

Künstler sehen die Masse

Deutsche Malerei und Graphik im 19. und frühen 20. Jahrhundert in
Auseinandersetzung mit dem Kollektiv Mensch

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Susanne Veronika Drexler,
geb. Tuttas
aus Fürstenfeldbruck

2019

Erstgutachterin: Prof. Dr. Burcu Dogramaci

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Christine Tauber

Tag der mündlichen Prüfung: 05.02.2016

Inhaltsverzeichnis

I. Vorwort.....	1
II. Einleitung	2
1. Neue Massenbewegungen im 21. Jahrhundert	3
2. Untersuchungszeitraum und Fragestellungen	5
3. Forschungsstand	9
4. Masse – Menge – Volk – Kollektiv – Eine Begriffsdefinition	14
III. Menschenmengen und Politik	25
1. Das Volk als Akteur - Die Kunst der Französischen Revolution und der Revolutionsfeiern.....	27
2. Der König und die Bürger im liberalen Zeitalter – Wege zu einem neuen Selbstverständnis im Bild	32
3. Erste Bilder einer politisierten Gesellschaft – Das Hambacher Fest 1832	40
IV. Die Menge wird aktiv – Bilder von Aufständen und Revolutionen 1848–1919	47
1. Die Revolution von 1848 – Zwischen Menzels „Märzgefallenen“ und Hasenclevers „Arbeiter und Stadtrath“	49
2. Die Wahrnehmung von historischen politischen Menschenmengen in der Kunst von Max Klinger, Käthe Kollwitz und Werner Heldt	55
3. Revolutionsluft 1910–1918.....	64
3.1. Massenerfahrungen am Rande des Ersten Weltkrieges – Das Auftreten der Masse vor der Novemberrevolution 1918.....	66
3.2. Die Novemberrevolution 1918/1919 in der Kunst: Zyklen von Ernst Stern, Magnus Zeller und Willibald Krain	73
4. Die Nachwirkungen der Novembertage und die revolutionären Massen in der Kunst der zwanziger Jahre.....	82
V. Exkurs: Der Erste Weltkrieg als einschneidendes Erlebnis	89
1. Das „Augusterlebnis“ 1914 – Der Kriegsausbruch in der Kunst	92
2. Kriegserlebnis und Massen	100
VI. Die Masse als soziale Klasse	107
1. Bilder von Demonstrationen und Streiks – eine neue Form der politischen Auseinandersetzung findet ihren Weg in die Kunst.....	111
2. Die „soziale Masse“	130
2.1. Das Bild der Arbeiter im Naturalismus.....	131
2.2. Das Gesicht des Proletariats – die „Arbeitermassen“	134
3. Das proletarische Mengenporträt	144
4. Masse und Agitator	151

VII.	Das Individuum und die künstlerische Auseinandersetzung mit der Menge..	159
1.	Die „malerische Masse“ – Großstadt und Menschenmenge im 19. und frühen 20. Jahrhundert.....	161
2.	Die Anonymität in der städtischen Masse	175
3.	Ludwig Meidner und seine Faszination für die Menschenmenge	182
4.	Exkurs: Doppelbegabung der Künstler: Masse in Literatur und Kunst.....	188
5.	Identifikation mit der Menge – Selbstporträts von Künstlern	196
VIII.	Was von der Masse übrig bleibt – Künstlerische Erfahrungen mit der Abwesenheit.....	201
1.	Die Abwesenheit der Masse und die Leere.....	203
2.	Die Revolutionen von 1848 und 1918/19 – Barrikadenkämpfe und Straßenschlachten	205
3.	Krieg und Abwesenheit	210
4.	Die Menge in der Auflösung – Vorstufen zur Abwesenheit	220
5.	Die Menge und die Leere der Stadt	224
IX.	Schluss.....	229
X.	Literaturverzeichnis	241
XI.	Abbildungsnachweise und Abbildungen.....	285

I. Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die leicht überarbeitete Fassung meiner im Jahr 2016 an der Ludwig-Maximilians-Universität angenommenen Dissertation. Sie beschäftigt sich mit dem Motiv von Menschenmengen in der Kunst des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, einem Thema, das seit Beginn der Abfassung erstaunlich aktuelle Dimensionen erreichte und mich nicht nur im Rahmen der kunsthistorischen Recherchen, sondern auch in Hinblick auf die aktuellen Geschehnisse faszinierte.

Nach 2016 erschienene Publikationen konnten nur an wenigen Stellen noch berücksichtigt werden. Sollten trotz sorgfältiger Recherche Rechteinhaber von Bildern nicht korrekt angeführt sein, so bitte ich darum, sich mit mir in Verbindung zu setzen.

Mein Dank gilt vor allem meiner Doktormutter, Prof. Dr. Burcu Dogramaci, die mich seit meiner Magisterarbeit auf dem Weg zur Promotion begleitete. Der Austausch mit ihr, der mich immer wieder erfolgreich durch die Vielzahl an Materialien lenkte und mir oftmals neue Blickwinkel eröffnete, half mir auf der gesamten Wegstrecke.

Ebenso möchte ich mich bei meiner Korreferentin, Prof. Dr. Christine Tauber, bedanken, die mir noch einmal Denkanstöße in andere Richtungen gab. Ebenso zu danken ist PD Dr. Chrysoula Ranoutsaki, die die Prüfungskommission in der Verteidigung komplettierte.

