

Gegen den Krieg

Bilder gesellschaftlichen Wandels 8

Bilder gesellschaftlichen Wandels



Schader Stiftung



Gegen den Krieg

Bilder gesellschaftlichen Wandels 8

Eine Kooperation der Schader-Stiftung und
des Hessischen Landesmuseums Darmstadt

Bilder gesellschaftlichen Wandels

- 1 Die fremde Landschaft | 24.02.2007 – 20.05.2007
- 2 Feldforschung Stadt>29 Antworten | 20.09.2007 – 02.03.2008
- 3 Skulptur Raum Darmstadt | 05.06.2008 – 28.09.2008
- 4 Stadtmensch – Zeitsprung | 04.12.2008 – 15.03.2009
- 5 Stadt – Bild – Konstruktion | 07.05.2009 – 02.08.2009
- 6 verborgen : gesehen | 31.10.2009 – 31.01.2010
- 7 Anny und Sibel Öztürk – from inner to outer shadow | 22.04.2010 – 11.07.2010
- 8 Gegen den Krieg | 07.10.2010 – 02.01.2011

In der „Brandnacht“ vom 11. auf den 12. September 1944 bombardierte die Royal Air Force die damalige hessische Landeshauptstadt Darmstadt. Bei dem durch den Angriff verursachten Feuersturm starben über 10.000 Menschen. Seit 1953 befindet sich der Zyklus „Die Apokalypse unserer Zeit“ von Frans Masereel (1889-1972) im Hessischen Landemuseum Darmstadt und wurde dort mehrfach als Mahnung gegen den Krieg und auch zum Gedenken an die Darmstädter „Brandnacht“ ausgestellt. 1986, zur Hochzeit der Friedensbewegung gegen die atomare Aufrüstung, war er das letzte Mal in einer Ausstellung zu sehen. Zwar ist heute der Kalte Krieg Geschichte, doch ist Krieg eine Geißel der Menschheit geblieben.

Vermag sich die Kunst wirkungsvoll gegen die Schrecken des Krieges zu behaupten? Kann die Darstellung von Krieg noch Mahnung sein? Die Ausstellung „Gegen den Krieg“, welche die Schader-Stiftung und das Hessische Landesmuseum als achte in der Reihe „Bilder gesellschaftlichen Wandels“ präsentieren, versteht sich als Beitrag zur Diskussion. Beispielhaft im Zentrum steht Masereels Bildfolge, daneben wird – ebenfalls aus dem Bestand des Hessischen Landemuseums – Albrecht Dürers (1471-1528) berühmte „Apokalypse“ von 1498 in der zweiten lateinischen Auflage von 1511 gezeigt.

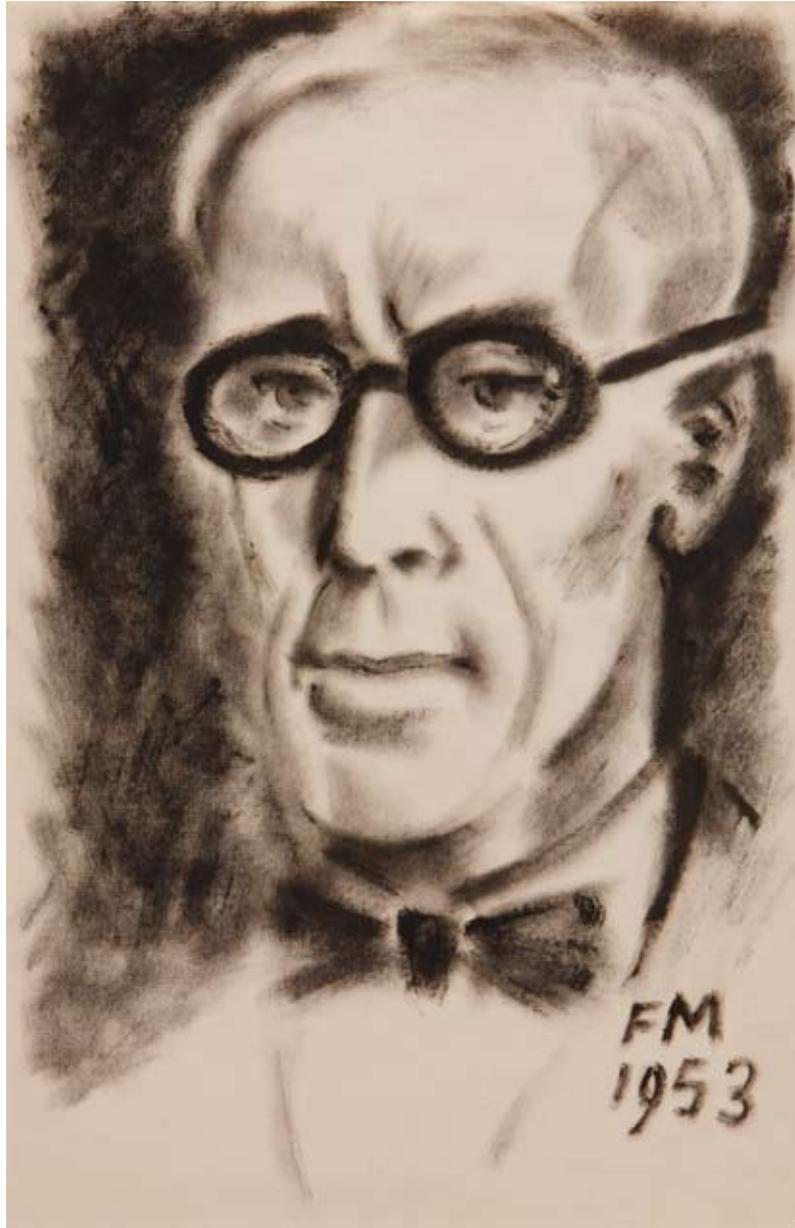
Das Kriegsthema führt unweigerlich in unsere Gegenwart. Diese wird eine interdisziplinäre Tagung im Schader-Forum einbeziehen. Sie findet am 27. November 2010 statt und versammelt Vertreter aus den Bereichen Bundeswehr, Hilfsorganisation, Medien, Soziologie und Kunst zur Diskussion. Mit dieser Veranstaltung öffnen wir den in der Galerie auf die Kunst gerichteten Blick zu einer erweiterten Perspektive im Forum, die andere Fragestellungen fordert.

Den Autoren des Kataloges, Dr. Mechthild Haas, Leiterin der Graphischen Sammlung am Hessischen Landemuseum Darmstadt, und Prof. Dr. Harald Müller, Leiter der Hessischen Stiftung Friedens- und Konfliktforschung, sind wir zu Dank verpflichtet. Unser herzlicher Dank gilt außerdem allen an dem Projekt beteiligten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Hessischen Landesmuseums und der Schader-Stiftung.

Sabine Süß
Schader-Stiftung

Theo Jülich
Hessisches Landesmuseum Darmstadt

[1] Frans Masereel, Selbstbildnis, 1953



Mechthild Haas

Das bedeutendste Kunstwerk gegen den Krieg im Hessischen Landesmuseum ist die „Apokalypse unserer Zeit“ von Frans Masereel. Der Zyklus, der insgesamt 26 großformatige Tuschzeichnungen umfasst, wurde 1953 von der Hessischen Landesregierung erworben und dem Landesmuseum übergeben. Grundlage für Masereels Arbeiten war die Erfahrung des Künstlers bei seiner Flucht aus Paris im Jahr 1940 vor den anrückenden deutschen Truppen in den damals noch unbesetzten Süden Frankreichs.¹⁾ 1953 ergänzte Masereel seine 25 Tuschzeichnungen der Jahre 1940 bis 1944 zusätzlich um ein Selbstporträt. Die Hessische Landesregierung ließ die Arbeiten im Lichtdruckverfahren in Originalgröße reproduzieren, um sie mit einer Auflage von 300 Stück in einer Mappe unter dem Titel „Apokalypse unserer Zeit“ als Ehrengeschenk herauszugeben.²⁾ Seit sich Masereels Tuschzeichnungen in Darmstadt befinden, wurde sein leidenschaftlicher Appell gegen den Krieg auch zum Gedenken an die Darmstädter Brandnacht am 11. September mehrfach ausgestellt.³⁾ 24 Jahre sind seit der letzten Ausstellung der „Apokalypse unserer Zeit“ vergangen.⁴⁾

Die „Apokalypse unserer Zeit“ ist einer von sieben Zyklen, die Masereel seit 1940 gegen den Krieg erarbeitete.⁵⁾ Für Masereel ist der Krieg ständig präsent als schreckliche Erinnerung, als Drohung, als apokalyptische Vision. Der Titel „Apokalypse“ bezieht sich auf die biblische Endzeit-Vorstellung, deren früheste Darstellungen in der mittelalterlichen Bildwelt illuminierten Handschriften zu finden sind.⁶⁾ In den druckgraphischen Zyklen der Reformationszeit fanden die Apokalypseillustrationen ihren Höhepunkt, namentlich in den bekannten Holzschnitten Albrecht Dürers (1471-1528), die neben Masereels Tuschzeichnungen in der Ausstellung gezeigt werden. Dürers Ausgabe der Apokalypse im Jahr 1498 war ein kühnes Unternehmen, denn erstmals gestaltete und verlegte ein Künstler selbst ein Buch. Der 28jährige Dürer veröffentlichte seine 15 Bilder umfassende Holzschnittfolge zum Bibeltext der Offenbarung, in der Johannes die Geschehnisse des jüngsten Tages beschreibt, in zwei verschiedenen Buchausgaben: die erste mit dem lateinischen Text der Vulgata, der Bibelübersetzung des Hieronymus, die zweite mit deutschem Text, den er aus der Bibel Anton Kobergers, seines Nürnberger Taufpaten, übernahm. Zwar lässt sich die genaue Auflagenhöhe der Apokalypse nicht feststellen, doch muss der Verkauf sehr erfolgreich gewesen sein, denn bereits 1502 wurde das Buch kopiert und als Raubdruck in Straßburg aufgelegt. 1511 erfolgte durch Dürer eine Neuauflage der lateinischen Ausgabe, die in der Ausstellung zu sehen ist.

