

# Angst in der bildenden Kunst – ein phänomenologischer Versuch

---

GÖTZ POCHAT

---

Im Brooklyn Museum, New York, befindet sich eine kleine sumerische Marmorplastik, halb Löwe, halb Frau, datiert auf das 3. Jahrtausend v. Chr. (Abb.1). Schon immer haftet dem Mischwesen etwas Furchterregendes an, da es der bekannten Ordnung der Natur widerspricht; metaphorisch werden Eigenschaften wie Kraft, Gewalt, Fruchtbarkeit und bedrohlich verschlingende Sexualität angesprochen. Henri Frankfort hat das kleine Monster stellvertretend für das Verhältnis von Mensch und Natur in der archaischen Zeit interpretiert: „It represents a daemonic being, and stands at the head of a long line of monsters which appear in all the great periods of Mesopotamian art and convincingly express the terror with which man realized his helplessness in a hostile universe.“<sup>1</sup> Etwa zur gleichen Zeit dürfte das Gilgamesch-Epos entstanden sein, in dem die existenzielle Angst und der vergeblich Wunsch des Menschen, Unsterblichkeit zu erlangen, thematisiert wird.<sup>2</sup>

Die „Grundformen der Angst“, so wie sie von Fritz Riemann in seiner tiefenpsychologischen Studie von 1961 erörtert wurden, sind als anthropologische Konstante zu begreifen.<sup>3</sup> Zwei unlösbare Antinomien werden vorangestellt: Das „Ich“ und die Gesellschaft; die Angst vor der „Ich-Werdung“ bzw. vor der Abhängigkeit von der Welt. Im zweiten Fall treten die Angst vor der Vergänglichkeit und das daraus

---

Dieser Aufsatz war für die Festschrift für Professor Janez Höfler vorgesehen. Auf Grund der Länge und der vielen Abbildungen wurde entschieden, ihn nachträglich in *Zbornik za umetnostno zgodovino* abzdrukken. Eine kürzere Fassung meiner Darstellung ist als Beitrag im Symposiumband des Humboldt-Kollegs vom 6.–9. Juni 2011 in Graz erschienen: *Angst. Lähmender Stillstand und Motor des Fortschritts*. (ed. Dietmar Gotschnigg), Stauffenburg Verlag, Tübingen 2012: „Bewältigung der Angst in der bildenden Kunst“, pp. 319–335.

<sup>1</sup> Henri FRANKFORT, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, Baltimore (1954) 1970 (Pelican History of Art), p. 33.

<sup>2</sup> *Gilgamesch-Epos* (übersetzt und kommentiert von Stefan M. Maul), München 2006<sup>3</sup>, p. 35.

<sup>3</sup> Fritz RIEMANN, *Grundformen der Angst. Eine tiefenpsychologische Studie*, München – Basel (1961) 1984, pp. 7–19.



1. Sumerisches Monster, 3. Jh. v. Chr.  
New York, Brooklyn Museum

stammende Bedürfnis nach Sicherheit und Dauer zu tage; jene schüren wiederum Ängste vor dem Endgültigen und der Erstarrung, die der Vitalität des Lebens und der stets in Veränderung begriffenen Existenz entgegenwirken.<sup>4</sup> Die ägyptische Kunst bietet ein formales Beispiel dieser Angst.

Als Inbegriff des Grauenhaften, dem göttlichen Stammbaum der Mythologie aber einverleibt, sehen wir die schreckliche Gorgo in geschwindem Knielauf mit heraushängender Zunge vom ehemaligen Westgiebel des Artemis-Tempels auf Korfu aus den Jahren 590–580 v. Chr. (Abb. 2). Nach Homer „schrecklich für Blick und Anblick“ (Il. II, 8, 349) vertrat die Gorgo als Mischwesen in den Augen der Griechen das Dämonische: sie gebiert Bilder des Schreckens, die nach Schefold allerdings auch „zu Gliedern der geordneten Welt“ zu zählen sind.<sup>5</sup> Es bekundet sich darin nicht nur die *Bewältigung* der existenziellen Angst im Angesicht einer undurchsichtigen, zuweilen dämonisierten Natur, sondern auch die *Instrumentalisierung* der Furcht durch die apotropäische (abwehrende) Wirkung des Bildes. Die Ansicht der Gorgo (oder der Medusa) ließ die Feinde erstarren. Dementsprechend wurde das abgeschlagene Haupt als Motiv auf den Schildern Athenas und Agamemnons angebracht; sie steht am Anfang einer lang anhaltenden Form von Instrumentalisierung der Angst und deren Bewältigung in der abendländischen Kultur.

<sup>4</sup> RIEMANN 1984, cit. n. 3, pp. 14ss.

<sup>5</sup> Karl SCHEFOLD, *Die Griechen und ihre Nachbarn*, Frankfurt a. M. – Berlin – Wien 1984 (Propyläen Kunstgeschichte, 1), p. 76; *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, 2, München 1979, coll. 852ss.



2. Gorgo, um 590 v. Chr. Korfu, Artemistempel

In seinem Buch „Angst im Mittelalter“ von 1996 greift Peter Dinzelbacher auf Søren Kierkegaard zurück, der *Angst* als einen seelischen Zustand ohne ein bestimmtes äußeres Objekt begreift, und die Furcht hingegen mit einem konkreten Objekt oder einer Situation in Beziehung setzt. Aber auch der Furcht, wie sie im Mittelalter allgegenwärtig gewesen sein dürfte, konnte der Charakter einer kollektiven Angst oder Stimmung anhaften – war der Mensch doch, infolge seiner angeborenen Sündhaftigkeit, von Geburt an dem Tod geweiht, und was sein Seelenheil betraf auf die Kirche angewiesen. Gottesfurcht und Strafe bereits auf Erden, und womöglich noch schlimmer am Tag des Jüngsten Gerichts, dienten als Nährboden solch existenzieller Ängste.<sup>6</sup> Hinzu kamen Naturkatastrophen,

<sup>6</sup> Peter DINZELBACHER, *Angst im Mittelalter. Teufels- Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Paderborn – München – Wien – Zürich 1996, Einleitung. Zu Kierkegaard vgl. Anm. 23, 24.