Ebenso danke ich den zahlreichen Museen, Institutionen und Sammlungen für die Unterstützung auf der Suche nach Materialien sowie der Bereitstellung des Fotomaterials.

Ein besonders großes Dankeschön richtet sich an meine Eltern für ihre stete Unterstützung in allen Phasen der Arbeit und an meine Mutter Sabine Tuttas für das aufmerksame Korrekturlesen. Zuletzt natürlich mein Dank an meinen Mann Simon Drexler, der mich immer unterstützte und mir half, die Arbeit erfolgreich abzuschließen.

II. Einleitung

„Zu einer Zeit, wo die Einsicht in den unzerreißbaren Zusammenhang aller Seiten des Kulturlebens sich allenthalben durchzusetzen beginnt, wo umfassende Kultur-Analyse den Blick geöffnet hat für die letzte Tiefe, in der der Quell aller Geistesschöpfungen entspringt und sich gleichmäßig in alle ergießt, in solcher Zeit weiterer Horizonte wird es nicht überraschen, wenn ich die Entwicklung eines sozialethischen Problems mit der Hinwendung auf ein scheinbar ganz fremdes Gebiet beginne, wenn ich versuche, die erst Anschauung dessen, was die Begriffe ‚Masse‘ und ‚Persönlichkeit‘ uns sagen können, in Werken der Malerei zu finden.“¹

Der Theologe und Religionsphilosoph Paul Tillich² schreibt dies 1922 in seinem Buch „Masse und Geist. Studien zur Philosophie der Masse“, in dem er von unterschiedlichen Seiten, aber immer in einer positiven Grundhaltung, die Massenerscheinungen in der Geschichte der vorangegangenen Jahre untersucht.³ Der Malerei spricht Tillich in dem Kapitel „Masse und Persönlichkeit“ eine große Bedeutung für die Wahrnehmung des gesellschaftlichen Phänomens der Masse zu: „Die Malerei ist stumme Offenbarerin und spricht doch dem deutenden Geist oft vernehmlicher als das begriffstragende Wort.“⁴ Die Künstler haben bei Tillich eine starke Wahrnehmungsgabe für den sozialen und politischen Wandel. Dieses Spannungsfeld zwischen der gesellschaftlichen Veränderung und der damit zusammenhängenden Sichtweise auf die Masse ist Grundlage und Anregung für die vorliegende Untersuchung.

¹ Tillich, 1922, S. 5.

² Paul Tillich setzt sich schon früh mit der Kunst auseinander, so bereits in den zwanziger Jahren in seinen kulturtheologischen Schriften. 1952 hält er drei Vorlesungen an der „Minneapolis School of Art“ zum Thema „Kunst und Gesellschaft“, die auch veröffentlicht werden.

³ Tillich bezeichnet seine drei unterschiedlichen Ansätze als ethisch-sozial, geistig-pädagogisch und philosophisch-religiös. Tillich, 1922, S. 3.

⁴ Ebd., S. 5.

1. Neue Massenbewegungen im 21. Jahrhundert

„Ich begriff, dass es keinen Sinn hat, dieselben Bilder zu machen, die schon da draußen waren. [...] Es war die Leere von Kairo, die mich überraschte; als ich zuletzt vor drei Jahren dort war, war es zu jeder Uhrzeit voller Menschen.“⁵

Dieses Zitat stammt von dem libanesischen Künstler Roy Samaha, der darin seine Erfahrungen aus den Anfangstagen der Revolution des 25. Januar 2011 in Ägypten zum Ausdruck bringt. Dort entsteht seine 18-teilige Fotoserie „Following, a week in Cairo“, die nicht nur vom Computer abfotografierte Bilder von den Demonstrationen am Tahir-Platz zeigt, sondern auch Orte des „normalen“ Lebens in Kairo, die Samaha in der Zeit der Proteste verlassen vorfindet.

In seiner Beobachtung finden sich drei Phänomene, die sich seit dem 19. Jahrhundert mit der Menschenmenge verbunden haben und auch Anfang des 21. Jahrhunderts, so scheint es, noch immer wahrnehmbar sind. Zum einen sind da die Demonstranten auf dem Tahir-Platz, eine mächtig gewordene Masse. Zum anderen die leer gefegten Straßen und Plätze, die entstehen, wenn die Menschen sich an einem bestimmten Ort zu Kundgebungen versammeln oder sich aufgrund der Unruhen nicht mehr trauen, auf die Straße zu gehen. Und zu guter Letzt das großstädtische Menschengewimmel des Alltags, das Samaha in den Revolutionstagen so vermisst.

Faszinierend ist, dass, wenn auch nur kurzfristig, mit den Aufständen und Protesten des Arabischen Frühlings, wieder die Masse als Machtfaktor in den Blick der Öffentlichkeit geraten ist. Im Zeitalter von Twitter, Facebook und anderen Social Media galt die „klassische“ Form der Masse als abgeschrieben, man organisierte sich jetzt im Netz, und Demonstrationen, die offene „Straßenpräsenz“, waren nicht mehr aktuell. Oder, wie Peter Sloterdijk in seiner „Verachtung der Massen“ schreibt: „Man ist jetzt Masse, ohne die anderen zu sehen.“⁶ Doch zeigen Ereignisse wie der Arabische Frühling, die Proteste im Gezi-Park in Istanbul und auf dem Maidan 2013 in Kiew, dass auch im digitalen Zeitalter der physischen Präsenz der Menge ihre Macht noch nicht abgesprochen werden kann. Gleichzeitig wird durch den Verlauf der Ereignisse aber auch die Schnelllebigkeit dieser Macht deutlich, da die Proteste bald darauf erstickt wurden.