Wichtige Vorläufer von Dürers Apokalypse waren die mittelalterlichen Bilderbibeln. Etwa die Kölner-Bibel, die um 1479 bei Quentell erschien, oder die Grüninger Bibel aus Straßburg von 1485. Mit seiner Apokalypse tat Dürer jedoch den entscheidenden Schritt von der Illustration hin zur bildlichen Interpretation: Seine Bilder stehen immer auf der rechten, der wichtigern Seite des Buches. Der Text ist jeweils in zwei Spalten auf den Rückseiten aufgedruckt, so dass

der illustrative Zusammenhang von Bild und Text nicht mehr im Vordergrund steht. Dürers Schwerpunktsetzung auf die bildliche Vision der Apokalypse entsprach dem starken Interesse der Zeit an endzeitlichen Darstellungen. Im ausgehenden 15. Jahrhundert lebte man in der Erwartung das Jahr 1500 bringe Weltuntergang und Gericht. Dürer gestaltete seine Apokalypse zum Zeugnis einer versteckten, doch entzifferbaren Kritik an Kirche, Staat und weltlichen Oberschichten.⁷⁾ Bis heute blieb das bevorzugte Medium für die bildliche Interpretation der Offenbarung des Johannes die druckgraphische Folge, denn sie garantiert die Verbreitung der Bildtraktate. So war es nur konsequent, dass die Hessische Landesregierung Masereels Mahnung gegen den Krieg als Mappenwerk in hoher Auflage vervielfältigen ließ. Innerhalb des Zyklus hat der Künstler keine bestimmte Reihenfolge festgelegt, genauso wenig sind die heute verwendeten Titel der Einzelblätter von ihm verbürgt.

Die „Apokalypse unserer Zeit“ ist eine pessimistische Diagnose zur Situation der Menschheit in der Mitte des 20. Jahrhunderts. In Anbetracht der umfassenden Vernichtungen des Zweiten Weltkriegs reflektiert Masereel im Selbstbildnis, das er 1953 dem Zyklus voranstellt [Abb. S. 6], sein Selbstverständnis als Ich und als Künstler. Nicht zeichnend, sondern sehend zeigt sich Masereel. Sein Blick ist auf die (zurückliegende) Ferne fokussiert, die „seherische“ Fähigkeit wird von der markanten schwarzen Hornbrille zusätzlich betont. Weniger Verzweiflung und Resignation kommen darin zum Ausdruck, als vielmehr die offensive, bestimmte Formulierung eines Wissenden, der in seine künstlerische Produktivität Vertrauen setzt.

[2] Frans Masereel, Scheinwerfer, 1943



Masereels Kunst ist leicht verständlich. Es bedarf, was die Inhalte seiner Bilder betrifft, nicht umständlicher Interpretationen, seine Formen sind knapp und kompositorisch übersichtlich gestaltet. Seit den 1910er Jahren stellte Masereel sein künstlerisches Schaffen unter ein moralisches Diktat und avancierte zu einem der herausragenden Holzschnittkünstler und -illustratoren. 1983 brachte es Paul Ritter auf den Punkt: „... während des Ersten Weltkriegs von Genf aus mit dem Kreis um Romain Rolland für den Gedanken einer Verständigung der Völker ohne Krieg kämpfend, mit literarischen Verbindungen in alle Welt, vor allem zu maßgebenden Schriftstellern des deutschen Sprachkreises, wie Stefan Edschmid, Carl Sternheim, Kurt Tucholsky, Hermann Hesse, Leonhard Frank, Kasimir Edschmid, Johannes R. Becher und vielen anderen, feind den faschistischen Ideen, ein Kämpfer gegen Unterdrückung jeglicher Art, dessen Werk bis China, Russland, Nord- und Süd-Amerika Verbreitung fand, kurz ein Kosmopolit humanitären Gepräges, dies war Frans Masereel!“⁸⁾ Bis 1940 blieb der Holzschnitt Masereels bevorzugtes künstlerisches Medium. Die Reduktion der Bildidee auf das „Schwarz-Weiß“ der in den Holzstock geschnittenen Linien entsprach der klaren Sprache seiner inhaltlichen Botschaft. In den Jahren der Flucht und des Krieges, von 1940 bis 1945, war es Masereel nicht mehr möglich, im Holzschnitt zu arbeiten. Stattdessen wählte er den Tuschpinsel als Zeichnmittel. Dieser Medienwechsel hatte praktische wie inhaltliche Gründe. Nicht nur ist der Holzschnitt technisch aufwändiger, sondern er ist auch ein Verfahren, das vom Künstler im Werkprozess mit Vorzeichnung, seitenverkehrtem Schneiden etc. eine intellektuelle Abstraktion und Distanzierung vom unmittelbar Gesehenen

[3] Frans Masereel, Infanterie angreifend, 1942



fordert. Wie aus Masereels einleitenden Worten zur „Apokalypse unserer Zeit“ zu schließen ist, war dem Künstler diese Distanznahme damals nicht (mehr) möglich. In der Folge griff Masereel ab 1940 zur chinesischen Tusche: „Sobald ich in eine kleine Stadt kam und dort Papier und chinesische Tusche vorfand – einen kleinen Pinsel hatte ich selbst in meiner Tasche – , ging ich daran, größere Zeichnungen zu machen, weil es mir darum zu tun war, ein gedrängtes Zeugnis dessen, was ich gesehen und verstanden, empfunden und gedacht hatte, auf Papier zu bringen, um ohne Rücksicht auf künstlerische Erwägungen, wenigstens eine allgemeine Vision dieser verfluchten Zeit unmittelbar zu vermitteln.“⁹⁾

Wie beim Holzschnitt ist die Sprache der Tuschzeichnung das Schwarz und das Weiß, aber die Bilder sind ohne Zwischenschritt direkt aufs Papier gebracht. Mit dem Tuschpinsel ist eine weitaus schnellere Bildschöpfung möglich als mit dem Holzschnittmesser. Der Tuschstrich ist lebendig, er kann aus der Hand sprudeln und sich im Duktus zügig auf das Blatt ergießen. Damals zeichnete Masereel gegen den Verlust der Vergangenheit, die gestern noch eigene Gegenwart war. Er zeichnete gegen das Vergessen. Jede neue Zeichnung, jede künstlerische Variante des Gesehenen forderte eine abermalige Sicht auf die Zerstörung und kam immer wieder aufs Neue umso schmerzlicher zu Bewusstsein. Hier wurden Masereels Tuschzeichnungen existentiell. Laut Masereel gaben sie „ein gedrängtes Zeugnis... ohne Rücksicht auf künstlerische Erwägungen“¹⁰⁾ Im zyklischen Zusammenhang greift das „gedrängte Zeugnis“ als horror vacui um sich, unzählige Pinselstriche bedecken das Zeichenblatt und scheinen alles in den Strudel des

[4] Frans Masereel, Panzerschlacht, 1940



Verderbens eines sich endlos fortsetzenden Unheils ziehen zu wollen. Durch die wiederholte Konfrontation mit der Realität des Geschehenen wird das Ritual des Bannens, das jedem künstlerischen Akt immanent ist, konzeptuell aufgebrochen. Das scheint eine der besonderen Qualitäten der Arbeiten Masereels zu sein, ganz abgesehen von der ästhetischen Bewältigung des Themas.

Dafür wählt Masereel nicht den visuellen Tatsachenbericht. Vielmehr sucht er bei seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Grauen des Nationalsozialismus nach allgemeingültigen Formulierungen und Metaphern. Dabei zeugen die Darstellungen auch von der zündenden Kraft des politischen Zeichners, dessen Phantasie eine Vision des Infernos formt. Masereel bemüht die ikonographische Tradition der christlichen Kunst und greift auf entsprechende Bildmotive zurück. Eine Tendenz zur Symbolisierung durchzieht den Zyklus, mit Vorliebe verwendet Masereel das Kreuzsymbol als Zeichen des Todes und der Qualen [z.B. Abb. S. 28, 35, 36]. Die Silhouetten der Kampfflugzeuge werden zu schwarzen Kreuzen, die den Himmel todbringend verdunkeln [Abb. S. 12, 13]. Weitere christliche Bildmotive sind die Kreuzigung [Abb. S. 24] oder die Grablegung [Abb. S. 37]. Für die Totalität der inneren und äußeren Zerstörung steht die Metapher der Ruinenbilder. Doch verzichtet Masereel auf Aufbau- und Arbeitsszenen oder spielende Kinder und wachsende Pflanzen, mit denen viele seiner Zeitgenossen in den Trümmern die Zukunft antizipieren.¹¹⁾ Masereel liefert in seinen Ruinen [Abb. S. 20, 24] keinerlei Aufhebung des Schreckens, er besteht auf dem Hinsehen, dem Sich-Aussetzen. Daneben setzt

[5] Frans Masereel, Fallschirmjäger, 1942



Masereel auf das alte Mittel der Allegorie: Das bombenwerfende Flugzeug mit dem grinsenden Gesicht des Todes [Abb. S. 18] wird zum Gleichnis des modernen, hochtechnisierten Krieges. Ein Ungetüm, halb Mensch halb Maschine, dessen Finger und Kopf feuerspeiende Kanonenrohre bilden, trampelt über Städte hinweg [Abb. S. 15]. Oder ein Riesenmoloch mit Panzerkopf treibt seine Heerscharen von Geschützen und Kampfwagen an [Abb. S. 10]. Das die Erdkugel umklammernde Totengerippe [Abb. S. 33] ist Sinnbild allgemeiner Todesverfallenheit. Doch gerade diese allegorisierenden Interpretationen vermögen heute am wenigsten zu überzeugen, ihnen haftet etwas Groteskes an. Die Personifizierung des Kriegstodes läuft Gefahr zu enthistorisieren. Der überzeitliche Tod lässt von konkreten Ursachen absehen und wird zur Macht, der alle Menschen hilflos unterworfen sind.