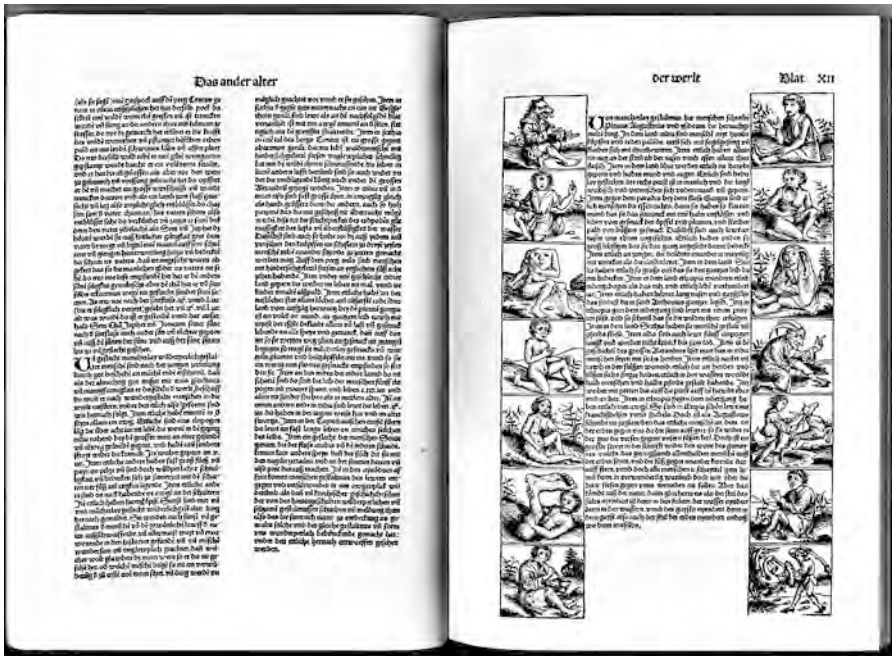


3. Gotischer apotropäischer Wasserspeier, 13. Jh. Köln, Dom

Hungersnöte, Pest, Mord und Gewalt, nicht zuletzt im ungeschützten Raum außerhalb der umwallten Städte. Chaos und Nacht, Teufel und Dämonen, Monster und Fabelwesen boten reichlich Stoff für die Künstler, diese Ängste und abartigen Phantasien bildhaft umzusetzen – in seiner bekannten *Apologia ad Guillelmum Abbatem* hat Bernhard von Clairvaux das Vergnügen der Brüder angeprangert, die „lächerliche Monstrosität und die merkwürdige ungestalte Schönheit“ in der plastischen Ausschmückung der Kreuzgänge anzustarren, anstatt sich um das eigene Seelenheil zu kümmern.<sup>7</sup> Furchterregend waren in der Tat die Drachen und Wasserspeier, die in apotropäischer Absicht an den Kirchendächern und Fassaden angebracht waren, oder die häufig auftretenden Monster und Bestien auf den Kapitälern (Abb. 3).

Der Kontakt mit fremden Ländern und Völkern war bereits in der Antike von xenophobischen Auswüchsen geprägt. Reiseberichte und Wundererzählungen trugen zu der stetig anwachsenden Sammlung von Stereotypen des Merkwürdigen und Monströsen bei. A. O. Lovejoy und hat in seiner magistralen Untersuchung *Primitivism in Antiquity and Related Ideas*, New York (1935) 1965 das Fundament

<sup>7</sup> BERNHARD VON CLAIRVAUX, *Apologia ad Guillelmum Sancti Theoderici Abbatem*, XII, MPL 182, c. 452.



4. Monster aus Hartmann Schedels "Weltchronik", Nürnberg 1493, fol. 23

der wissenschaftlichen Behandlung des Phänomens gelegt; ihm folgten G. Boas, J. Baltrušaitis, R. Wittkower u. a.<sup>8</sup> Die gängigen Monster der Antike wurden von Solinus in seiner *Collectanea rerum memorabilium* aus dem 3. Jahrhundert gesammelt und dem späteren Mittelalter durch Miniaturen geläufig.<sup>9</sup> Wir finden sie häufig in der Bauplastik, insbesondere in der Darstellung der Weltgegenden in der

<sup>8</sup> Arthur O. LOVEJOY – George BOAS, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, New York (1935) 1965 (A Documentary History of Primitivism and Related Ideas, 1); George BOAS, *Essays on Primitivism and Related Ideas in the Middle Ages*, Baltimore 1948; Jurgis BALTRUŠAITIS, *Le Moyen Age Phantastique, Antiquités et Exotisme dans l'art gothique*, Paris 1955; Rudolf WITTKOWER, *Marvels of the East, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, pp. 159–197 (deutsch: *Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance: Die Wunder des Ostens. Ein Beitrag zur Geschichte der Ungeheuer*, Köln 1984, pp. 87–150); Götz POCHAT, *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars*, Stockholm 1970 (Acta Universitatis Stockholmiensis – Stockholm Studies in the History of Art, 21); IDEM, *Das Fremde im Mittelalter. Darstellung in Kunst und Literatur*, Würzburg 1997.

<sup>9</sup> Solinus, *Collectanea rerum memorabilium*, 3. Jh. N. Chr. Italienisches Manuskript aus dem frühen 13 Jh. nach einer Vorlage aus dem 6. oder 7. Jh. – Ambrosiana Cod. C 246 inf., fol. 57 r; vgl. WITTKOWER 1984, cit. n. 8, pp. 99ss., fig. 69; POCHAT 1970, cit. n. 8, pp. 51 ss. und fig. 14 bzw. POCHAT 1997, cit. n. 8, p. 37, fig. 11.





5. Höllenschlund im Garten des Bomarzo (Viterbo), c. 1550er Jahre

Lünette des Mittelportals von Ste. Madeleine, Vézelay, um 1130.<sup>10</sup> In Hartmann Schedels *Weltchronik*, in Nürnberg 1493 erschienen, werden die Leser immer noch mit diesen althergebrachten monströsen Gestalten konfrontiert, die infolge der Entdeckungen im Westen erneut an Aktualität gewannen (Abb. 4).<sup>11</sup> Wieder war es die Abweichung von der Naturnorm welche die Gemüter erhitzte.

Von den 1550er Jahren an hat Vincenzo (oder Vicino) Orsini seinen phantastischen Garten *Bomarzo*, in der Nähe von Viterbo anlegen lassen. Orsini war von den hermetischen Wissenschaften, der antiken und zeitgenössischen Naturphilosophie und der Kunde von den neu entdeckten Ländern angeregt. Es ging um die Befreiung des von den herkömmlichen Normen der Gesellschaft gegängelten Individuums.<sup>12</sup> Die Abfolge der einzelnen Stationen im Park entspricht einem Initiationsprozess. Der Besucher wandert durch das Schattenreich, auf den Spuren

<sup>10</sup> Zu Vézelay: Adolf KATZENELLENBOGEN, The Central Tympanon of Vézelay. Its Encyclopedic Meaning and its Relation to the first Crusade, *Art Bulletin*, XXXVI, 1944, pp. 141–151.

<sup>11</sup> Hartmann SCHEDEL, *Weltchronik*, Nürnberg 1493. Faksimilausgabe: (ed. Stephan Füssel). Augsburg – Köln 2001; das besagte Blatt XII wurde von Michael Wohlgemut ausgeführt.

<sup>12</sup> Horst BREDEKAMP, *Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist*, Worms 1991; Renate VERGEINER, *Der heilige Wald von Bomarzo. Das Paradies auf Erden*, Wien 2001 (Habil. – Universität für angewandte Kunst Wien).



6. Caravaggio, Medusa,  
c. 1590. Florenz, Uffizien

der verkehrten Welt; er nimmt „den Tod“ freiwillig auf sich, um am Ende zur Erkenntnis und einer höheren Existenz zu gelangen. Man steigt zu dem schrecklichen Höllenschlund, dem Eingang in die Unterwelt empor (Abb. 5). Die Inschrift darüber lautet in Anlehnung an Dante: „*Lasciate ogni pensiero voi ch' entrate*“. Das Wort „Hoffnung“ wurde durch „Gedanken“ ersetzt. Ohne Reflexion soll sich der Besucher dem „wunderbaren Schrecken“ hingeben, um auf dem Weg der hemmungslosen Lust und des Irrationalen sich den letzten Dingen nähern. Der alles verschlingende Höllenschlund wird mit dem weiblichen Geschlecht in Verbindung gebracht, mit der Magna Mater, Leben spendend und Tod bringend zugleich. Der etruskische Totenkult und die eleusischen Mysterien in Kombination mit dem weiblich konnotierten „Heiligen Wald“ wurden von Orsini in das Konzept eingebracht.<sup>13</sup>

Wie bereits erwähnt, wurde seit jeher das Erschreckende und Dämonische thematisiert, um die eigene Existenz in einer von bösen Mächten bedrohten Welt zu sichern. Die Technik der „Ästhetisierung des Schreckens“ lässt sich bereits in der antiken Musiktheorie belegen, indem die wilde Flötenmusik aus Kleinasien in den entsprechenden Tonarten die Gegner im Kampf in Furcht versetzten sollte.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> VERGEINER 2001, cit. n. 12, pp. 126ss.