Trotzdem gibt es wenige Untersuchungen, die sich dem Phänomen Masse in unserer heutigen Zeit widmen. In der Soziologie wird der Begriff als unzeitgemäß und wegen seiner Diffusität und geschichtlichen Aufladung abgelehnt.⁷ In Bezug auf das Internet hat das englische Wort

⁵ Roy Samaha, 2011, zit. n. Kat. Ausst. Bild gegen Bild, 2012, S. 148.

⁶ Sloterdijk, 2000, S. 17.

⁷ Siehe Schade, 1993, S. 1. Angelika Schade sieht ihre Arbeit als Reaktion auf die Aktionen der Massen in Ost- und Mitteleuropa sowie in China, die nach theoretischer Durchdringung suchen. Die Soziologie

crowd den deutschen Begriff der Masse abgelöst, um das Phänomen der verstreuten Masse zu beschreiben.⁸ Heute findet sich der Ausdruck Masse vor allem im Hinblick auf die kapitalistische Gesellschaftsform. David Riesman analysiert 1950 in seinem Buch „The lonely crowd“⁹ die Veränderung der amerikanischen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg und prägt den Begriff der „einsamen Masse“, die sich als neue Gesellschaftsordnung „nicht mehr direkt in Bildern physisch versammelter Mengen übersetzen [lässt], sondern nur indirekt über statistische Messungen von Einstellung und Konsumgewohnheiten visualisiert.“¹⁰ Alle Individuen gehören zur Masse. Im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird diese Verstreuung allgemeiner Ausdruck für die große durchschnittliche Anzahl der Menschen, wie sie sich in den Begriffen Massenkultur und Massengeschmack widerspiegelt. Sabine Middendorf legt den Beginn der Wahrnehmung der Masse als „verstreute Masse“ an den Anfang des 20. Jahrhunderts, als sich „ein neues Gefühl des Selbstverlustes und der gesellschaftlichen Vermassung“¹¹ Bahn bricht.

Nicht nur Roy Samaha, auch andere zeitgenössische Künstler¹² scheinen durch die politischen Ereignisse wieder vermehrt die Dynamik und Faszination der Menge im Blick zu haben. Auch in der Berichterstattung zu den Ereignissen in Ägypten, der Ukraine usw. löst sich der Begriff der Masse wieder von der Bedeutung als gesellschaftlicher Durchschnitt und wird in dem Sinn eines realen, politisch auftretenden Subjekts gebraucht.¹³

Zugleich werden alte Konnotationen reaktiviert, die den Begriff Masse mit den negativen Gefühlen der bürgerlichen Wahrnehmung im 19. Jahrhundert in Verbindung bringen. Das Thema, mit dem sich diese Arbeit beschäftigt, ist also keineswegs so rückwärtsgewandt wie es scheint, sondern hat in der heutigen Zeit, wie der Verweis auf die Ereignisse der 2010er Jahre zeigen sollte, wieder, unabhängig von deren Verlauf, an Bedeutung gewonnen.

verwendet heute eher die Begriffe Kollektiv und Schwarmintelligenz, um derartige Phänomene zu untersuchen.

⁸ Siehe dazu den Begriffsvergleich bei Manuela Naveau in ihrem Buch „Crowd und art. Kunst und Partizipation im Internet“. Siehe Naveau, 2017, S. 38–45.

⁹ Riesman, 1950.

¹⁰ Genett, 1999, S. 219.

¹¹ Siehe Middendorf, 2009, S. 14.

¹² Beispiele für die neue Auseinandersetzung finden sich im Ausstellungskatalog „Kairo. Offene Stadt.“ Neue Bilder einer andauernden Revolution, Museum für Photographie Braunschweig, Braunschweig 2012. Interessant ist z. B. eine Fotografie von Ivor Prickett aus der Serie „Days of Anger“ von 2011, die neben der Menschenmenge auch eine leere Barrikade zeigt. Der Artikel „All together now. Crowd scenes in contemporary art“ von Katy Siegel gibt einen Überblick über die Wahrnehmung der „Crowd“ in der zeitgenössischen Kunst nach dem 11. September, aber vor dem Ausbruch der Revolutionen in der arabischen Welt. Siehe Siegel, 2005, S. 167–171.

¹³ In dieser Intensität prägen die Menschenmengen zumindest 2011 die Wahrnehmung des arabischen Frühlings in den klassischen Medien, die den Begriff der Masse zahlreich verwenden. Siehe u.a. die Artikel: „Wir sind das Volk“ von Michael Thumann, in: Die Zeit, Nr. 6, 10.02.2011 und „Sie sind so frei“ von Jan Roß und Bernd Ulrich in derselben Ausgabe. „Sie sind frei“ (Autorenkollektiv) in: Der Spiegel, Nr. 6, 7.2.2011 und Stefan Kornelius „Botschaft der Befreiung“ in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 39, 17. 02. 2011.