Mit der Technisierung des Krieges erweisen sich die alten Tugenden von Heldentum, Tapferkeit oder Hingabe als Chimäre. Wenn anonyme Massen vernichtet werden, verlieren Heldentaten [Abb. S. 21, 27] an Bedeutung. In der Mehrzahl seiner Zeichnungen verzichtet Masereel auf individuelle Protagonisten des Kriegsgeschehens und füllt die Zeichenbögen mit Massen gleichförmiger Flugzeuge [Abb. S. 12], Bomben [Abb. S. 13], Panzer [Abb. S. 10], Häuser [Abb. S. 8], Soldaten [Abb. S. 9, 11], Menschen [Abb. S. 29, 31] und Leichen [Abb. S. 36]. Damit einher geht die Beschreibung des Schlachtfelds im 20. Jahrhundert durch Überschaubilder. Diese zeigen leichenvolle Schützengräben, durch Luftangriffe verwüstete Städte, menschenleere Landschaften, zerpflügte Erde.

[6] Frans Masereel, Flugzeuge über der Menschheit, 1944



Masereel reflektiert das Phänomen des modernen Krieges und kreierte für seinen Zyklus neben der traditionellen Darstellung der Allegorie und christlichen Ikonographie ein neues Gestaltungsprinzip, das die Luftperspektive mit einem Bewegungsmoment paart. Dabei recurriert Masereel auf die abstrakte Formation der Schlachtordnung und nutzt das formale Mittel der endlosen Reihung und Vervielfältigung. In Anbetracht der Fassungslosigkeit der Maschinerisierung, der Industrialisierung und Anonymisierung des Tötens findet Masereel schließlich zu seiner, die „Apokalypse unserer Zeit“ prägenden Bildformel. Es ist das von außen in den Bildraum Hereinbrechende – seien es die Kampfflugzeuge, die über das Blatt schwärmen [Abb. S. 12, 17], die Panzer, die aus allen Himmelsrichtungen einbrechen [Abb. S. 14], die Fallschirmjäger, die vom Himmel herab gleiten [Abb. S. 11], der Regen der Feuerbomben [Abb. S. 13] oder die Geschützfeuer über dem Wasser [Abb. S. 22]. Zwar hat Masereels Zyklus mit der „Apokalypse“ der Bibel wenig gemein, doch kann in der ikonographischen Konstante¹²⁾ des Hereinbrechens ein Bezug zu den „Apokalyptischen Reitern“ gesehen werden. Das Bild der heranstürmenden Vierergruppe, die Krieg, Hunger, Pest und Tod über die Welt bringt, wurde insbesondere durch Dürer in seiner „Apokalypse“ des Jahres 1498 geprägt.¹³⁾ Für Masereel muss dieses Motiv besondere apokalyptische Sprengkraft besessen haben, denn als er ein Jahr nach der Edition des Ehrengeschenkes der Hessischen Landesregierung seinen Anti-Kriegs-Zyklus in einer wohlfeilen, verkleinerten Neuauflage im Zürcher Europa-Verlag herausgab, wurde der ursprüngliche Titel „Notre Apokalypse“ durch „Die Apokalyptischen Reiter“ ersetzt.¹⁴⁾ In der dritten Figur der „Apokalypse“, das ist

[7] Frans Masereel, Fliegerangriff, 1943



das vierte Blatt der 15 Blätter umfassenden Holzschnittfolge [Abb. Umschlaginnenseite, vorne], führt Dürer in dramatischer Verdichtung die Unaufhaltsamkeit des göttlichen Strafgerichts vor Augen. Treten im Bibeltext (Apk. VI, 1-8) die vier apokalyptischen Reiter nacheinander auf, so formiert Dürer diese in seinem Holzschnitt zur Phalanx, die über die Menschheit hereinbricht. An ihrer Spitze jagt der Reiter mit Pfeil und Bogen, er steht für den Sieg; ihm folgt mit dem Schwert der Krieg; der Reiter mit der Waage steht für Teuerung und Hungersnot; der vierte Reiter auf einer Schindmähre ist der Tod. Unter ihm öffnet sich der Höllenrachen, der die Gestürzten verschlingen wird. Indem Dürer die vorwärts stürmenden Reiter in minimal zeitversetzten Momentaufnahmen ihres Galoppes hintereinander schaltet, findet er ein überzeugendes Bild für die Welle von unbittlicher Strafe, die über die Erde hinwegrollt.

Vergleichbar verkörpert das aus weiter Ferne anrückende Heer gleichförmiger Soldaten die aufs Töten gedrillte Kriegsmaschinerie [Abb. S. 9]). Herabstürzende Flugzeuge fegen die Flüchtenden hinweg [Abb. S. 12]. Flugzeuggeschwader legen Städte in Schutt und Asche [Abb. S. 17, 28]. Salven von Brandbomben regnen auf Städte herab [Abb. S. 13]. Heranrollende, feuern Panzer zermalmen winzige Menschenmassen [Abb. S. 14]. In technischen Details verweist Masereel hier auf die deutsche Wehrmacht. So tragen die marschierenden Soldaten [Abb. S. 9] den für die Deutschen typischen Gürtel von Stielhandgranaten, den sogenannten „Kartoffelstampfern“; oder Masereel spielt mit den Riesenpanzern [Abb. S. 14] auf die schweren deutschen Geschütze „Panther“ und „Tiger“ an, die ab

[8] Frans Masereel, Tanks, 1943



1943 den alliierten Panzern weit überlegen waren. Indem Masereel seine Geometrie der Massen mit den Kriegsexzessen, den zerstückelten Leibern, den zerbombten Häusern, den zerstörten Landschaften, kombiniert, bindet er das Geschehen zusätzlich an die Wirklichkeit und vermeidet, in eine Ästhetisierung abzuriften, wie sie durch die untergründigen Wechselwirkungen von Kunst, Krieg und Technik seit jeher bei Kriegsdarstellungen vorkommt und bis heute propagiert wird.

Dabei steht außer Frage, dass auch die Anti-Kriegs-Kunst sich vom ästhetischen Substrat des Grauens nährt, und dass dies bei der Rezeption der Kunstwerke Probleme aufwerfen kann. Zu Otto Dix' „Schützengraben“-Gemälde, jenem Stillleben aus Leichen und Leichenteilen, das von den Nazis in der Ausstellung „Entartete Kunst“ als Paradebeispiel „gemalter Wehrsabotage“ angeprangert wurde, hatte der Kritiker Ernst Kállai 1927 geurteilt, die Kriegsgreuel würden „in einen Bezirk der Monumentalität“ gerückt, „in dem es vollkommen gleichgültig ist, ob man gegen das Ungeheuerliche protestiert oder es in schauernder Andacht über sich ergehen lässt“¹⁵⁾. Der westdeutsche Nachkriegsdiskurs um die Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Darstellungsformen war im Wesentlichen durch die unterschiedliche, häufig verkürzte Rezeption des Satzes von Theodor Adorno geprägt: „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“¹⁶⁾ Wie kann man sich zu dieser Aporie verhalten – wohl wissend, dass eine Position außerhalb des gesellschaftlichen Schuld- und Verantwortungszusammenhangs verwehrt ist? Seit es bildliche Kriegsdarstellung

[9] Frans Masereel, Feuernde Kanonen, 1940



und -berichterstattung gibt, besteht die Diskrepanz zwischen der durch Bilder und Medien geprägten Wahrnehmung von Krieg und dem wirklichen Geschehen des Kämpfens und Tötens. Ob die Menschen den Krieg für gerechtfertigt halten oder nicht, hängt vom vermittelten Bild, von der medialen Inszenierung ab.¹⁷⁾ Deshalb wird keineswegs nur in diktatorischen Ländern versucht, die bildliche Darstellung zu beeinflussen, ja zu steuern. Seit dem Ersten Weltkrieg hat die Politik die Macht der Medien als Meinungsmacher schätzen gelernt und sie durch geschickte Funktionalisierung systematisch ins Kalkül zu ziehen gewusst. Trotz der längst zweifelhaften Wirkungsmächtigkeit von Dürers oder Masereels Bildfindungen bleibt mit der Bildapologetik die Frage nach dem widersprüchlichen Verhältnis von Kunst und Krieg aktuell. Der Bilderstreit geht weiter zwischen staatlich verordnetem Kriegsdesign und dem künstlerischen Versuch, sich dagegen zu stellen und über die Schrecken des Krieges aufzuklären.

1) Vgl. Frans Masereels Text von 1953 „Über die Entstehung der ‚Apokalypse unserer Zeit‘“, Wiederabdruck in diesem Katalog S. 30-31. Am 13. Juni flieht Frans Masereel zu Fuß aus Paris in Begleitung seiner Frau, der Tochter von Carl und Thea Sternheim sowie Frau und Tochter von Jean Richard Bloch. Er lässt sich in Avignon nieder. 1943 nach der Besetzung auch des Südens von Frankreich durch deutsche Truppen weichen Masereel und seine Frau unter falschem Namen nach Lausson bei Montflaquin, Département Lot et Garonne aus. Vgl. Frans Masereel: La Guerre – Der Krieg, E-Book der gleichnamigen Ausstellung, Reichspräsident-Friedrich-Ebert-Gedenkstätte Heidelberg, 2010, S. 7.