<sup>14</sup> Władisław TATARKIEWICZ, *Geschichte der Ästhetik*, 1, Basel, Stuttgart 1979, pp. 260ss.; Jan BIALOSTOCKI, *Stil und Ikonographie*, Dresden 1956, pp. 11ss.



7. Michael Wutky, Vesuviusausbruch, 1787. Wien, Akademie der bildenden Künste

Das apotropäische Element blieb im Mittelalter stets präsent. In der Renaissance griffen die Maler auf das antike Motiv der Medusa zurück. Auf einem Gemälde in den Uffizien in Form eines Schildes hat Caravaggio um 1590 das abgeschlagene Haupt wirkungsvoll dargestellt (Abb. 6). An den Italiener anknüpfend, hat auch Rubens etwa zehn Jahre später den abgetrennten Kopf des Ungeheuers auf einem Tisch liegend, von allerlei Schlangen und Gewürm umgeben, verewigt (Kunsthistorisches Museum Wien). Hier geht es in erster Linie um den Schockeffekt, der sich infolge der naturalistischen Wiedergabe des grauenhaften Kopfes im Rahmen eines herkömmlichen Stilllebens einstellt.<sup>15</sup>

Im 18. Jahrhundert kommt eine neue ästhetische Kategorie zum Tragen, die das Verhältnis des Menschen zur Natur, dem Grenzenlosen, Formlosen und Erschreckenden zum Gegenstand hat: *Das Erhabene*. In dem *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London 1757, von Edmund Burke lautet die Definition: „A sort of delight full of horror, a sort of tranquillity tinged with terror“.<sup>16</sup> Diese Wirkungsästhetik hatte sich in erster Linie in

<sup>15</sup> Ausstellungskatalog *Die Schrecken des Krieges* (Kunsthistorisches Museum Wien, 31.5.–4. 9. 2011), Wien 2011.

<sup>16</sup> Edmund BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London 1757, pp. 208ss.



den Darstellungen von Naturkatastrophen und überwältigenden Naturszenarien zu bewähren, so etwa in den Sturmbildern und Schiffbrüchen eines Joseph Vernet in Heinrich Wuësts „Rhônegletscher“ von 1772/1773 (Kunsthhaus Zürich), oder in William Turners Darstellung der „Alpenüberquerung Hannibals von 1812 ( heute im Tate Gallery). Die häufigen Ausbrüche des Vesuv ab 1774 boten den Künstlern reichlich Gelegenheit, den Schrecken im Bild zu bannen: Gavin Hamilton, Michael Wutky, Philipp Jakob de Louthembourg, Joseph Vernet und auch Goethe (1787) haben dem „schönen Schrecken“ der Naturgewalten Tribut gezollt (Abb. 7).<sup>17</sup> Der Schrecken und die Ohnmacht des Betrachters werden allerdings von dessen Bewusstsein begleitet, dass er sich selbst vor dem gewaltigen Naturschauspiel in Sicherheit weiß. Diderot hat in Anschluss an Burke diesen rezeptionsästhetischen Aspekt deutlich hervorgehoben: „Er (der Philosoph) ist es, der in den Wassermassen des Falles einmal die Fruchtbarkeit, einmal die Verwüstung der Landschaft erkennt ... Und der bewegliche Zustand seiner Seele wechselt schnell von der milden und wohlthätigen Lust der Empfindung zu dem Gefühl des Schreckens, wenn er in seiner Phantasie die Wellen des Ozeans in Bewegung versetzt.“<sup>18</sup>

Nicht viel anders ergeht es dem Betrachter des berühmten Farbholzschnitts mit der „Großen Woge“ des berühmten japanischen Meisters Hokusai von 1829, der in der Tat nichts an Aktualität eingebüßt hat (Abb. 8).<sup>19</sup> Allerdings erscheint im Hintergrund der Fujiyama, der heilige Berg, der die irdischen Ereignisse nach Japanischer Lesart als ephemär erscheinen lässt.

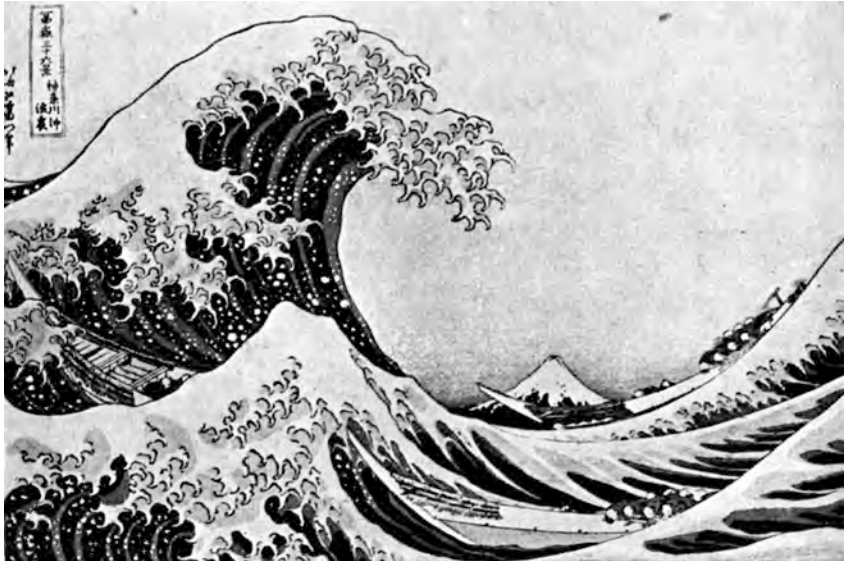
\*

Einen nicht unbeträchtlichen Anteil an der existenziellen Angst des Menschen sind von ihm selbst verursacht und ist auf gesellschaftliche Zustände und kulturell-religiöse Vorstellungen zurückzuführen. Das Individuum wird ein Opfer sowohl der selbst verschuldeten als auch der kollektiv verursachten Traumata. In der bildenden Kunst tut sich hier ein breites Spektrum auf:

<sup>17</sup> Ausstellungskatalog *Italienische Reisen. Landschaftsbilder Österreichischer und ungarischer Maler 1790 bis 1850* (Wien, Belvedere, edd. Sabine Grabner, Claudia Wöhler), Wien 2001/2002, pp. 50ss, spec. catt. 61–68; Ausstellungskatalog *Goethe und die Kunst* (ed. Sabine Schulze), Frankfurt 1994, catt. 271–285, 304–306, Goethes eigene Zeichnungen und Aquarelle catt. 88–90.