2. Untersuchungszeitraum und Fragestellungen

Der Untersuchungszeitraum dieser Arbeit beginnt im frühen 19. Jahrhundert und endet mit der Weimarer Republik. Sie thematisiert Menschenmengen aus Künstlersicht, die im „Zeitalter der Massen“¹⁴ unter neuen Bedingungen, sei es politisch, sozial oder psychologisch, wahrgenommen werden. Den Ausgangspunkt bildet die Veränderung des Begriffs Masse und das Jahr 1789, in dem die Menschenmenge erstmals politisch in Erscheinung tritt.¹⁵ In der Kunst finden sich Menschenmengen auch schon vor der Französischen Revolution zahlreich, doch emanzipiert sich das Bildmotiv Ende des 18. Jahrhunderts und wird eine „historische Größe“¹⁶.

Ausgehend von dem Auftreten von Menschenmengen als politische und die Gesellschaft prägende Kraft im 19. Jahrhundert, soll ein Blick auf die differenzierte Wahrnehmung der Künstler auf diese neuen Menschenmengen, die in verschiedenen Intentionen als Masse wahrgenommen werden, geworfen werden. Die Masse ist, vor allem im 19. und 20. Jahrhundert¹⁷, primär ein Wahrnehmungsphänomen, aus deren Beobachtung sich auch psychologische und soziale Studien ergeben. So werden alle Künstler, Maler wie auch Schriftsteller, die sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt mit der Wirklichkeit auseinandersetzen, mit der Masse konfrontiert. Wolf Wülfing formuliert es folgendermaßen: „Aus dem Erlebnisproblem Masse erwächst ein Darstellungsproblem, über das reflektiert wird.“¹⁸

Der Titel der Arbeit „Künstler sehen die Masse“ verweist bereits darauf, dass nicht ein spezieller Massebegriff untersucht wird, sondern wie unterschiedlich Künstler auf die Menschenmenge blicken und ab wann und durch welche Prägungen diese für sie zur „Massenerfahrung“ wird. Dabei konzentriert sich die vorliegende Dissertation auf die auch kulturhistorisch in dieser Zeit auftretenden veränderten Wahrnehmungen dieses Motivs. Exemplarisch beschäftigt sie sich mit Werken, auf denen Menschenmengen abgebildet sind, viele Menschen an einem Ort, die sich dort entweder gezwungenermaßen, zufällig oder als organisierte Einheiten – wie z. B. bei Demonstrationen – zusammenfinden. Anhand ausgewählter Künstler und Werke soll die Entwicklung der Auseinandersetzung mit der Menschenmenge im 19. und 20. Jahrhundert in Deutschland nachvollziehbar werden. Diese Arbeit zielt nicht auf eine vollständige Sammlung und Analyse des Motivs der Menschenmengen in Graphik und Malerei, da dies aufgrund der Menge an Material in diesem

¹⁴ Le Bon, 1982, S. 2.

¹⁵ Michael Gampers Untersuchung beginnt dagegen 1765, er orientiert sich an der ersten Festsetzung der neuen Masse-Theorie bei Herder. Siehe Gamper, 2007, S. 31.

¹⁶ Kemp, 1973, S. 249.

¹⁷ Ob die Masse, die heute nicht nur als physische Bündelung, sondern im Internet auch als verstreute Masse existiert, immer noch ein reines Wahrnehmungsphänomen (zumindest als Erfahrung des Menschen) ist oder ob andere Faktoren die Sicht auf die Masse beeinflussen und wie sich dies auf die künstlerische Verarbeitung auswirkt, wäre auch ein interessantes Forschungsfeld, führt hier aber zu weit.

¹⁸ Wülfing, 2006, S. 271.

Umfang nicht möglich wäre. Stattdessen soll an ausgewählten Beispielen der unterschiedliche Umgang der Künstler mit dem Thema erarbeitet werden.

Ausgeschlossen sind Werke mit Mengen im Kontext biblischer und mythologischer Szenen. Zwar wäre auch interessant, wie sich, durch die Entwicklung in den Menschenmendarstellungen, die Sicht auf diese narrativen Motive verändert, doch wäre das Aufgabe einer eigenständigen Untersuchung, ohne Bezug auf den Begriff Masse.

Der Schlusspunkt der Untersuchung ist nicht exakt definiert, sondern orientiert sich an den Werkphasen einzelner Künstler. Da sich diese teilweise bis in die dreißiger Jahre erstrecken, werden auch einige Werke angesprochen, die über das Datum der politischen Zäsur im Jahr 1933 hinausreichen. Ziel der Arbeit ist es, Kontinuitäten und Diskontinuitäten in der Kunst des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der aufkommenden Massen herauszuarbeiten. Dabei wird besonders untersucht, inwieweit das unterschiedliche Selbstverständnis der Künstler gegenüber der Masse im Bild zum Ausdruck kommt.

Diese Arbeit deckt eine Zeitspanne ab, in der die Masse in zahlreichen Zusammenhängen zu finden ist, man kann aus den verschiedensten Blickwinkeln, ähnlich wie die Soziologie und Psychologie, auf sie sehen. Und gerade dies bringt eine große Vielfalt an künstlerischen Ansätzen hervor. Der Gründervater der Soziologie, Ludwig Gumplowicz, sieht die Masse 1910 nicht nur in ihrer Zusammenballung als politische Kraft, nicht nur als gefährlichen Mob, nicht nur als Ansammlung von Menschen bei Vergnügungen, nein, in Gumplowicz' Jahrhundert sind die Massen überall zu finden.¹⁹