2) Die Mappe hat das Format 64 x 48,5 cm. Jede Mappe ist nummeriert und vom Künstler signiert. Auf der Innenseite des Mappendeckels ist ein Kolophon montiert, Beilage ist ein gefaltetes Blatt mit von Masereel verfasstem Lebenslauf und seinem Text „Über die Entstehung der ‚Apokalypse unserer Zeit‘“ (Wiederabdruck in diesem Katalog S. 30-32). Neben der Mappe gab die Hessische Landesregierung mit Hilfe des Hessischen Rundfunks 1953 unter dem Titel „Apokalypse unserer Zeit“ auch ein broschiertes Heft (21 x 27,8 cm, Druck W. Kohlhammer, 32 Seiten, unpaginiert) heraus. Darin sind die Texte Masereels abgedruckt sowie das Selbstbildnis und 11 der Tuschzeichnungen (HZ 4026, HZ 4029, HZ 4021, HZ 4016, HZ 4015, HZ 4037, HZ 4024, HZ 4020, HZ 4019, HZ 4014, HZ 4023).

3) In der Nacht vom 11. auf den 12. September 1944 warfen englische Bomber binnen einer knappen halben Stunde über 280.000 Bomben über Darmstadt ab. Der sogenannte „Fächerangriff“ entfachte einen verheerenden Feuersturm. Nahezu die gesamte Innenstadt wurde dem Erdboden gleichgemacht. Die Bilanz war furchtbar: Über 10.000 Tote, eine hohe Zahl an Vermissten, zudem 70.000 obdachlos gewordene Menschen. Vgl. Klaus Schmidt: Die Brandnacht. Dokumente von der Zerstörung Darmstadts am 11. September 1944, Darmstadt 1964.

4) Apokalypse unserer Zeit von Frans Masereel und andere Bilder gegen den Krieg, bearb. von Peter Märker, Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 1986.

5) Vgl. Frans Masereel. Von Paris nach Avignon. Gezeichnetes Tagebuch einer Flucht. Juni 1940, Ausst. Kat. Heidelberg, Heidelberg 1986, S. 15.

6) Vgl. The apocalypse and the shape of things to come, hg. von Frances Carey, Ausst. Kat. The British Museum, London, 1999 (S. 311 ein Kurztext zu Frans Masereels „Apokalypse unserer Zeit“).

7) Zu Dürers „Apokalypse“ s. Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk in drei Bänden. Band 2 bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, München, London, New York 2002, S. 59-105. Zu Dürers „Apokalypse“ s. Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk in drei Bänden. Band 2 bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, München, London, New York 2002, S. 59-105.

8) Die frühen Holzschnittfolgen Frans Masereels. Eine Studie von Paul Ritter, Darmstadt 1983, S. 9.

9) Zit. aus Frans Masereel: „Über die Entstehung der ‚Apokalypse unserer Zeit‘“, Wiederabdruck in diesem Katalog (S. 30-31), S. 30.

10) a.a.O.

11) Entsprechende Beispiele in: Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 45, Ausst. Kat. Frankfurter Kunstverein, Berlin 1980, S.100, 106-109.

12) Vgl. „Motive aus der Apokalypse 1933-1945“, in: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung. Ernst Bloch zum 100. Geburtstag, Ausst. Kat. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein, Heidelberg 1985, S. 184-196.

13) Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk in drei Bänden (wie Anm. 7), Kat. 115.

14) Vgl. Frans Masereel: Die Apokalyptischen Reiter (26 Schwarz-Weiß Abbildungen und Texte von Masereel: Mein Lebenslauf. Wie „Die Apokalyptischen Reiter“ entstanden, und Heinrich Rumpel: Frans Masereel und sein Werk), Zürich 1954, 60 Seiten unpaginiert, Titelblatt.

15) Ernst Kállai: Dämonie der Satire, in: Das Kunstblatt, 11, 1927, (S. 97-104), S. 97.

16) Theodor W. Adorno: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft (1951), in: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften, Band 10.1, hg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt 1998 (Suhrkamp 1977), S. 30.

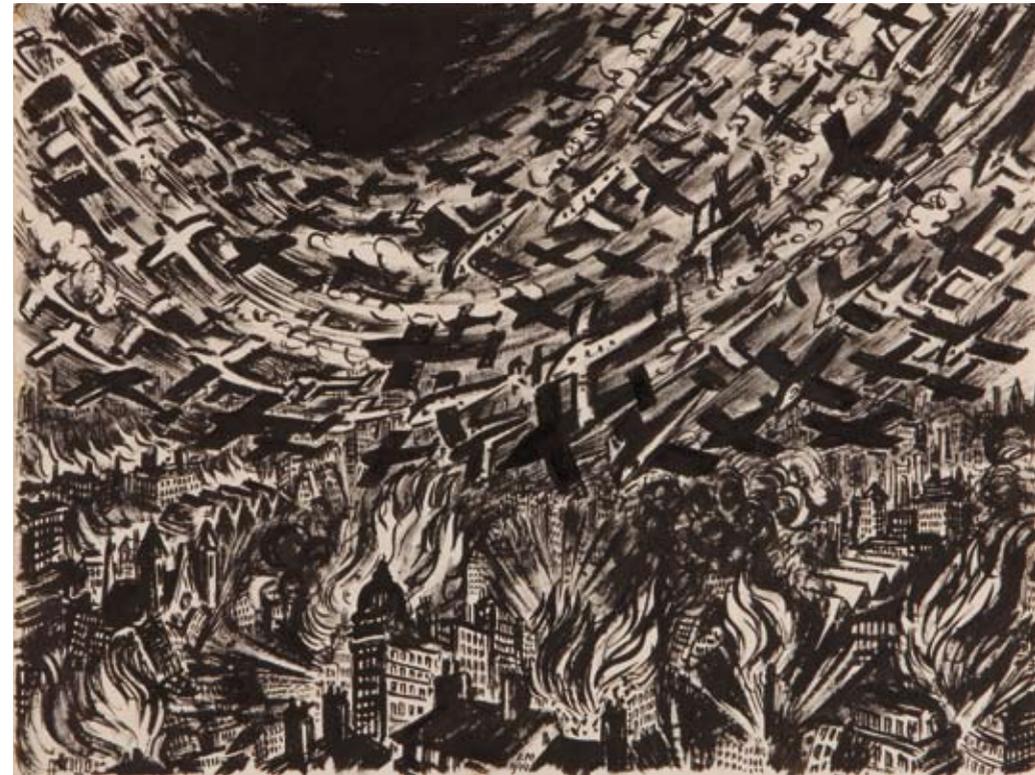
17) Vgl. beispielsweise zu Inszenierungsarbeiten der Medien während des Golfkrieges 1991 Malte Olschewski: Krieg als Show. Die neue Weltinformationsordnung, Wien 1992, S. 201f.

Harald Müller

Die Bilder Franz Masereels entfalten für das Auge des Betrachters eine immense Suggestivkraft. Sie sind vom Künstler gewollte Fanale gegen den Krieg. Zweifellos können auch die Produkte der Photographie oder die bewegten Bilder der elektronischen Medien Suggestivkraft der gleichen Intensität entfalten. Das Elend der von Bürgerkriegsanarchie geplagten und zum (Ver-)hungern verurteilten Somalier im Jahre 1993, von CNN auf die Bildschirme der reichen Länder gezaubert, entfachte den sprichwörtlichen „CNN“-Effekt. Die Bilder wirkten als Aufforderung zum Handeln und veranlassten über den Transmissionsriemen der öffentlichen Meinung die widerstrebende Regierung von George H.W. Bush zur militärischen Intervention in Somalia, die später kläglich scheitern sollte.

Bilder aus dem und über den Krieg haben in ihrer Wirkkraft wenig eingeübt. Aus Ruanda gab es keine vergleichbaren Bilder. Sollte es sie gegeben haben, so überlebten sie die redaktionelle Zensur der großen Fernsehanstalten in der Jagd auf die Quote nicht. Was sich abspielte, war kein Geheimnis: Die verlorene Truppe belgischer Friedenshüter und die verzweifelten Appelle von in Ruanda tätigen Nichtregierungsorganisationen waren nicht geheim. Aber sie verfangen nicht. Die Großen dieser Welt litten unter einer durch Somalia und die ewigen Querelen in Bosnien gefütterten Interventionsmüdigkeit, und die Medien waren

[10] Frans Masereel, Flugzeuge über brennender Stadt, 1944



an obskuren afrikanischen Geschehnissen nach der blutigen Nase in Somalia auch nicht interessiert. So vollzog sich der größte Genozid nach dem Kalten Krieg „in aller Ruhe“, die nur durch die Schreie der Opfer vor Ort gestört wurde. Sie erreichten die Welt nicht.

Es gibt daher keinen Zweifel, dass Bilder über den Krieg die Herzen der Menschen auch heute erreichen. Wo es keine Bilder gibt, bleiben die Herzen stumm. Die Wirkung, welche die Bilder zeitigen, ergibt sich indes wohl nur in einer Öffentlichkeit, die für das Geschehen nicht abgestumpft ist. Abstumpfung scheint nicht durch die Bilder selbst zustande zu kommen. Da die Medien einen oft beklagten Bias zugunsten der „schlechten Nachrichten“ haben, findet der Krieg – der ständig irgendwo auf dem Globus tobt – seinen Weg auf die Titelseiten und noch mehr in die fernsehbekehrten Wohnzimmer. Der Abstumpfeffekt entsteht anscheinend nur dort, wo der real erlebte Krieg mit der Furcht und dem Leid, die er erzeugt, die Aufmerksamkeit für die Kriege anderer verlöschen lässt: Wer das „real thing“ hautnah erlebt, hat für die Nöte anderer Heimgesuchter verständlicherweise keinen Nerv. Aber in unseren Wohlstandsgesellschaften mit ihrem beglückenden jahrzehntelangen Friedenszustand, in dem die immens geringe Wahrscheinlichkeit, Opfer einer terroristischen Attacke zu werden, als der Kitzel dienen muss, Sicherheitsfragen überhaupt noch ernst zu nehmen, evoziert das Bild der im Kriege Leidenden mit hoher Verlässlichkeit ein ja irgendwie sympathisches Mitgefühl.

