni Gabriele Mazzotta
- Waetzoldt, S. (1981): „Meisterwerke deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts“, Stuttgart: Klett Cotta

Abbildungen:

- Abb. 2: Edward Hopper: Nighthawks, 1942, Öl auf Leinwand, 76,2 x 152,4 cm, aus: Gail, L. (1981): Edward Hopper 1882 – 1967 – Gemälde und Zeichnungen. München: Schirmer-Mosel, S. 270
- Abb. 3: Georg Friedrich Kersting: Caspar David Friedrich in seinem Atelier, 1812, Öl auf Leinwand, 41x40 cm, aus: Waetzoldt, S. (1981): Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts: Meisterwerke. Stuttgart: Klett – Cotta, S. 64
- Abb. 4: Caspar David Friedrich: Mönch am Meer, 1808-1810, Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm, aus: Clair, J. (2005): Melancholie, Genie und Wahnsinn in der Kunst. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, S. 376
- Abb.5: Edward Munch:, 1895, Lithographie, 35,5 x 25,4 cm, aus: Gombrich, E.H. (2002): Berlin: Phaidon, S. 565
- Abb. 6: Otto Modersohn: Unwetter über dem Moor, um 1940, Kreide und Kohle auf Umschlagpapier, 14,4 x 21,4 cm, aus: Güse, E.-G. (1988): Otto Modersohn – Zeichnungen. München: Bruckmann, S. 235

Abb. 7: Giorgio Morandi: Stilleben, 1963, Öl auf Leinwand, 25,2 x 30,8 cm, aus: Güse, H.-G. (1993): Giorgio Morandi: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen. München: Prestel, Tafel Nr. 11

Abb. 8: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Der lange Schatten, um 1805, Aquarell, 36,7 x 23,4 cm, aus: Clair, J. (2005): Melancholie, Genie und Wahnsinn in der Kunst. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, S. 421

Abb. 9: Camille Claudel: Knieende Frau vor einem Karmin, Bronze und Onyx mit Lämpchen, 24 x 22 x 27 cm, aus: Berger, R. (1990): Camille Claudel 1864 – 1943 / Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen. Berlin/Hamburg: Edition Stadtbaukunst, S. 110

Abb. 10 – 12: Eva Hesse: Accession, aus: Museum Wiesbaden (2002): Eva Hesse (Ausstellungskatalog). Wiesbaden

Abb. 13: Francisco de Goya: Sterben ist besser, 1814-24, Sepialavis und Tuschlavis, 20,5 x 14,2 cm, aus: Hofmann, W. (1980): Goya – Das Zeitalter der Revolutionen. München: Prestel, S. 191

Abb. 14: Goya: „Man darf das nicht ansehen“, 1814-24, Sepialavis und Tuschlavis, 20,5 x 14,2 cm, aus: Hofmann, W. (1980): Goya – Das Zeitalter der Revolutionen. München: Prestel, S. 190

Abb. 15 : Goya: „Heldentat ! Mit Toten !“ (Los Desastres de la Guerra), Radierung, Lavis, Kaltnadel, 15,5 x 20,5 cm, aus : Ausstellungskatalog (1996): Goya – Radierungen (1996) / Die Sammlungen des Morat-Instituts. Heidelberg: Edition Bruns, S. 108

Abb. 16: George Grosz: „Ich will alles um mich herum ausrotten, was mich einschränkt, dass ich hier Herr bin“
1922, Tuschpinsel, Rohrfeder und Spritztechnik, 63 x 50 cm, aus: Sabarsky, S. (1985): George Grosz – Die Berliner Jahre. Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Tafel 110

Abb. 17: Sue Coe: „We come grinning in your paradise“, 1982, Graphit und Collage auf Papier, 50 x 70 inches, aus: Sue Coe (1987): Police State. Virginia Commonwealth University

Abb. 18: Goya: Der Traum der Vernunft erzeugt Ungeheuer, 1797-98, Radierung und Aquatinta, 21,6 x 15,2 cm, aus: Hofmann, W. (1980): Goya – Das Zeitalter der Revolutionen. München: Prestel, S. 61

Abb. 19: Goya: Saturn verschlingt seine Söhne, 1820-23, Öl auf Leinwand, aus: Goya et son temps. Time-Life, S. 185

Abb. 20: Ron Mueck: Ohne Titel (Dicker Mann), 2000, Pigmentiertes Polyesterharz auf Fiberglas, 203,8 x 120,7 x 204,5 cm: aus: Clair, J. (2005): Melancholie, Genie und Wahnsinn in der Kunst. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, S. 492