Die Zäsur in den dreißiger Jahren ergibt, weil es im NS-Deutschland nicht nur keine freie, künstlerische Auseinandersetzung mehr mit der Masse gibt, sondern auch eine veränderte Sicht auf die Masse. Die von Peter Reichel in Anlehnung an Walter Benjamin analysierte Ästhetisierung der Politik²⁰ im Nationalsozialismus, die einhergeht mit der Heroisierung des Kampfes und der Taten der Nationalsozialisten, findet ihre Entsprechung in der Inszenierung der Massen: „Die Ästhetisierung (und – so ist natürlich hinzuzufügen – Brutalisierung und Kriminalisierung) des politisch-gesellschaftlichen Lebens mußte nun ersetzen, was der Gesellschaft an politischer Rationalität fehlte.“²¹ Dabei werden die Menschenmengen zum

¹⁹ „Uebrigens begegnen wir im öffentlichen Leben überall nur Massen – allerhand Ovationen, Jubiläen, Gedenktage, Feste und Trauerfeiern und gar Wahlen in Vertretungskörpern versammeln immer Massen, die nicht eigenen Ueberlegungen und Ueberzeugungen folgen, sondern von außen kommenden Anregungen – kurz und gut, wohin wir nur blicken, treten uns Massen entgegen – allerwege umfluten sie uns und – reißen uns mit sich fort – so daß in sehr vielen Beziehungen die selbstständigsten Denker auf dem Gebiete der Wissenschaft, Technik und Kunst – gelegentlich zu Massenmenschen werden, zu Herdenmenschen.“ Gumplowicz, 1910, S. 126.

²⁰ Reichel, 1988, S. 296. Ebenso: „(...) Gewalt und ‚schöner Schein‘ als grundlegende Merkmale faschistischer Herrschaftspraxis, Terror und Ästhetik statt Politik.“ Ebd., S. 301. Bei Walter Benjamin im Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ angesprochen: „So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.“ Benjamin, 1990b, S. 508.

²¹ Reichel, 1988, S. 300.

Instrument, zu einer formbaren Masse. Siegfried Kracauer charakterisiert das Verhältnis der Masse zum Nationalsozialismus in seiner Abhandlung „Totalitäre Propaganda“ als Bagatellisierung und Entwertung der Masse zugunsten des Führers, während er diese gleichzeitig inszeniert.²² Die Massenversammlungen dienen speziell der Festigung der Herrschaft. Die Inszenierungen sind ritualisiert, ergeben sich aus künstlichen Anlässen.²³

Dabei schlägt sich diese Inszenierung im Dritten Reich vor allem in den Medien Film und Rundfunk nieder. Gleichzeitig setzen die Massenchoreographien eine neue Architektur, eine gebaute Öffentlichkeit voraus, die Massendynamisierung erfolgt durch Verführung und Zwang.²⁴

Da es in dieser Arbeit um eine kulturelle Definitionsmacht, um die individuelle Auseinandersetzung mit der Masse geht, ist die Machtübernahme der Nationalsozialisten ein eindeutiger Schlusspunkt. Die Darstellung der Masse durch die Künstler ist nun politisch vorgeschrieben und gibt nicht mehr ihre Sicht auf die gesellschaftliche Entwicklung wieder. Der Künstler formt nicht mehr die Masse, sondern die Massen werden von der Politik bzw. der nationalsozialistischen Ideologie geformt.

Da es sich um einen weitgespannten Zeitrahmen handelt, werden einzelne Aspekte exemplarisch herausgearbeitet und näher untersucht. Diese sind: Politik und Masse, Masse und Klasse, Individuum und Masse sowie die Abwesenheit der Masse.

Die Fragestellungen ergeben sich aus Definition und Abgrenzung des Begriffs Masse. Ausgehend davon werden die unterschiedlichen Wahrnehmungen von Menschenmengen und die Entwicklungslinien der Kunst herausgearbeitet und in den gesellschaftlichen, politischen und sozialen Kontext eingebettet. Die Werke sollen mit Blick auf die jeweils in ihrer Zeit geltenden Theorien der Masse diskutiert werden. Dabei werden Bedingungen, Voraussetzungen und Zeiträume, in denen die Künstler Mengen- und Massendarstellungen malen, untersucht und in Relation zu ihrem Œuvre gestellt.

Zusätzlich steht die Frage im Mittelpunkt, wie die Menschenmenge, die zuvor in politischen Werken lediglich Beiwerk war, zumeist um die Bedeutung einer bestimmten Person zu unterstreichen, so wie auf den Krönungsbildern des 18. und 19. Jahrhunderts, zum Zentrum des Bildes wird und sich als Motiv verselbstständigt.

Ein zusätzliches Augenmerk liegt auf einem erweiterten Phänomen der Mengendarstellung, das außerhalb der üblichen ikonographischen Eingrenzung von Massenszenen liegt: die spezielle Erfahrung mit der Abwesenheit der Masse. Erst durch die Massenphänomene des 19. Jahrhunderts kann eine erweiterte Wahrnehmung der Landschaft als auch des Stadtraumes stattfinden, in der eine Erfahrung von Masse in der Kunst auch ohne die Anwesenheit von Personen möglich ist.

²² Kracauer, 2013, S. 94.

²³ Ebd., S. 97f.

²⁴ Nach Lappenküper/Scholtyssek/Studt, 2003, S. 10.

Dabei ziehen sich folgende Fragen durch alle Kapitel. Erstens: Wie lange hält das Interesse für dieses Thema bei den Künstlern an, ist es an spezielle Ereignisse gekoppelt, reagieren die Künstler kurzzeitig darauf oder bleiben sie diesem Thema länger verhaftet?