[11] Frans Masereel, Flugzeug mit Menschengesicht, 1942



Was macht nun den Unterschied zwischen Masereels Bildern und den Produkten der bildaufnehmenden und -reproduzierenden Technik aus? Es scheint mir, dass die Kunstbilder „für sich sprechen“, die Produkte der Technik hingegen nicht. „Für sich sprechen“ ist allerdings eine irreführende Ausdrucksweise. Was da spricht, ist nicht das nackte Abbild der Wirklichkeit, sondern deren Bearbeitung durch den Künstler, der in das Kunstwerk seine eigene Wahrheit legt. Masereel wollte eine Anklage gegen den Krieg optisch formulieren. Die Absicht des Künstlers dringt durch das pointiert Dargestellte über die sinnliche Wahrnehmung in das Gemüt des Betrachters und zeitigt dort mit hoher Wahrscheinlichkeit den vom Künstler erwünschten performativen Effekt. Das Bild ist ein Kommunikationsmittel, das so gut wie die Sprache wirkt, vermutlich aber noch besser.

Aber gilt das nicht gleichermaßen für das Bild, welches uns die Photographie oder der Fernsehschirm liefern? Ist nicht die technisch gespiegelte Wirklichkeit mit derselben durchschlagenden Wucht ausgestattet, wie sie das gemalte Bild durch den Willen und die Gestaltungskraft des Künstlers erhält? Statt einer direkten Antwort sei ein Gedankenexperiment angestellt. Erinnern wir uns an das berühmteste Bild aus dem Vietnamkrieg: Das kleine, unbedeckte Mädchen, das verzweifelt weinend einer amerikanischen Attacke auf ihr Dorf entflieht. Die massive Wirkung dieser preisgekrönten Photographie trug maßgeblich zur Zunahme der Anti-Vietnam-Proteste in den USA und zum Meinungsumschwung auch im amerikanischen Mainstream gegen den Krieg bei. Beweist das nicht hinreichend, dass auch „technische“ Kriegsbilder „für sich“ sprechen? Aber stellen

[12] Frans Masereel, Stadt nach dem Angriff, 1944



wir uns einen Augenblick vor, die textuale Einrahmung des Bildes hätte gelautet „verzweifelt Kind flieht vor Vietkong in die Arme der amerikanischen Befreier“ – wie wäre die Wirkung wohl gewesen? Das Bild selbst enthält nichts, was einer solchen Bildunterschrift „selbtsprechend“ einen Riegel vorschieben würde. Die politische Wirkung eines Bildes, welches die Grausamkeit des kommunistischen Feindes und die Humanität des Einsatzes der GIs dokumentiert, statt der Grausamkeit des von eben diesem Einsatz verursachten „Kollateralschadens“ wäre wohl eine völlig andere gewesen.

Weit hergeholt? Zwei Beispiele demonstrieren, dass das Gedankenexperiment das Verhältnis zwischen Geschehen, Bild und politischer Wirkung eher bestürzend richtig beschreibt. Erstes Beispiel: Die Phase zwischen dem Einmarsch des Irak in Kuwait im August 1990 und dem Beginn der Luftkriegskampagne der Alliierten gegen den Irak im Januar 1991. Eine kuweitische Prinzessin, wohl beraten von einer smarten Public Relations Agentur, präsentierte den Medien Bilder – angeblich aus einem kuweitischen Krankenhaus – , welche scheinbar verletzte Babies in Brutkästen zeigten. Behauptung: Irakische Soldaten hätten die neuen Erdenbürger brutal aus den Brutkästen gerissen und damit dem Tode überantwortet. Das Ganze war eine geschickt aufbereitete „Ente“, die im Kontext der beginnenden Kriegspropaganda der Regierung von George H.W. Bush ein noch unentschlossenes amerikanisches Publikum in Richtung Intervention drängte (damit soll nicht gesagt sein, dass die Intervention per se falsch war – immerhin war sie mit einem Mandat des Sicherheitsrats der Vereinten Nationen versehen

[13] Frans Masereel, Der Gefallene, 1943



und beantwortete eine unverkennbare, völkerrechtswidrige Aggression des Irak gegen einen kleinen Nachbarstaat. Es geht nur um den virtuoson Umgang mit dem Bild zu politischen Zwecken).

Zweites Beispiel: Das Time Magazine zeigte kürzlich das Bild einer grausam verstümmelten Afghanin mit der Überschrift „Das geschieht, wenn wir Afghanistan verlassen“. Nun soll keineswegs in Abrede gestellt werden, dass das (authentische) Bild eine verwerfliche, unvorstellbare Grausamkeit anprangert und dass die Taliban ein menschenverachtendes Frauenbild als vermeintliches Gebot des Islam vor sich hertragen und in ihrer Praxis zu Lasten der Frauen des Landes zu verwirklichen suchen. Das Bild selbst wurde indes in den Dienst eines Plädoyers für den Verbleib der NATO-Truppen in Afghanistan genutzt; seine Suggestivkraft kann jedoch die Tatsache nicht verdecken, dass die Untat geschah, während die NATO versuchte, in Afghanistan menschenwürdige Lebensverhältnisse herzustellen. Es war kein Vorgriff auf eine dräuende Zukunft, sondern die Dokumentation einer unwünschten, aber von der NATO-Präsenz eben auch nicht verhinderten Gegenwart.

Es ist also klar: Die meisten fotografierten Bilder sprechen nicht für sich. Sie gewinnen ihre Bedeutung durch das Narrativ, in das sie eingebettet sind. Dieses Narrativ wird meistens (aber nicht immer, wovon unten noch die Rede sein wird) von einem Sprecher konstruiert, der mit dem Bild eine bestimmte Interpretation realweltlicher Vorgänge unterstützten möchte. Man nennt diesen Vorgang

[14] Frans Masereel, Seeschlacht, 1942



„framing“, also „Rahmung“, was recht treffend zu der Verwendung von Bildern passt – nur dass natürlich das physische Versehen eines Bildes mit einem Rahmen wenig Einfluss auf dessen Verständnis durch den Beschauer ausübt. Ganz anders ist es, wie gesehen, mit der sprachlichen, d.h. interpretativen Rahmung. Sie ist abhängig von den Interessen, Zwecken, Ideologien, Weltansichten usw. des Sprechers. Ob die Rahmung eine bewusste Manipulation des Auditoriums darstellt (wie fraglos im Falle der Babys 1990) oder die Sprecher selbst glauben, was sie sagen (wie vermutlich im Falle des Plädoyers für den Verbleib der NATO in Afghanistan durch das Time Magazine) ist dabei unerheblich. Entscheidend ist die performative Wirkung auf diejenigen, die Bild und Rahmung simultan zu Kenntnis nehmen.

Nicht immer ist die Wirkung der Bilder kontrollierbar. Die „Rahmung“ kann durch den Kontext erfolgen, d.h. ein bereits vorhandenes Narrativ, zu dem ein Bild in einen so krassen Gegensatz tritt, dass dieses frühere Narrativ seine performative Wirkung gänzlich verliert, diese sogar ins Gegenteil umschlägt. Auch hierfür drei Beispiele.

Die Administration von George H. W. Bush hatte für den Golfkrieg 1991 erfolgreich das Bild eines Krieges gezeichnet, in der die von den USA geführten alliierten Streitkräfte mit einem Minimum an Opfern und der größtmöglichen Sorgfalt, zivile Opfer zu vermeiden, überlegen und sicher dem Sieg entgegensteuerten. Irritationen traten kurzzeitig durch die versehentliche Bombar-

[15] Frans Masereel, Martyrium (K.Z.), 1944



dierung eines von Zivilisten besetzten Bunkers in Bagdad auf, aber dies ging schnell vorüber. Bilder von der irakischen Front fehlten. Die immensen Opfer der an vorderster Linie postierten irakischen Wehrpflichtigen (die Eliteeinheiten der Republikanischen Garde hielten vornehmen Abstand zum Frontgeschehen) trat nicht in den Blick. Die hohe Zahl der Toten unter diesen jungen, unmotivierten und zum Militärdienst genötigten Irakis durch „Daisy Cutters“, d.h. aerosolierte Explosivstoffe, die, in der Luft gezündet, Leben auf großen Flächen vernichten, und durch überdimensionierte Traktoren, die Sand in die überrannten Schützengräben schaufelten und die dort postierten Soldaten elend ersticken ließen, wurden erst nach Kriegsende ruckartig am vorletzten Kriegstag, als die Bilder von der Straße Basra – Bagdad die Fernsehkanäle erreichten. Das Niedermetzeln der panisch fliehenden irakischen Truppen durch die amerikanische Luftwaffe führte zu einem öffentlichen Aufschrei, der Präsident Bush zur sofortigen Einstellung der Feindseligkeiten veranlasste; viele in seiner Administration und militärischen Führung hätten es vorgezogen, diesen Beschluss erst nach der endgültigen Vernichtung der irakischen Republikanischen Garden zu fassen.

Zweites Beispiel: Somalia 1993. Hier zeichnete die Rahmung durch Vereinte Nationen und amerikanische Regierung einen Überwachungseinsatz für die Versorgung notleidender Somalis mit den notwendigen Lebensmitteln. Dass sich unter der Hand der Charakter des Einsatzes änderte, als die humanitären Schutztrup-

[16] Frans Masereel, Straßenszene mit Särgen, 1942



pen sukzessive zur Bürgerkriegspartei in der Auseinandersetzung zwischen verfeindeten somalischen Clans wurden, blieb der Öffentlichkeit zunächst verborgen, da die wenigen aus Mogadischu übermittelten Bilder im Rahmen des offiziellen Frame präsentiert wurden. Erst die „Black Hawk Down“-Episode, als eine amerikanische Einheit, die den Versuch unternahm, den Warlord der Gegenpartei fest zu setzen, in tödliches Feuer geriet, dem achtzehn amerikanischen Elitesoldaten zum Opfer fielen, änderte das in der Öffentlichkeit vorherrschende Verständnis. In kürzester Zeit sah sich die Clinton-Administration gezwungen, die militärische Präsenz in Somalia zu beenden.