<sup>18</sup> Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture*, VII, Paris 1765 (Beaux-Arts, I, edd. E. M. Bukdahl, A. Lorenceau, G. May), Paris 1984 (Œuvres Complètes de Diderot, Bd. XIV), pp. 409–410.

<sup>19</sup> *Ukiyo-e to Shin hansa – The Art of Japanese Woodblock Prints* (edd. Amy Newland, Chris Uhlenbeck), New York – Hongkong 1990, pp. 148–149.



8. Hokusai, Die große Woge, 1831

Im Tympanon des Westportals der Kathedrale in Autun um 1130 n. Chr. sieht sich der Kirchenbesucher mit dem Jüngsten Gericht konfrontiert. In dem bis in das Mittlere Reich Ägyptens zurückgehende Motiv der „Seelenwägung“ erfolgt der Brückenschlag von der Gegenwart zum Endgericht. (Abb. 9). Vergebens suchen die Teufel im Augenblick der Entscheidung die Waagschale mit den schlechten Taten des Menschen nach unten zu ziehen, um so die Seele der ewigen Qual auszuliefern.

Monumental wie Dantes Höllenvision in der *Divina Commedia* ist auch die davon beeinflusste Darstellung Giottos an der Ostwand in der Arenakapelle in Padua um 1303–1305. Der Weltenrichter erscheint inmitten der himmlischen Heerscharen, den Aposteln und Fürbittern. Links unter dem Kreuz kniet der Stifter, Enrico Scrovegni, welcher der Gottesmutter das Modell der Kapelle darbringt. Von dort richtet sich der Blick auf die Verdammten auf der rechten Seite, die von den Teufeln in die Hölle hineingetrieben werden. Im Zentrum thront Satan, der Allesvertilger.

Maßgeblich trugen in den Jahren 1347–1351 die großen Pestepidemien zur Todesangst der Zeit bei. Ihren Niederschlag fanden sie auch in der bildenden Kunst, in Themen wie „der geflügelte sichelschwingende Tod“ (Campo Santo, Pisa), der Ackermann aus Böhmen, der Totentanz oder „die Begegnung der Lebenden mit den Toten“. Die Tendenz zu Hierarchie und Versteifung in den Jahren 1350–1365,



9. Seelenwaage, Seelenwaage,  
Das Jüngste Gericht, 1145.  
Autun, St. Lazare

von Millard Meiss aufgezeigt, ist mit der veränderten allgemeinen Geisteshaltung in Verbindung gebracht worden.<sup>20</sup>

Der große Altar Rogier von der Weydens mit dem Jüngsten Gericht um 1450 befindet sich im Hôtel de Dieu von Beaune an der Stirnwand des Großen Krankensaales - einst mit seinen dahinsiechenden Patienten. Die Seelenwaage, vom Erzengel Michael austariert, dient als zentrales Motiv. Im Gegensatz zu den vorangehenden mittelalterlichen Darstellungen hebt sich die Schale mit den guten Taten auf der linken Seite.<sup>21</sup> Was die Verdammten auf der rechten Seite betrifft, hat Otto Pächt darauf verwiesen, dass sie nicht durch äußere Gewalt, sondern gleichsam aus innerem Antrieb immer schneller zum Abgrund gezogen werden, um dort in einen Wirbel von Leibern und innerer Qual zu versinken.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> *Der Ackermann aus Böhmen* (ed. Konrad Burdach), Berlin 1917; Millard MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton (1951) 1978; DINZELBACHER 1996, cit. n. 6, pp. 244ss.

<sup>21</sup> Götz POCHAT, *Bild-Zeit, II: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*, Wien – Köln – Weimar 2004, p. 183.

<sup>22</sup> Otto PÄCHT, *Altniederländische Malerei von Rogier van der Weyden bis Gerard David*, München 1994, p. 45.

10. Matthias Grünewald,  
Isenheimer Altar, c. 1510.  
Colmar, Museum unter den  
Linden



Verstärkt wurde im Spätmittelalter dem sündigen Menschen seine missliche Lage in Schrift und Bild vor Augen gehalten: Tod, Verdammnis und eine ins Weite gerückte Erlösung. Der Tod in allen seinen furchtbaren Erscheinungen, nicht zuletzt auch infolge der großen Pestepidemien des 14. Jahrhunderts oder in der Grabplastik, hat seine Spuren in der Ikonographie der bildenden Kunst bis zum Ende des Barock in vielfacher Form hinterlassen.

Im Fresko mit der „Trinität“ in S. Maria Novella um 1425 zeigt Masaccio unterhalb der mensa ein Skelett, das auf einem Sarkophag liegt, der Auferstehung am Jüngsten Tag harrend. Die irdischen Reste sind dem Verfall preisgegeben. Dementsprechend richtet sich der Spruch an der fiktiven rückwärtigen Nische an den Betrachter mit einem *memento*:

Io fu ga quel che voi sete,  
E quel chi son voi aco sarete.  
(Ich war ein mal, was ihr seid,  
und was ich bin, werdet auch ihr sein).<sup>23</sup>

Die Kreuzigung des Isenheimer Altars bedarf keiner näheren Beschreibung, um die erschreckende Wirkung, die von ihr ausgeht, zu begründen. (Abb. 10) Wesentlich erscheint der von Grünewald gezielt auf den Betrachter gerichtete Appell, sich emphatisch in das Geschehen einzubringen.

<sup>23</sup> Paul JOANNIDES, *Masaccio and Masolino. A Complete Catalogue*, London 1993, pp. 356ss.





11. Tizian, Die Schindung des Marsyas, c. 1575. Kroměříž, Erzbischöflicher Palast

1486 hat der Dominikaner Heinrich Kramer (Institoris) in Speyer sein ominöses Traktat in der Folge der Hexenbulle Papst Innozenz' VIII. von 1484 verfasst; 1487 erschien in Strassburg der ominöse „Hexenhammer“ (*Malleus Maleficarum*) unter der wahrscheinlich fälschlichen Nennung von Heinrich und Jakob Sprenger, 1491 der Nürnberger Hexenhammer; weitere Ausgaben bis ins 17. Jahrhundert folgten. Das Buch kann als Inbegriff der kodifizierten fanatischen Grausamkeit gelten und hat nachhaltig die kollektive Angst und Hysterie geschürt und die pervertierten



Lüsten gefördert. Seit dieser Zeit sind die Hexendarstellungen vornehmlich in der deutschen Kunst allgegenwärtig.<sup>24</sup>

Ersparen wir uns den Anblick unzähliger Marterszenen, die immer schon mit den Heiligenviten verknüpft waren. Auch die antike Mythologie bot den Malern Gelegenheit, entsetzliche Motive vor den Augen der Betrachter auszubreiten – allen voran Tizians „Marsyas“ um 1575 im Erzbischöflichen Museum in Kroměříž. (Abb. 11).<sup>25</sup> Im Zeitalter der Gegenreform und im Barock hatten die Marterszenen weiterhin Konjunktur.

Um eine schockierende Wirkung zu erzielen, wurde im Barock unverdächtige Alltagsmotive mit dem plötzlich auftretenden Tod kombiniert, so etwa in dem deutschen Vanitaskopf im Kunsthistorischen Museum, Wien – die eine Hälfte schön, die andere ein Totenschädel.<sup>26</sup> (Abb. 12).