Zweitens: Fast alle Massenbildungen, sei es bei Revolutionen oder Demonstrationen, sei es die Masse an Passanten, sind Teil der Öffentlichkeit, zumeist der städtischen. Dabei nehmen Straßen und Plätze als Versammlungs- und Erfahrungsorte eine besondere Stellung ein. Wie tritt die Masse in der öffentlichen Umgebung auf, wie werden die Räume bildimmanent erschlossen? Geschlossene Räume sind selten, da Innenräume eine klar definierte Menschenmenge bedingen.

Drittens: Wie ist der Standpunkt des Künstlers? Steht er distanziert zur Masse, ist er ein Teil von ihr und wie setzt er sich in Bezug zur Masse ins Bild? In welchen Facetten zeigt sich seine Auseinandersetzung mit der Masse?

Als Viertes wird die Rolle des Betrachters im Auge behalten.

Fünftens und letztens soll auf die künstlerischen Schwierigkeiten der Porträtierung einer Vielzahl einzelner Personen bei der Darstellung einer Menge eingegangen und herausgearbeitet werden, inwieweit die Wahl der künstlerischen Techniken vom Thema beeinflusst wurde.

Der Erste Weltkrieg als einschneidendes Erlebnis in der Kunst ist umfassend untersucht worden, daher werden hier nur exemplarisch einige Werke zur Massenwahrnehmung im Ersten Weltkrieg behandelt. Die neu ausgebildeten Räume, die in diesem Krieg entstehen, sind besonders für die Fragestellung der abwesenden Masse interessant.

Dabei strebt diese Arbeit an, den kunsthistorischen Blick auf interdisziplinäre Fragestellungen hin zu öffnen. Der Schwerpunkt auf Malerei und Graphik ergibt sich aus der intensiven künstlerischen Auseinandersetzung in diesen Bereichen mit diesem Motiv. Eine Untersuchung von Illustrationen würde zusätzliche Fragestellungen nötig machen und daher den Rahmen der Arbeit sprengen. Auch Skulpturen werden nicht behandelt, da sie einen neuen Komplex eröffnen und zudem keiner der hier behandelten Künstler zu diesem Motiv in dieser Technik arbeitete.²⁵ Es soll gezeigt werden, wie sich die Sichtweise der Künstler in den klassischen Bildgattungen verändert und wie diese auf das neue Phänomen der Masse reagieren.

²⁵ Am ehesten noch Käthe Kollwitz' Skulptur „Turm der Mütter“ von 1938, die aber eher eine Gruppe abbildet.

3. Forschungsstand

Obwohl die deutsche Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts mittlerweile umfassend erforscht ist, gibt es zur Entwicklung des Motivs der Massendarstellungen kein Grundlagenwerk, in dem konkret auf die Haltung und Erfahrungen einzelner Künstler eingegangen wird.

Auf diese Forschungslücke bin ich durch den Ausstellungskatalog „Der Einzelne und die Masse“²⁶ aus dem Jahr 1975 aufmerksam geworden. Der Titel spiegelt die Konzeption des Katalogs wider, der klar zwischen der Behandlung des Einzelnen und der Masse trennt. Der darin enthaltene Aufsatz „Masse – Mensch“²⁷ von Wolfgang Kemp bildet den Ausgangspunkt dieser Arbeit. Der Schwerpunkt liegt bei Kemp auf Frankreich, da seiner Ansicht nach mit der Französischen Revolution erstmals die „Massen selbst den Gang der Geschichte bestimmten und damit zum zentralen Gegenstand möglicher Historienbilder aufrückten.“²⁸ Ausgehend von Jacques-Louis Davids Gemälde „Le Serment du Jeu de paume“ verfolgt Kemp in seiner Abhandlung das Porträt in der Menge bei Franz Krüger und Adolph Menzel, geht auf die „malerische Masse“ des Impressionismus ein und untersucht den Wandel der Betrachterrolle von der Druckgraphik der Französischen Revolution bis zu Eugène Delacroix’ „Le 28 Juillet. La Liberté guidant le peuple“. Er bespricht die maskenhaften Darstellungen von James Ensor und die ausgelaugten Frauen bei Hans Baluschek, bei denen Kemp eine „ungelöste Spannung zwischen Individuum und Masse“²⁹ sieht und die ihm als Beispiel für eines der häufigsten sozialen Themen des 20. Jahrhunderts dienen. Der Aufsatz endet mit einem kritischen Blick auf die Möglichkeiten der Malerei im 20. Jahrhundert, die nun nach Kemp, gerade in Bezug auf den Einzelnen und die Masse, vom Film überholt wird. Durch die Auseinandersetzung mit den Massen sieht er zugleich die perspektivischen Mittel und die Grenzen der Malerei erweitert, mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts findet sie einen Endpunkt in der Flächigkeit und der Stilisierung der Formen.

Wolfgang Kemp ist einer der wenigen Kunsthistoriker, der sich in mehreren Aufsätzen mit dem Motiv der Masse beschäftigt.³⁰ Eine ausführliche Analyse der deutschen Kunst zu diesem Thema ist noch nicht erschienen. Bedingt durch die Kürze des Aufsatzes „Masse – Mensch“ kann Kemp nur verschiedene Aspekte der Mengendarstellung anreißen und legt dabei den Schwerpunkt auf die stilistische Entwicklung. So geht er weder auf nationale Eigenheiten und unterschiedliche Voraussetzungen bei der Entstehung der Werke ein, noch

²⁶ Kat. Ausst. Der Einzelne und die Masse, 1975. Der reich bebilderte Katalog liefert einen sehr guten ersten Einblick in das Thema.