Diese beiden Episoden motivierten übrigens den kühnsten Versuch wohlwollender Bild- und Berichtszensur moderner Zeiten, den sogenannten „eingebetteten Journalismus“. Das Konzept sah die enge Einbindung begleitender Journalisten in die vorrückenden Truppen vor; es wurde im Irakkrieg von 2003 verwirklicht, und zwar mit einigem Erfolg. Das triumphale Verständnis vom Sturz Saddams Husseins, von der „mission accomplished“, das George W. Bush in Luftwaffen-Kampfuniform auf einem amerikanischen Flugzeugträger vor der saudischen Küste vermittelte, blieb mehrere Jahre lang beherrschend, bis die immer dichtere Folge von Bildern über Attentate und Kämpfe im „Nachkriegs-Irak“ durch ihren Kontrast zum herrschenden Narrativ dessen Hegemonie zerstörten.

Drittes Beispiel: der deutsche Afghanistan-Einsatz. In der Tradition der Auslandseinsätze der Bundeswehr wurde er selbstverständlich nicht als Krieg definiert.

[17] Frans Masereel, Die Prasser, 1943



Die Bundeswehr wurde in ein vermeintlich sicheres und risikoarmes Gebiet gesetzt. Dieser Standort, so die Hoffnung, würde die Illusion aufrecht erhalten helfen, es handle sich eben nicht um einen Krieg, sondern um humanitäre Friedenserhaltung. Im Laufe der Jahre produzierte die narrative Spreizung, die nötig wurde, um das Dementi der Kriegssituation aufrecht zu erhalten, immer abenteuerlichere Kunstphrasen wie „kein Krieg, sondern ein robuster Stabilisierungseinsatz, bei dem wiederholt auch Kampfhandlungen auftreten“ deuteten wachsende Schwierigkeiten an. Die Bilder vom Kundus-Vorfall, die das Narrativ des Kriegsdemontis ihrerseits dementierten, zerstörten das „Kein Kriegs“-Narrativ und gaben dem neuen Verteidigungsminister die Chance, eine neue, realistischere Rahmung der Bilder zu versuchen.

Wir können also feststellen: Künstler wie Masereel haben ihr eigenes rahmendes Narrativ in die Bilder hinein gegeben. Diese können davon nicht abgelöst werden: Bild und Narrativ sind integriert. Die technischen Bilder hingegen gewinnen Bedeutung nur aus der Einbettung in – oder aus dem dramatischen Kontrast zu – einem Narrativ, das zweck- oder überzeugungsbedingt das Bild zum Mittel einer performativen Absicht macht: den Betrachter von den Auffassungen des Sprechers zu überzeugen. Dies öffnet die bedrückende Möglichkeit der Manipulation. Aber es führt auch zur positiven Erfahrung der Vergeblichkeit von Manipulation, wenn Narrativ und Bild in einen so scharfen Kontrast treten, dass die Magie der Rahmung in sich zusammen fällt. Auch hier spricht das Bild „nicht für sich“, sondern es gewinnt seinen Sinn erneut aus dem Narrativ, aber

[18] Frans Masereel, Die Hand mit der Waffe, 1940

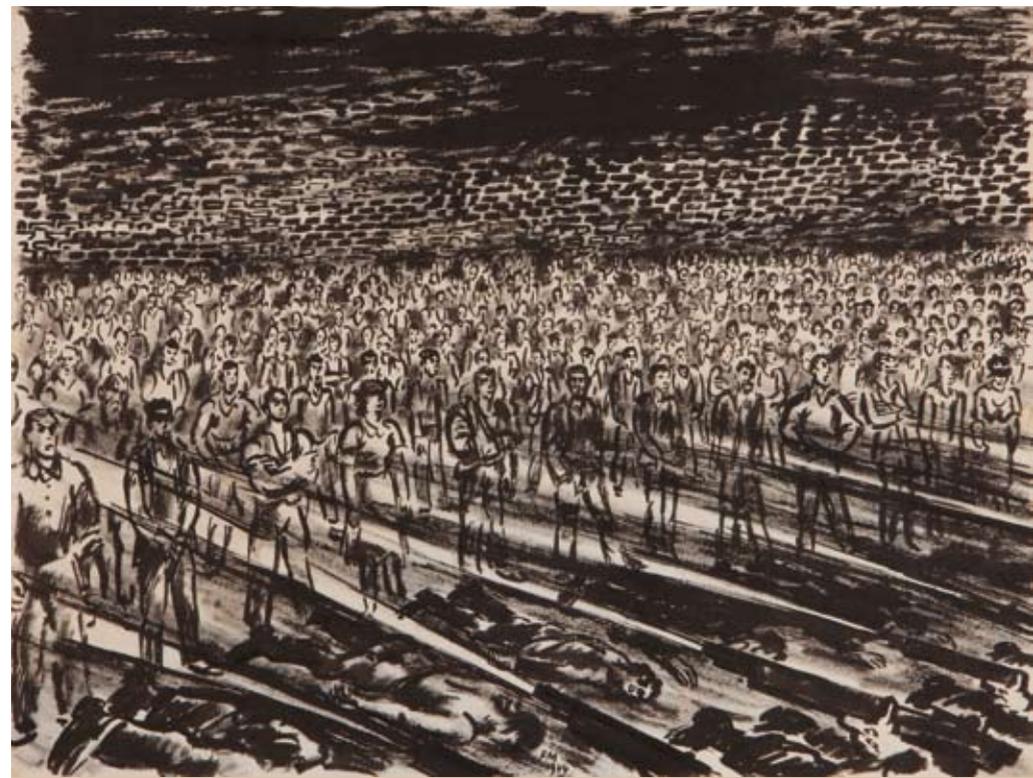


eben ganz anders als vom Sprecher beabsichtigt: Denn hätte der Sprecher Recht, dann könnte das Bild nicht möglich sein. Diese „List der Vernunft“, um mit Hegel zu sprechen, rettet uns einen Rest von Aufklärungsoptimismus gegen den scheinbar übermächtigen Totalitarismus einer strategischen Manipulation der Bilder. Und gerade, wenn es um Bilder des Krieges geht, bleibt diese Hoffnung, der Manipulation entgehen zu können, lebenswichtig.

[19] Frans Masereel, Mensch im Krieg, 1944



[20] Frans Masereel, Die Opfer des Krieges, 1944



Zu erzählen, warum und unter welchen Umständen ich diese Folge von Zeichnungen mit dem Titel „Apokalypse unserer Zeit“ gemacht habe, ist gar nicht so leicht, denn es ist nicht mehr die gleiche Stimmung, in der ich mich heute, 1953, in einer verhältnismäßig friedlichen Umgebung befinde. Ich muß versuchen, zuerst jene andere Stimmung in mir wieder wach werden zu lassen ... Ich will für eine kurze Weile die Augen schließen und meine Erinnerungen an damals heraufbeschwören.

Das war im Juni 1940.

Große Massen bewaffneter Männer überfluteten Städte und Landschaften und brennende Häuser, Tod und Verderben blieben hinter ihnen zurück. Teufliche Maschinen, eine immer mörderischer als die andere, führten sie mit sich und betätigten sie in den Lüften wie auf dem Meer, auf der Erde wie unter der Erde. Und das alles hatte nur den einen Zweck: zu töten. In größter Eile mußten Gräber geschaufelt werden und in weiten Gebieten unserer Erde füllten sich die Friedhöfe mit beängstigender Geschwindigkeit. Hinter diesen Kriegern mit ihren alles zerstörenden Waffen kamen nochmals viele andere Männer und ihr Kampfwerkzeug war das Gift der Lüge, das sie durch Apparate, die Ausgeburten der Hölle schienen, in Form fürchterlicher Befehle, grotesker Verdrehungen der Wahrheit und lästerlicher Worte ausspien. Ihre Zerstörung galt den edlen Gedanken, dem Geist, der Seele, während es die Aufgabe der ihnen Vorausgehenden gewesen war, das Fleisch und die materiellen Werte zu vernichten.

Denken wir noch einmal daran zurück!

War das nicht wie eine Apokalypse, die sich da auf uns stürzte? Und war sie nicht viel schrecklicher als jene, die die alten Schriften ankündigten? Haben nicht viele von uns geglaubt, das Ende der Welt sei hereingebrochen? Von jener Zeit sagte Stefan Zweig, der mein Freund war: „... meine geistige Heimat, Europa, hat selbst die Zerstörung an sich vorgenommen, bevor sie sich den Tod gab“.

Ja, ich denke daran zurück.

Mit meiner Frau war ich auf den Landstraßen, verloren in einer riesigen Menge von Frauen, Kindern, Männern, Greisen und Soldaten, die mit Fahrzeugen aller Art, Kanonen und Tieren ein chaotisches Durcheinander bildeten. Mit Worten mag ich es nicht beschreiben – mit meinem Zeichenstift versuchte ich es damals zuweilen. Dieser endlose Zug floh vor Feuersbrünsten, vor den von allen Seiten, von oben und unten, hinten und vorne kommenden Salven, mit denen der Tod großzügig seine Ernte einbrachte.