Jacques Callot hat in seinen *Les Grandes* und in *Les Petites Misères de la Guerre* von 1633 die Schrecken des dreißigjährigen Krieges in Lothringen in ihrer kollektiven Dimension dem Betrachter nahe gebracht – infolge der Winzigkeit der Delinquenten tritt erst allmählich bei der Betrachtung die Grausamkeit der Szenen zu Tage: zugleich verstärkt sich dadurch das Bewusstsein um die Nichtigkeit und Gefährdung der menschlichen Existenz überhaupt.

Mit seinen *Los Desastres de la Guerra*, nach 1810 gestochen (1863 erschienen), schließt Francesco Goya an Callot an. Die Grausamkeit des Menschen und das Leid, das er seinem Nächsten zufügt, wird in diesen erschreckenden Radierungen thematisiert, deren Wirkung sich niemand entziehen kann (so etwa die Darstel-

<sup>24</sup> Heinrich KRAMER (Institoris), *Der Hexenhammer Malleus maleficarum* (edd. Günter Jerouschek, Wolfgang Behringer), München 2003; *Nürnberger Hexenhammer 1491. Faksimil der Hs. im Stadtarchiv Nürnberg D 251* (ed. Günter Jerouschek), Hildesheim 1992; Elmar BEREUTER, *Hexenhammer*, München 2003.

<sup>25</sup> Auch wenn in der reichen Literatur zu diesem stets zwiespältig beurteilten Werk die neuplatonische Deutung überwiegt, neigt sich im Falle Tizians die Waagschale zu Gunsten des Orgiastisch-Dionysischen: André CHASTEL, *Art e Humanisme à Florence au Temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959 (²1961), pp. 49ss.; Jaromir NEUMANN, *Le Titian, Marsyas écorché vif*, Prag 1962; Edgar WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958), Harmondsworth 1967, pp. 171–176; Philip FEHL, Realism and Classicism in the Representation of a Painful Scene: Titian's "Flaying of Marsyas", in the archiepiscopal Palace at Kromeriz, *Czechoslovakia Past and Present, Vol. II, Essays on the Arts and Sciences* (ed. Miloslav Rechcigl), Den Haag – Paris 1968, pp. 1387–1415; Jürgen RAPP, Tizians Marsyas in Kremsier. Ein neuplatonisch-orphisches Mysterium vom Leiden des Menschen und seiner Erlösung, *Pantheon*, 45 (1987), pp. 70–89; Hans OST, Die „Schindung des Marsyas“. Modello – Abbozzo – Spätwerk?, *Tizian-Studien*, Köln – Weimar – Wien 1992, pp. 111–178; Thomas PUTTFARKEN, *Titian & Tragic Painting. Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist*, New Haven – London 2005, pp. 189–196; *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei* (Wien, Kunsthistorisches Museum Wien – Venezia, Gallerie dell'Accademia, ed. Sylvia Ferino-Pagden), Wien 2007, pp. 272 ss. und cat. 2.13.

<sup>26</sup> *Die Schrecken des Krieges* 2011, cit. n. 15.



12. Schönheit und Tod. Kopf, süddeutsch, c. 1650. Wien, Kunsthistorisches Museum

lung mit den *Estragos de la Guerra* („Verwüstungen des Krieges“, um 1810). Dies gilt auch für die Inkunabel kriegerischer Gewalt, Goyas „Erschießung vom 3. Mai 1908“ (1814/1815 ausgeführt, Prado – Abb. 13).<sup>27</sup> Das Entsetzen des Individuums vor dem Tod steht im Kontrast zu der anonymen, mechanisierten Tötungsmaschinerie.

Mit der physischen Vernichtung geht die psychische einher, nicht zuletzt im 20. Jahrhundert, in dem das Böse und der Tod in bisher ungekanntem Ausmaß Triumphe feierten. Der damit verbundene Schrecken bleibt in der bildenden Kunst der Zeit, zu der auch die Photographie zählt, ein nicht enden wollendes Motiv. Otto Dix' „Schützengraben“ von 1918 mag als paradigmatisches Beispiel dienen – mit Hilfe seiner Kunst hat der Maler versucht, die traumatischen Erlebnisse an der Westfront zu bewältigen.

<sup>27</sup> *Francisco Goya, Leben und Werk* (edd. Pierre Gassier, Juliet Wilson), Fribourg 1971. Die *Desastres* werden in den Zeitraum 1810–1820 datiert, das *Caprichio* 43 (Nr. 536) mit 1797/1798.



13. Francisco de Goya, Die Erschießung vom 3. Mai 1808, 1814. Madrid, Museo Nacional del Prado

\*

Der dritte Teil der Betrachtung betrifft die *inneren* Phobien und Ängste, die ohne sichtbaren Grund das Dasein des Menschen begleiten und als existenzielle Bedrohung schlechthin empfunden werden. Kierkegaard hat in diesem Zusammenhang in seinem Aufsatz *Skyggerids* (in: *Enten-Eller* von 1843) von der *reflektierten Trauer*, welche die subjektive Angst begleitet, oder der durch äußere Umstände bedingten Furcht gesprochen. Die „unmittelbare Trauer“ (*sorg*), käme in der Physiognomie und Haltung des Menschen direkt zum Ausdruck; sie sei deshalb in der Kunst darstellbar. Die „reflektierte“ Trauer, hingegen, sei im Gemüt permanent vorhanden und ständig im Werden, somit *nicht* darstellbar.<sup>28</sup> Nur *indirekt*, als „Schattenwurf an der Wand“ (*skyggerids*) – hier wird das platonische Höhlengleichnis eigentlich in

<sup>28</sup> Søren KIERKEGAARD, *Enten-Eller*, København (1843) 1950, pp. 163ss.

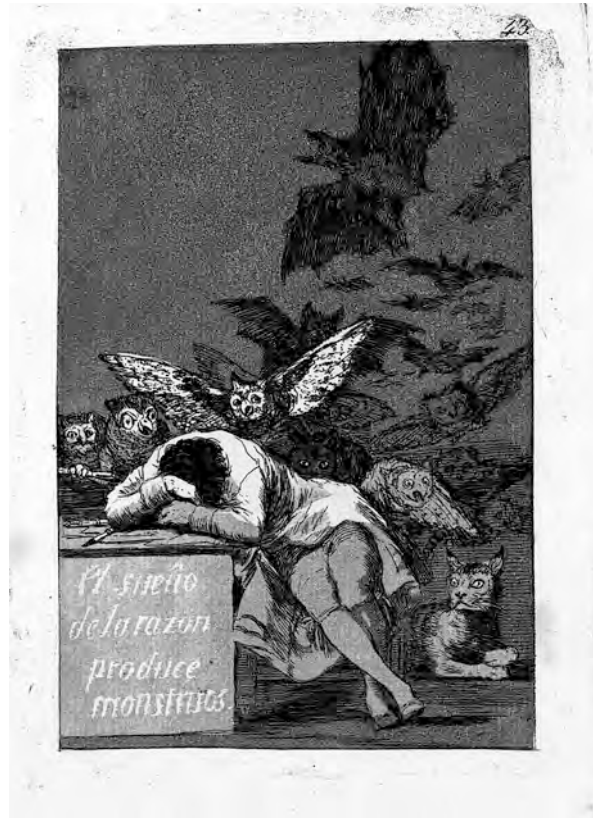


14. Johann Heinrich Füssli,  
Der Nachtmahr, 1790.  
Frankfurt, Goethe-Haus,  
Freies Deutsches Hochstift

sein Gegenteil gekehrt –, trete das „innere Bild der Trauer“ in Erscheinung. Dieses düstere Psychogramm, das noch der Romantik verpflichtet ist, wird auf verschiedene Umstände und Stimmungen zurückgeführt: Der Anbruch der Nacht; die Kürze des Lebens; das Ende der Welt; der Sieg der Nacht, d. h. die tröstliche Gewissheit, dass Tag und Zeit verkürzt und alle Erinnerungen auslöscht werden; die Todessehnsucht; sowie der Regress in den Mutterleib. Das Individuum durchschaue die Schattenbilder und empfinde Sympathie für die Trauer selbst; im Gleichklang von Schauen und Fühlen könne sich das Gemüt auch zeitweilig vom Druck der Trauer befreien.<sup>29</sup> Kierkegaard hat der späteren Existenzphilosophie und der Angstdebatte den Boden bereitet.