²⁷ Kemp, 1975. Der Titel nimmt Bezug auf Ernst Tollers Drama „Masse – Mensch“ von 1919.

²⁸ Ebd., o. S.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ein ausführlicher Blick auf die Entwicklung der Menge im französischen Revolutionsbild findet sich im Aufsatz „Das Bild der Menge“, veröffentlicht im Städel-Jahrbuch. Siehe Kemp, 1973. Er beschäftigt sich noch einmal genauer mit der „handelnden Menge“ in der Aufsatzsammlung „Bilder machen Geschichte“. Siehe Kemp, 2014.

arbeitet er das Verhältnis der einzelnen Künstler zur Masse und die Wechselbeziehungen zwischen der gesellschaftlichen Wahrnehmung und ihrer künstlerischen Umsetzung heraus.

Im weiteren Verlauf beschäftigt sich mit diesem Motiv im deutschsprachigen Raum Friedrich Gross in seinem Aufsatz „Volk und Massen“, erschienen im Ausstellungskatalog „1789 – 1989. Zweihundert Jahre Französische Revolution“.³¹ Gross’ sehr historisch angelegter Artikel bezieht zwar die Kunst, meist als Illustration der geschichtlichen Ereignisse, mit ein, doch ist er für diese Arbeit nebensächlich, da er bei vielen Aspekten der künstlerischen Auseinandersetzung eher oberflächlich bleibt und sein Schwerpunkt auf der französischen Kunst liegt.

Des Weiteren erscheint im Jahr 2005 der Aufsatz „Das Ornament der Menge?“ von Werner Busch, der das Motiv der Menge auf Adolph Menzels Stadtbildern untersucht.³² Busch bezieht sich wiederum auf Wolfgang Kemp’s Aufsatz als wichtigste Literatur zu diesem Thema.³³ Dabei konzentriert er sich stark auf die Bewältigung der formalen Probleme und stellt Studien zu der Ordnungslosigkeit der Menge im Bild an.

Anne Sophie Petit-Emptaz beschäftigt sich in ihrem Aufsatz „La foule dans l’iconographie et les écrits de George Grosz“ mit der Masse bei George Grosz. Anhand von Grosz’ schriftlichen Aussagen und seinen Werken zwischen 1912 und 1933 arbeitet sie seine meist negative Sicht auf die Masse und damit zugleich auf die Gesellschaft heraus.³⁴

Sabine Friese-Oertmann untersucht in ihrer 2017 erschienenen Dissertation „Arbeiter in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhundert. Deutschland, Großbritannien, USA“ das Phänomen der Masse auf Arbeiterdarstellungen u.a. von Constantin Meunier, Carlos Grethe und Hans Baluschek. Dabei verzichtet sie jedoch auf eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Masse.³⁵

Das Lexikon der Kunst liefert einen thematischen Überblick unter dem Titel „Massenszenen“³⁶. Die Problematik der Begriffsdefinition löst der Artikel zwar nicht, unterscheidet jedoch Volksszenen als Gruppe oder Menge vor der Industrialisierung und bezeichnet die Mengen des 19. und 20. Jahrhunderts in enger Beziehung zur Klassengesellschaft und der neuen Urbanität im 19. Jahrhundert grundsätzlich als Masse.

Obwohl das Motiv der Menschenmenge in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts häufiger auftritt, wird dieser Themenkomplex auch außerhalb der deutschen Kunst selten untersucht. Gerade im italienischen Futurismus spielt die Menschenmenge als Teil der städtischen Dynamik eine sehr große Rolle, sie wird sogar im Manifest des Futurismus von Filippo

³¹ Gross, 1989b.

³² Busch, 2005, S. 132–141.

³³ Ebd., S. 141, Anm. 1.

³⁴ Siehe Petit-Emptaz, 2004.

³⁵ Friese-Oertmann, 2017.

³⁶ Hier vor allem ein Überblick zu den Motiven, auf denen Mengen zu sehen sind, dazu zählen christliche und mythologische Stoffe, Kampfszenen, Triumphzüge, Begräbnisszenen, Feste alle Art, alltägliche Mengenansammlungen, später auch Arbeits- und Fluchtdarstellungen. Massenszenen, in: Lexikon der Kunst, 1992, S. 598-599.

Tommaso Marinetti in der elften These als einer der bewundernswerten Aspekte des modernen Lebens herausgehoben.³⁷ Der 2002 erschienene Aufsatz von Christine Poggi bleibt in Vergleichen mit den Definitionen der Masse des Schriftstellers Elias Canetti stecken.³⁸ Ansonsten gibt es wenige kunsthistorische Untersuchungen zu diesem Thema.³⁹

Einer der wenigen Künstler, dessen Werk in Bezug auf die Behandlung der Menschenmenge genauer untersucht wurde, ist der Belgier James Ensor.⁴⁰ In Stefan Jonssons Abhandlung „A Brief History of the Masses“⁴¹, in der er auch Jacques-Louis Davids „Le Serment du Jeu de paume“ und die Arbeit „They Loved It So Much, the Revolution“ von Alfredo Jaar aus dem Jahr 1989 behandelt, geht er ausführlich auf Ensors „Christ’s Entry into Brussels in 1889“ ein. Jonsson möchte belegen, dass das Gemälde nicht die Konfrontation zwischen Individuum und Masse zeigt, sondern „a fundamental substance for social life.“⁴²