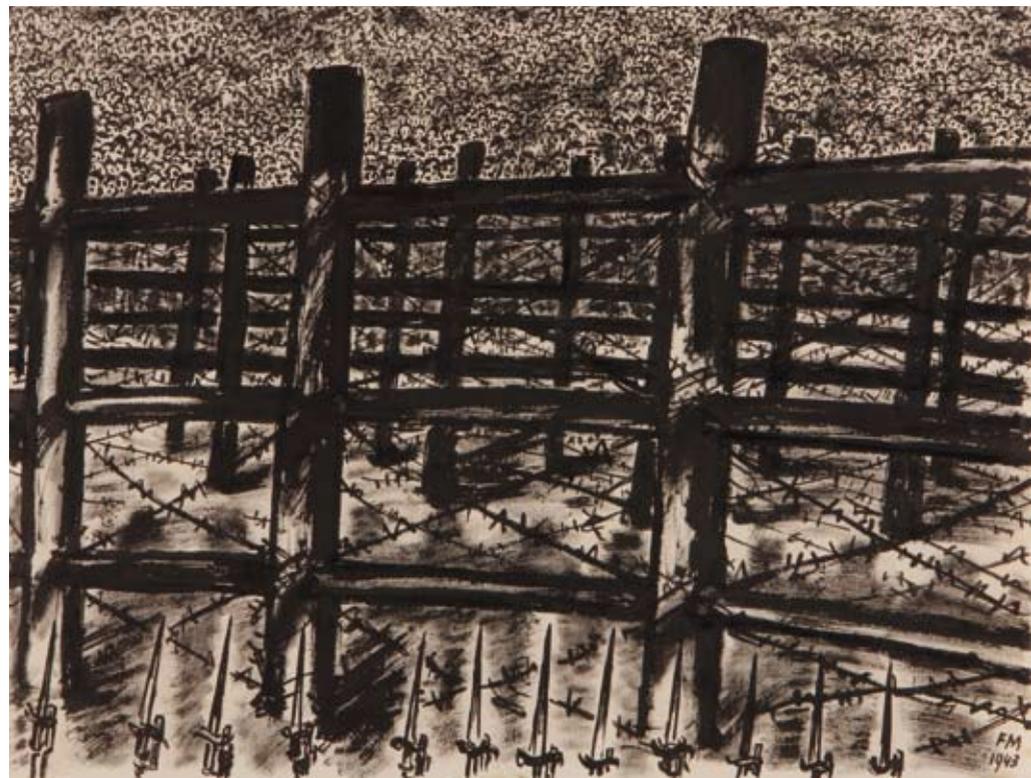
Dieses schaurige Drama muß mich zutiefst beeindruckt haben ... denn so weit mein beschwerlicher Weg mich führte, machte ich, wenn immer ich nur ein wenig Schutz vor dem wütend einschlagenden Geschützfeuer hatte, kleine Skizzen: in den Gräben, hinter den Mauern eingäschelter Gutshöfe, zwischen menschlichen Leichen und Tierkadavern. Sobald ich in eine kleine Stadt kam und dort Papier und chinesische Tusche vorfand – einen kleinen Pinsel hatte ich selbst in meiner Tasche – , ging ich daran, größere Zeichnungen zu machen, weil es mir darum zu tun war, ein gedrängtes Zeugnis dessen, was ich gesehen und verstanden, empfunden und gedacht hatte, auf Papier zu bringen, um ohne Rücksicht auf künstlerische Erwägungen, wenigstens eine allgemeine Vision dieser verfluchten Zeit unmittelbar zu vermitteln.

Ich denke mir, daß meine Eindrücke sich mit denen vieler anderer Menschen berühren, die wie ich jene Epoche durchleben mußten. Es war mein Ziel, das Grauenvolle dieser Vorgänge richtig wiederzugeben. Ich wollte sie anderen Menschen zeigen, in der Hoffnung, sie möchten daraus die Folgerung ziehen, einst gemeinsam und Hand in Hand den siegreichen Weg zum FRIEDEN zu beschreiten.

Frans Masereel, 1953

(Erstveröffentlichung in der Mappe „Apokalypse unsere Zeit“, hrsg. von der Hessischen Landesregierung, 1953)

[21] Frans Masereel, Gefangene hinter Stacheldraht, 1943



(Erstveröffentlichung in der Mappe „Apokalypse unsere Zeit“, hrsg. von der Hessischen Landesregierung, 1953)

Ich bin am 30. Juli 1889 in Blankenberghe (Belgien) geboren. Meine Eltern sind flämischer Abstammung. Meine Kindheit war sehr glücklich, und als ich größer wurde, habe ich sehr viel Sport getrieben. In Gent widmete ich mich verschiedenen Studien und gleichzeitig besuchte ich die „Académie des Beaux Arts“. Schon ganz früh, kaum daß ich einen Bleistift halten konnte, fing ich an zu zeichnen. Später habe ich viele Reisen unternommen, nach England, Deutschland, Tunis und der Schweiz. Als ich mich später verheiratet hatte, ließ ich mich in Paris und Equihen nieder, einem kleinen Fischerdorf in der Nähe des Pas de Calais. Der zweite Weltkrieg hat alles, was ich besaß, vernichtet und so mußte ich als Fünfzigjähriger nochmals von vorne anfangen.

In meiner Arbeit habe ich mich hauptsächlich von meinen eigenen Lebenserfahrungen leiten lassen; sie waren für mich die eigentliche Quelle, aus der ich unermüdlich Formen und Farben wie Ideen und Themen geschöpft habe.

Ich glaube kaum, daß ich in meinem Schaffen je irgendeinem bestimmten Einfluß unterlegen bin, da ich meistens nur nach der Natur zeichne, wobei es mir darauf ankommt, offen und ehrlich zu sein sowohl mir selbst als den anderen Menschen gegenüber.

Seit Ende des Krieges lebe ich in Nizza und fahre fort mit Malen, Zeichnen und Holzschneiden. Ich arbeite mehr denn je – so erscheint es mir wenigstens –.

Ich liebe es nicht, von mir selbst zu sprechen, sondern überlasse es besser meinen Werken, die, wie ich glaube, mein Wesen, meine Träume und meine künstlerische Entwicklung getreulich widerspiegeln.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs folgt Masereel dem befreundeten Maler Hermann-Henry Gowa, der bis dahin in Südfrankreich im Exil lebte, als Lehrbeauftragter an das „Zentrum für Kunstgewerbe“ (Centre des Métiers d'Art) in Saarbrücken. 1946 beginnt Masereel wieder an Holzschnitten zu arbeiten, nachdem seit 1939 nur Zeichnungsfolgen von ihm veröffentlicht wurden. 1949 zieht er nach Nizza. In den 1950er und 1960er Jahren häufen sich die Ehrungen, die Masereel zuteil werden (1950 Großer Internationaler Graphikpreis der Biennale von Venedig; 1951 Aufnahme als Mitglied der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Literatur und Künste von Belgien; 1957 Ernennung zum Korrespondierenden Mitglied der Deutschen Akademie der Künste in Berlin/DDR; 1964 gemeinsam mit Ernst Bloch Kulturpreis des Deutschen Gewerkschaftsbundes; 1969 Ehrendoktor der Humboldt-Universität Berlin/DDR). Seit 1950 entstehen zahlreiche Holzschnittfolgen. 1958 anlässlich von Ausstellungen seiner Werke Reise in die VR China; Beteiligung an der Ausstellung „Künstler gegen den Atomkrieg“ in München. 1967 Dekorationen und Kostüme für mehrere Theaterinszenierungen. Am 3. Januar 1972 stirbt Frans Masereel in Avignon, er ist in Gent beigesetzt.

[22] Frans Masereel, Der Tod auf der Kugel, 1942



Alle Arbeiten stammen aus dem Bestand der Graphischen Sammlung am Hessischen Landesmuseum Darmstadt.

Frans Masereel

Apokalypse unserer Zeit

[1] Selbstbildnis, 1953

Chinatusche mit Pinsel

u.r. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1953

480 x 316 mm

Inv. Nr.: HZ 4038

Folge von 25 Blatt, 1940-1944

Chinatusche mit Pinsel; 480 x 628 mm

Die Titel sind nicht vom Künstler verbürgt.

Die Reihenfolge der 25 Blätter orientiert sich an der Abfolge der Reproduktion in der von Masereel 1954 im Zürcher Europa-Verlag erfolgten Heft-Ausgabe „Die Apokalyptischen Reiter“