Traumgesichter und Schreckensvisionen nehmen bereits in der Präromantik gegen Ende des 18. Jahrhunderts einen festen Platz in der Ikonographie ein, ebenso wie der Traum und das Unterbewusste, das Dämonische und Erschreckende in der Literatur sich zu der eigenen Gattung des Schauerromans herausbildete,

<sup>29</sup> KIERKEGAARD 1950, cit. n. 28, pp. 157ss.



15. Francisco de Goya, Der Schlaf der Vernunft gebiert Monster, Caprichio 43, 1793–98

der vor allem in England auf großen Zuspruch stieß. Was die bildende Kunst betrifft, kommt der „Nachtmahr“ 1790 von Johann Heinrich Füssli im Goethe-Haus in Frankfurt, von dem es mehrere Fassungen gibt, paradigmatische Bedeutung zu (Abb. 14).<sup>30</sup> Das Böse und der vom Unrast Getriebene finden einen Niederschlag im „Urizen“ von William Blake von 1794.<sup>31</sup> Goya hat den Melancholiker, den von der dauerhaften Reflexion seiner Trauer Geplagten im 43. *Caprichio* von 1793–1798 verewigt. Der Titel lautet: „*El sueño de la razón produce monstruos*“ („Der Schlaf der Vernunft bringt Monster hervor“ – Abb. 15).<sup>32</sup> Vollends alptraumhaft sind die Schreckensvisionen, die Goya in seiner *Quinta del Sordo* um 1819–1823 in Fresko ausgeführt hat, darunter „Saturn, der seine Kinder verspeist“.

<sup>30</sup> Ausstellungskatalog *Füssli. The Wild Swiss* (Kunsthau Zürich – edd. Franziska Leutsch et al.), Zürich 2006, pp. 138ss.

<sup>31</sup> William BLAKE, *The Complete Illuminated Books* (ed. David Bildman), London 2000. Vgl. besonders „Blake’s Bible of Hell”: *The First Book of Urizen* 1794. Zu Dante: *Blake’s Illustrations to the Divine Comedy* (ed. Albert S. Roe), Princeton 1953.

<sup>32</sup> *Francisco Goya* (ed. Pierre Gassier), Frankfurt am Main 1971: *Capricho 43*, datiert 1793–1798.





16. Arnold Böcklin,  
Der panische Schrecken,  
1860. Kunstmuseum Basel

1860 hat Arnold Böcklin eine Version von „Der panische Schrecken“ ausgeführt, die sich in der Baseler Kunsthalle befindet (Abb. 16). Im Hintergrund der verkarsteten Landschaft sehen wir halb verdeckt die Gestalt des Großen Pan, des Gottes der sublunaren Welt und der Tiere. Im Vordergrund fliehen die Ziegen und ein Hirte stürmt auf den Betrachter zu. Das Thema ist nicht die halluzinatorische Erscheinung des Halbgottes, sondern die panische Reaktion darauf. Das kopflose Verhalten der Protagonisten, Tier und Mensch, wird auf die Projektion von Traumgebilden und die Verdichtung von aufgestauten Erwartungen zurückgeführt, die in der unreflektierten Wahrnehmung der personifizierten Gestalt der elementaren Kräfte ausmündet. Friedrich Theodor Vischer sprach angesichts des Gemäldes von dem „Schall in der Wildnis... dem geisterhaften Ruf einer dunkel geahnten Gottheit“.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Ausstellungskatalog *Arnold Böcklin 1827–1901*, 1–2 (ed. Bernd Krimmel - Mathildenhöhe), Darmstadt 1977; Bd.1: Günther KLEINEBERG, Panischer Schrecken und das Problem der Naturpersonifizierung, pp. 58–81; zum Rückzug Böcklins aus der „Wirklichkeit“, seiner Verdrängung und Imagination Arkadiens: Gert REISING, Subjektive Historienmalerei, pp. 82–105; der Ausspruch F.Th. Vischers stammt aus den *Kritischen Gängen*, I (ed. Robert Vischer), München 1922, p. 336.



17. Félicien Rops,  
Les Sataniques, 1874

Wir als Betrachter werden nicht vom Schock des Wahrgenommenen befallen. Aber auch dem, der sich auf der sicheren Seite weiß, ist es unbenommen, sich in die symbolischen Formen des Kunstwerkseinzufühlen, die der organischen Natur und ihrer dunklen Kräfte entsprechen. Das ästhetische Erleben dient als Gewähr für die seelische Befreiung von der blinden Notwendigkeit der Natur und einer von Zwängen beherrschten Daseins: „Jeder lebendige Geist vollzieht heute und in aller Zukunft den Akt, dem die Götter der Religionen ihr Dasein verdanken: der Unterschied ist nur, dass die Geschöpfe unserer Phantasie nicht mehr wirkliche Wesen sind. Um so weniger kann dem wahren Künstler und Dichter sowie dem sinnigen Beschauer die Kraft versagt sein, auch die nicht wirkliche geglaubten Gestalten des historischen Mythos noch einmal neu zu beleben, den schon vollzogenen Akt ihrer Schöpfung zu wiederholen.“<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Friedrich Theodor VISCHER, Kritik meiner Ästhetik, *Kritische Gänge*, IV (ed. Robert Vischer), München 1922, p. 324; vgl. auch Götz POCHAT, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, pp. 572s.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts haben die Künstler, insbesondere im Bereich der Graphik, sich der Region des Grauens, des Furchterregenden und Absurden zugewandt, der Schilderung des Dämonischen, das aus dem Unterbewusstsein des Menschen herausbricht und alle Normen und menschliche Regungen unterlaufen. Sexuelle Obsessionen, Abartigkeit, Horrorszenarien, Sadismus und Absurditäten sind Teil einer Todesfuge, die sich bereits bei einigen Symbolisten andeutet, um dann das Repertoire der Surrealisten im 20. Jahrhundert nachhaltig zu prägen. Drei Künstler seien hier angeführt, welche die Angst, meist in Verbindung mit Sexualität und Todestrieb, in erschreckenden Szenarien heraufbeschwören, die den Betrachter nicht kalt lassen.