[2] Scheinwerfer, 1943

u.r. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1943; Inv. Nr.: HZ 4015

[23] Frans Masereel, Krüppel, 1944



[3] Infanterie angreifend, 1942

u. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1942; Inv. Nr.: HZ 4026

[4] Panzerschlacht, 1940

u.l. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1940; Inv. Nr.: HZ 4033

[5] Fallschirmjäger, 1942

u. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1942; Inv. Nr.: HZ 4017

[6] Flugzeuge über der Menschheit, 1944

u.r. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1944; Inv. Nr.: HZ 4027

[7] Fliegerangriff, 1943

u.r. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1943, Inv. Nr.: HZ 4016

[8] Tanks, 1943

u.l. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1943; Inv. Nr.: HZ 4019

[9] Feuernde Kanonen, 1940

u.r. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1940; Inv. Nr.: HZ 4029

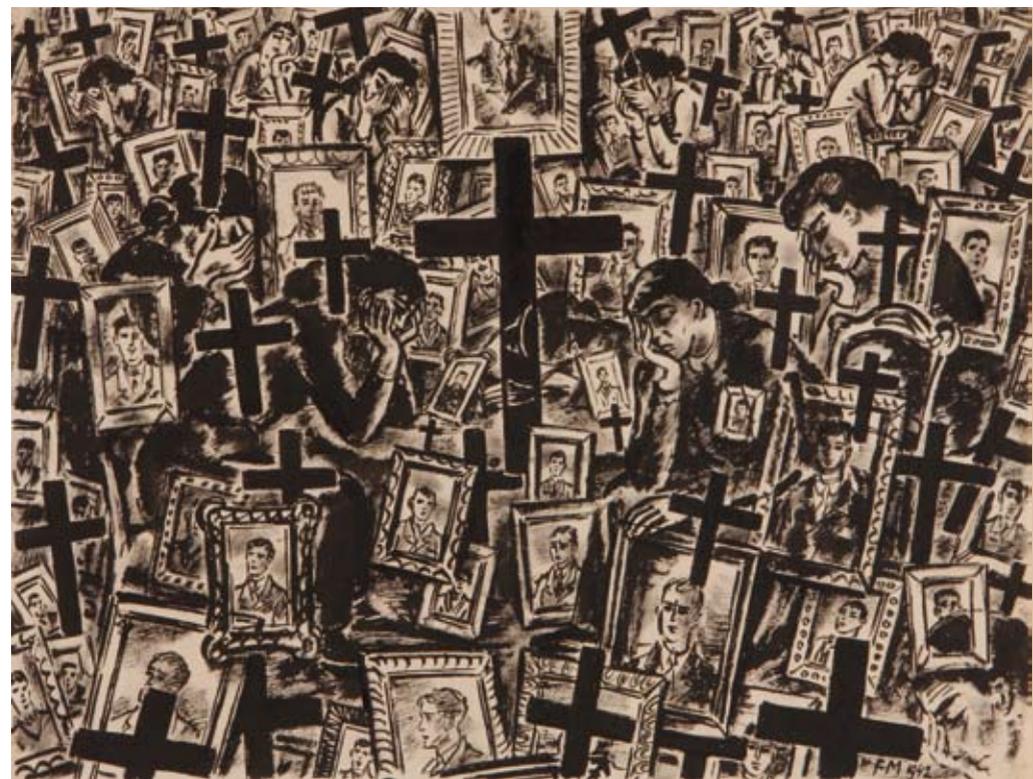
[10] Flugzeuge über brennender Stadt, 1944

u. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1944; Inv. Nr.: HZ 4034

[11] Flugzeug mit Menschengesicht, 1942

u.l. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1942; Inv. Nr.: HZ 4014

[24] Frans Masereel, Toten-Gedenken, 1942



[12] **Stadt nach dem Angriff, 1944**

u.r. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1944; Inv. Nr.: HZ 4028

[13] **Der Gefallene, 1943**

u. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1943; Inv. Nr.: HZ 4032

[14] **Seeschlacht, 1942**

u. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1942; Inv. Nr.: HZ 4036

[15] **Martyrium (K.Z.), 1944**

u.r. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1944; Inv. Nr.: HZ 4030

[16] **Straßenszene mit Särgen, 1942**

u.l. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1942; Inv. Nr.: HZ 4021

[17] **Die Prasser, 1943**

u. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1943; Inv. Nr.: HZ 4020

[18] **Die Hand mit der Waffe, 1940**

u. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1940; Inv. Nr.: HZ 4018

[19] **Mensch im Krieg, 1944**

u.l. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1944; Inv. Nr.: HZ 4031

[25] Frans Masereel, Weltkugel mit Kreuz, 1943

[20] **Die Opfer des Krieges, 1944**

u. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1944; Verso: Figurenstudie zur ersten Reihe; Inv. Nr.: HZ 4022

[21] **Gefangene hinter Stacheldraht, 1943**

u.r. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1943; Inv. Nr.: HZ 4023

[22] **Der Tod auf der Kugel, 1942**

u. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1942; Inv. Nr.: HZ 4013

[23] **Krüppel, 1944**

u. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1944; Inv. Nr.: HZ 4025

[24] **Toten-Gedenken, 1942**

u.r. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1942; Inv. Nr.: HZ 4035

[25] **Weltkugel mit Kreuz, 1943**

u.l. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1943; Inv. Nr.: HZ 4024

[26] **Sonne über Skelett, 1943**

u.l. mit Tusche monogrammiert und datiert: FM 1943; Inv. Nr.: HZ 4037

[26] Frans Masereel, Sonne über Skelett, 1943



Albrecht Dürer
Die Apokalypse, 1498

[27] **Apocalipsis cum figuris**

Titelblatt der lateinischen Ausgabe der „Apokalypse“ des Jahres 1511, die in der Ausstellung zu sehen ist

Holzschnitt

185 : 184 mm

Meder Nr. 163b, Schoch 111; Inv. Nr.: GR 208

Folge von 15 Holzschnitten

jeweils ca. 395 x 285 mm

[28] **Die Marter des Evangelisten Johannes, um 1496/97**

Vorsatzblatt, monogrammiert

Meder 164, Schoch 112; Inv. Nr.: GR 210

[29] **Johannes erblickt die sieben Leuchter, um 1496/98**

Apokalypse, I. Figur, monogrammiert

Meder 165, Schoch 113; Inv. Nr.: GR 212

[30] **Johannes vor Gottvater und den Ältesten, um 1496**

Apokalypse, II. Figur, monogrammiert

Meder 166, Schoch 114; Inv. Nr.: GR 214

[31] **Die apokalyptischen Reiter, um 1497/98**

Apokalypse, III. Figur, monogrammiert

Meder 167, Schoch 115; Inv. Nr.: GR 216

[Abb. Umschlaginnenseite, vorne]

[32] **Die Eröffnung des fünften und sechsten Siegels, um 1497/98**

Apokalypse, IV. Figur, monogrammiert

Meder 168, Schoch 116; Inv. Nr.: GR 218

[Abb. Umschlaginnenseite, hinten]

[33] **Vier Engel, die Winde aufhaltend / Die Versiegelung der Auserwählten, um 1497/98**

Apokalypse, V. Figur, monogrammiert

Meder 169, Schoch 117; Inv. Nr.: GR 220

[34] **Die sieben Posaunenengel, um 1496/97**

Apokalypse, VI. Figur, monogrammiert

Meder 170, Schoch 118; Inv. Nr.: GR 224

[35] **Der Engelkampf, um 1496/98**

Apokalypse, VII. Figur, monogrammiert

Meder 171, Schoch 119; Inv. Nr.: GR 226

[36] **Johannes, das Buch verschlingend / Der „Starke Engel“, um 1498**

Apokalypse, VIII. Figur, monogrammiert

Meder 172, Schoch 120; Inv. Nr.: GR 228

[37] **Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache, um 1497**

Apokalypse, IX. Figur, monogrammiert

Meder 173, Schoch 121; Inv. Nr.: GR 230

[38] **Michaels Kampf mit dem Drachen, um 1498**

Apokalypse, X. Figur, monogrammiert

Meder 174, Schoch 122; Inv. Nr.: GR 232

[39] **Das Tier mit den Lammhörnern, um 1496/97**

Apokalypse, XI. Figur, monogrammiert

Meder 175, Schoch 123; Inv. Nr.: GR 236

[40] **Lobgesang der Auserwählten im Himmel / Anbetung des Lammes, um 1496/97**

Apokalypse, XII. Figur, monogrammiert

Meder 176, Schoch 124; Inv. Nr.: GR 210 und Inv. Nr.: GR 222

[41] **Das babylonische Weib, um 1496/97**

Apokalypse, XIII. Figur, monogrammiert

Meder 177, Schoch 125; Inv. Nr.: GR 234

[42] **Der Engel mit dem Schlüssel zum Abgrund, um 1497/98**

Apokalypse, XIV. Figur, monogrammiert

Meder 178, Schoch 126; Inv. Nr.: GR 238

Zu Dürer zitierte Literatur:

Meder

Joseph Meder: Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen. Wien 1932.

Schoch

Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. I., Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter. München, London, New York 2001; Bd. II, Holzschnitte und Holzschnittfolgen. München, London, New York 2002; Bd. III, Buchillustrationen. München, London, New York 2004

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Gegen den Krieg
Bilder gesellschaftlichen Wandels 8

Eine Kooperation der Schader-Stiftung und des
Hessischen Landesmuseums Darmstadt

7. Oktober 2010 bis 2. Januar 2011

Galerie der Schader-Stiftung
Goethestraße 1
64285 Darmstadt

Herausgeber:
Schader-Stiftung und Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Autoren:
Dr. Mechthild Haas, Hessisches Landesmuseum Darmstadt
Prof. Dr. Harald Müller, Hessische Stiftung Friedens- und Konfliktforschung
Frankfurt am Main
Gestaltung: Atelier Marlies Blücher
Druckerei: Ph. Reinheimer GmbH
Abbildungen der Werke: Wolfgang Fuhrmanek (HLMD)
Restauration: Monika Lidle-Fürst, Friederike Zimmern-Wessel (HLMD)

© 2010 Schader-Stiftung, Hessisches Landesmuseum Darmstadt und die Autoren
© der abgebildeten Werke von Frans Masereel © VG Bild-Kunst, Bonn 2010
Titelbild: Frans Masereel, Infanterie angreifend, 1942, s. Abb. 3
Umschlaginnenseite, vorne: Albrecht Dürer, Die apokalyptischen Reiter, um
1497/1498, s. Abb. 31
Umschlaginnenseite, hinten: Albrecht Dürer, Die Eröffnung des fünften und
sechsten Siegels, um 1497/1498, s. Abb. 32

Konzept der Ausstellung:
Dr. Mechthild Haas, Dr. Klaus-D. Pohl (HLMD)
Beratung:
Prof. Dr. Werner Durth, Prof. Dr. Stefan Hradil, Prof. Jean-Baptiste Joly,
Prof. Dr. Joachim-Felix Leonhard (Schader-Stiftung)
Bildung und Vermittlung:
Dr. Lutz Fichtner (HLMD), Dr. Stephanie Hauschild, Christian Steuerwald M.A.
(Schader-Stiftung)

ISBN 978-3-932736-33-9

www.galerie.schader-stiftung.de und www.hlmd.de