Der Belgier Ferdinand Rops, der mit Dichtern wie Baudelaire, Verlaine, Mallarmé und Sar Péladan befreundet war, gehörte zu den gefragtesten Illustratoren seiner Zeit. In der Folge *Les Sataniques von 1874* erscheint *Le Sacrifice* (Das Opfer), in dem die rituelle Opferung einer Frau durch den Satan geschildert wird (Abb. 17).<sup>35</sup> Umgekehrt erscheint in der Radierung *L'Initiation sentimentale* aus der Serie *Les Diaboliques* aus dem Jahr 1886 nun der Mann als Opfer einer Megäre, die seinen Kopf triumphierend, wie Salome, auf einer Schüssel empor hält.

Max Klinger hat sich in mehreren Folgen von Radierungen dem Phänomen der Angstzustände gewidmet. In der Radierung „Alpdruck“ aus dem Jahr 1878 sehen wir eine schlafende Frau auf deren Brust eine tonnenschwere Robbe lastet. In einer anderen Radierung, mit „Untergang“ betitelt, sieht man den Kopf eines Ertrinkenden, kurz bevor er untergeht.<sup>36</sup>

Sehnsucht, Erotik, Vergänglichkeit und Tod sind Themen, um die Klinger und die literarischen Berühmtheiten der Zeit ohne Unterlass kreisten; zu den Künstlern, die von Klinger angeregt wurden zählen Munch und später Barlach, Beckmann und Max Ernst.

Von Rops und Klinger stark beeinflusst, trat Alfred Kubin im Jahr 1900 mit der sog. Weber-Mappe an die Öffentlichkeit. Hochgradig neurotisch, ständig von sexuellen Obsessionen. Untergangsphantasien und Angstschüben heimgesucht, suchte er seine Phantasmagorien in furchteinflößenden Szenen zum Ausdruck zu bringen – in der Tat hat sich Kubin als Spezialist der inszenierten Angst schlechthin in Szene gesetzt. (Hellsichtig nehmen etliche Blätter bereits auf die

---

<sup>35</sup> Pierre Mac ORLAN – Jean DUBRAY, *Félicien Rops*, Paris 1930; Bernadette BONNIER – Véronique LEBLANC, *Ferdinand Rops. Vie et œuvre*, Brügge 1997. *Les Sataniques* sind 1882 datiert, *Le Sacrifice* auf p. 106 besprochen.

<sup>36</sup> Ausstellungskatalog *Max Klinger, Malerei, Graphik, Plastik* (Künstlerhaus Wien), Wien 1982; die „Ängste“, Opus VI, 7, mit 1881 datiert.



18. Alfred Kubin,  
Todessprung, 1901/02

bevorstehende Katastrophe des ersten Weltkrieges Bezug). In der Radierung „Die Todesstunde“ von 1900 wird mit einem Zynismus und einer Kälte ohnegleichen, die einem Edgar Allan Poe zur Ehre gereicht hätte, das unabwendbare Ende der individuellen Tode geschildert.<sup>37</sup> Das Blatt mit dem „Todessprung“ fängt in einer eindrucksvollen Momentaufnahme das ganze Spektrum von Eros und Tod ein: das Weibliche, die Grosse Mutter, Leben spendend und Tod bringend zugleich (Abb. 18).

Die Kunst der Moderne hat sich im Schlepptau der Psychoanalyse und der Psychiatrie des letzten Jahrhunderts wiederholt mit der Kunst der psychisch Kranken auseinandergesetzt, nicht zuletzt um daraus schöpferische Kraft für das eigene Schaffen zu gewinnen.<sup>38</sup> Seit der Entdeckung dieser Kunstformen in den 1920er Jahren

<sup>37</sup> Alfred Kubin, vgl. Ausstellungskatalog *Der Blaue Reiter, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Lenbachhaus* (Albertina), Wien 2011, cat. 132, 134, 144, 154.

<sup>38</sup> Eine kurze Übersicht: Götz POCHAT, Kunst – Psychiatrie – Kunstgeschichte, *Kunst-Geschichte-Wahrnehmung. Strukturen und Mechanismen von Wahrnehmungsstrategien* (edd. Stephan Albrecht,



19. Johann Hauser,  
Rote Frau, 1971

durch Prinzhorn u. a. wurde ihnen auch einen Platz im Kanon der Kunstproduktion eingeräumt. Dubuffet und *Art Brut*, André Masson, Dalí und die Surrealisten, die *Cobra*-Gruppe um Asger Jorn und Appel in den 1950er Jahren, die Aktionisten in den 1960er Jahren, allen voran Arnulf Rainer, und die sog. „Neue Wirklichkeiten“ in Österreich seit 1968 (Peter Pongratz, Franz Ringel u. a.) – alle haben sie sich von dort Anregungen geholt, in der Meinung, in der Kunst dieser Außenseiter der Gesellschaft einen unverbildeten originären Ausdruck vorzufinden, authentisch und jenseits jeder Norm.<sup>39</sup> Dass die Angst bei den psychisch Gestörten als Triebfeder bei der Gestaltung visueller Formen eine gewichtige Rolle spielen dürfte, ist wohl unbestreitbar. Zum einen kommen innere Zwänge wie die manisch flächendeckende Ornamentik oder die Perseveration bestimmter Formen zum Tragen; zum ande-

Michaela Braesel, Sabine Fastert, Andrea Gott dang, Gabriele Wimböck), München – Berlin 2008, pp. 163–173; Elka SPOERRI, Adolf Wölfli 1864–1930, *Kunst und Wahn* (Wien, Kunstforum Austria, 1997/1998, edd. Ingrid Brugger, Peter Gorsen, Klaus Albrecht Schröder), Köln 1997, pp. 159–167.

<sup>39</sup> Ausstellungskatalog *Wirklichkeiten, Aspekte einer Gruppierung* (Wien, Museum des 20. Jahrhunderts, ed. Otto Breicha), Graz 1988.





20. Arnulf Rainer, Schreck, 1970/71

ren geht es aber darum, Obsessionen und Fixierungen sexueller oder psychotischer Natur durch die Gestaltung habhaft zu werden – also um einen Prozess der Kontrolle und der Bewältigung der Panik und unterschiedlicher Phobien. Als Beispiel sei hier Johann Hauser, der als Manisch Depressiver sein Leben in der Anstalt von Gugging fristete, angeführt: Verführerisch, bedrohlich, ornamental und von hoher farbiger Ausdruckskraft tritt uns die „Rote Frau“ von 1971 entgegen. (Abb. 19)<sup>40</sup>

Von der Kunst der Gugginger sehr beeindruckt, hat sich Arnulf Rainer in den Jahren 1970–1973 mittels Psychopharmaka wiederholt in einen psychotischen Zustand versetzt, um dann in ausdrucksstarken Fotografien der eigenen verzerrten Physiognomie und in zwanghaften Posen, durch Übermalungen verstärkt, die Angstzustände analog wiederzugeben. Die Photographie „Schreck“ ist um 1970/1971 entstanden (Abb. 20).<sup>41</sup> Die existentielle Angst liegt dabei eigentlich

<sup>40</sup> Ausstellungskatalog *Johann Hauser. Im Hinterland des Herzens* (Kunsthalle Krems, edd. Carl Aigner, Helmut Zambo), Wien – München 2001.

<sup>41</sup> Christina NATLACEN, *Arnulf Rainer und die Fotografie. Selbstinszenierung im Kontext von Grimasse und Körperpose*, Graz 2006 (Dissertation).



21. Edvard Munch, Der Schrei,  
1893. Oslo, Konstmuseet

nicht dem künstlerischen Ausdruck zugrunde. Sie wurde vielmehr künstlich herbeigeführt, als strategisches Mittel beim Kunstschaffen eingesetzt, um Enthemmung und Entäußerung der Person vorzutäuschen. Die Trennlinie von Kunst und Wahn bleibt jedoch bestehen; somit auch die unterschiedlichen Beweggründe des künstlerischen Schaffens.

Allen die sich mit dem Thema der Angst in der bildenden Kunst der Moderne befassen, steht das bekannte Gemälde von Edvard Munch, „Der Schrei“ (*Skriet*) von 1893 im Munch-museet, Oslo, gleich in den Sinn (Abb. 21).<sup>42</sup> Das grünliche, totenkopfähnliche Haupt, von beiden Händen umklammert, die weit aufgerissenen weißen Augen und der Mund, den Körper substanzlos gebogen, schreit seine innere Spannung und Angst in die Welt hinaus. Die wellenförmigen Linien setzen sich in weiten Schwingungen der dahinter liegenden grünen und blauen Küstenlandschaft und in den roten und gelben Streifen des Himmels fort. Von dem Schrei-

<sup>42</sup> Ausstellungskatalog *Edvard Munch, Thema und Variation* (Wien, Albertina, edd. Klaus-Albrecht Schröder, Antonia Hoerschelmann), Wien 2003, pp. 245–247; Bibliographie p. 364.

enden entfernen sich zwei Männer im Hintergrund auf dem Steg, dessen kräftige Orthogonale in die Tiefe stößt. Eine vexierhafte, fomale Spannung wird so im Verhältnis zur Landschaft geschaffen. Diese bleibt an der Fläche gebunden, aber der Schrei setzt sich in ihr fort, durch die Linienführung und Farbgebung gerät sie in Schwingung. Allein ist der Mensch, ausgeliefert; sein Schrei verhallt ungehört, auch wenn die Natur als Klangboden daran partizipiert. Die Korrespondenz von Menschenseele und Natur, einst von den Symbolisten in harmonischen Metaphern beschworen, äußert sich hier in extremen Gefühlswallungen und innerem Aufruhr die nach außen drängen. Der Betrachter partizipiert an diesem Psychodrama, sieht sein Inneres auf den Prüfstand gestellt.

In der aristotelischen Poetik ist von der Wirkung der Tragödie die Rede, die die Furcht (*phóbos*) und Mitleid (*éleos*) auslöst und zur Reinigung (*Katharsis*) eben dieser Gefühle führt. In der post-freudianischen Zeit war man geneigt, in der Katharsis eine Reinigung des *Geistes* von diesen Affekten zu sehen, also eine Art der *Sublimierung*. Aus historischer Sicht dürfte es, nach Tatarkiewicz, sich aber beim antiken Drama *nicht* um eine rezeptionsästhetische Angstbewältigung gehandelt haben; gemeint sei vielmehr die „Reinigung der Gefühle“, also eine Entladung der aufgestauten Affekte der Furcht und des Mitleids.<sup>43</sup> Beim Anblick von Munchs „Schrei“ stellt sich gewiss keine Sublimierung und Beruhigung seitens des Betrachters ein. Er fühlt sich vielmehr selbst angehalten, die Angst und Ohnmacht der eigenen Seele in die Welt herauszuschreien. Dies geschieht auch in den Gedichten (*Digte*) des expressiven norwegischen Lyrikers Sigbjørn Obstfelder, der in Anschluss an Kierkegaard und die Symbolisten seine Existenzangst in ausdrucksstarken Bildern fasst. Da Obstfelder Anfang der 1890er Jahre zum Kreis der skandinavischen Künstler um Strindberg und Munch im *Schwarzen Ferkel* in Berlin zählte, ist die Affinität eines seiner Gedichte zum „Schrei“ schlagend: *Jeg ser den blodrøde himmel...* („ich seh´ den blutroten Himmel): Bei nachträglicher Recherche bin ich auf eine Studie aus dem Jahr 2004 von Hans-Martin Frydenberg Flaatten gestoßen, der die enge Bindung Munchs zu den Literaten in Oslo und Berlin zum Gegenstand hat ... *ut pictura poesis*.<sup>44</sup>

---

Viri ilustracij: Archiv des Autors

---

<sup>43</sup> TATARKIEWICZ 1979, cit. n. 14, p.179.

<sup>44</sup> Hans Martin FRYDENBERG FLAATTEN, Skrik som ikon og dikt, *Edvard Munchs Livsfrise: en rekonstruksjon av utstillingen hos Blomqvist 1918*, Oslo 2002, pp. 67–77. Als Buch erschienen: IDEM, *Edvard Munchs „Skrik“*. *En studie av malereiets kunstteoretiske og litterære bakgrunn i perioden 1891–1892*, Oslo 2004.

---

## Strah v likovni umetnosti – fenomenološki poskus

---

### POVZETEK

Po Kierkegaardu je strah duševno stanje. Lahko ga povzročijo predmeti ali situacije v naravi ali družbi. Lahko pa izvira iz notranjih psiholoških dejavnikov, ki niso povezani z zunanjim svetom ali z izkušnjo pretečih situacij, pač pa ga povzroča duhovna dispozicija subjekta, melanholija, ki jo sprožijo psihološke motnje in konflikti, nezmožnost spopadanja z zahtevami bivanja, negativni obeti in končna smrt. Medtem ko 'normalni' strah lahko ubesedimo oziroma reprezentiramo z motivi in pripovedmi v vizualnih umetnostih, pa notranjega strahu ne moremo. Noben opis ne bi ustrezno odgovarjal muki in depresiji, izvor katerih je neznan celo subjektu samemu. Le posredno nanašanje, sugestivna metafora in drugi načini perifraz bi lahko nakazali zadevno mrakobno razpoloženje.

Te omejitve moramo imeti v mislih, ko razpravljamo o različnih reprezentacijah strahu v dolgem kulturnem razvoju v vizualnih umetnostih. Na začetku je odnos med človeštvom in naravo, denimo, v katerega so posegle katastrofe, pripisane nadnaravnim silam, končal v podobah bogov, demonov in drugih projekcijah domišljije. A poleg teh strahov, ki so jih povzročile naravne okoliščine, so bili drugi proizvod družbe same: religioznosti, nasilja, krutega zatiranja, nečlovečnosti, bolečine in na koncu grožnje izničenja. Smrt, ki je bila v različnih preoblikah vseprisotna v vizualnih umetnostih vse do danes, je vedno zaposlovala človeškega duha.

Celo v kratkem pregledu tega vprašanja, kot je predstavljeno tu, smo soočeni s širokim naborom sredstev reprezentacije: s posebljenji zla in smrti ter strašljivimi narativnimi podobami, ki vzniknejo v specifičnem kulturnem kontekstu. Romantika in okrepljeno znanstveno prizadevanje v 19. stoletju, usmerjeno v spopadanje s področjem podzavestnega, sta v ospredje prinesla mnogotere še nevidene spektre in prakse, ki so podžgali domišljijo avtorjev in umetnikov. Umetniška reprezentacija je bila tako osredotočena na pojav strahu po sebi, pri čemer je preučevala njegov izvor in v glavah bralcev in gledalcev pričarala podobno razpoloženje.

---

Prevedla Maja Lovrenov