Stefan Jonsson beschäftigt sich auch in anderen Abhandlungen mit der Masse. In seiner Folgeveröffentlichung „Crowds and Democracy“⁴³ legt er den Schwerpunkt auf die Weimarer Republik, die er als „era of the masses“⁴⁴ sieht. Jonsson untersucht die Gründe für die Dominanz der Masse im öffentlichen Diskurs der Ära und gibt einen umfassenden Überblick über ihre Wahrnehmung in Kunst, Fotografie, Kino, Literatur, Theater, Tanz und Architektur sowie einen kulturhistorischen Überblick über die unterschiedlichen Positionen und Ideen zur Masse, die er miteinander in Verbindung zu bringen versucht.

Für die zwanziger Jahre liegt der Forschungsschwerpunkt im künstlerischen Bereich vor allem auf Literatur, Film und Fotografie,⁴⁵ zum Beispiel gibt es einige Untersuchungen zum

³⁷ „Wir werden die arbeitbewegten Mengen, das Vergnügen, die Empörung singen, die vielfarbigem, die vieltönigen Brandungen der Revolutionen in dem modernen Hauptstädten; (...)“. F.T. Marinetti: Manifest des Futurismus, zit. n. Kat. Ausst. Der Sturm, 1912, S. 4.

³⁸ Poggi vergleicht die Mengen bei Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Francesco Cangiullo und Carlo Carrá. Jedoch geht sie nicht über den Stand der Forschung der fünfziger Jahre hinaus, speziell zu Canetti: Siehe Poggi, 2002, S. 729. Eine kleine Übersicht zu den Werken der Masse bei den Futuristen bietet der Kat. Ausst. Futurismus 1909–1917, 1974. Hier vor allem der Themenkomplex IV. Stadt/Aufbruch/Simultaneität.

³⁹ Zu erwähnen ist der Aufsatz „Mass, Pack and Mob“ von Christine Poggi, in dem sie vor allem französische und italienische Kunst analysiert, aber nur wenig auf die verschiedenen Massenauffassungen eingeht. Die Arbeit über den Futurismus orientiert sich stark an ihrem Aufsatz von 2002. Poggi spannt den Bogen über die Masseninszenierungen der Nationalsozialisten bis in die Nachkriegszeit. Durch dieses breite Spektrum unterbleiben genauere Analysen zu Künstlern und Werken. Siehe Poggi, 2006.

Untersuchungen zu diesem Motiv in der proletarischen Kunst gibt es vor allem zu dem Italiener Giuseppe Pellizza da Volpedo. Siehe hierzu: Malvano, 2000. Tosini, 2013.

⁴⁰ Siehe hierzu: Jonsson, 2001; Brüggemann 2013; Speziell zu „Christ’s Entry into Brussels in 1889“: Berman, 2002.

⁴¹ Jonsson, 2008. Zu James Ensor speziell S. 69–117.

⁴² Jonsson, 2008, S. 73. Jonsson versucht dies in Abgrenzung zu den bisherigen, stark an der Massenpsychologie orientierten Interpretationen. Das Problem bei Jonsson ist der Versuch, anhand dieser drei Gemälde die historische Entwicklung des Begriffs Masse zu zeigen, wobei oft die Inhalte in keinem Bezug zu den Bildern zu stehen.

⁴³ Jonsson, 2013.

⁴⁴ Ebd., S. 14.

⁴⁵ Anke Gleber untersucht die Rolle des Flaneurs in Literatur und Film in der Weimarer Republik, die eng verbunden ist mit den Menschenmengen der Passanten in der Großstadt. Siehe Gleber, 1999. Die Dissertation von Katja Schettler beschäftigt sich mit Literatur in den zwanziger und dreißiger Jahren in

Gesicht der Masse in den Fotomontagen der zwanziger und dreißiger Jahre,⁴⁶ gerade im Zusammenhang mit dem Erstarren der faschistischen Bewegungen in Deutschland und Italien.

Kann man in der Kunstgeschichte von einer geringen Forschungsintensität sprechen, so sieht es in der Literatur- und Kulturgeschichte anders aus. Timm Genett schreibt noch 1999 in seinem Aufsatz „Angst, Haß und Faszination“, dass der „Terminus (Masse, Anm. d. Verf.) spurlos aus dem Begriffsapparat der Sozial- und Geisteswissenschaften verschwunden“⁴⁷ sei, jedoch das Thema langsam wiederentdeckt werde. Seit Beginn des neuen Jahrtausends erschienen zahlreiche literatur- und kulturhistorische Untersuchungen zur Masse. Besonders zu erwähnen ist die 2010 veröffentlichte Aufsatzsammlung „Massenfassungen“⁴⁸, die sich in einem interdisziplinären Diskurs mit der Masse in der „Geschichte und den Strategien ihrer Repräsentation in Literatur und Film, Soziologie und Demographie“⁴⁹ beschäftigt. Diese reicht von der literarischen Wahrnehmung bei Johann Wolfgang von Goethe und E.T.A. Hoffmann bis hin zur medialen Inszenierung der Masse bei Leni Riefenstahl. Die bildende Kunst wird jedoch nicht angesprochen.

Neben der Aufsatzsammlung „Massenfassungen“ sind vor allem die Forschungen Michael Gampers wichtig, der zahlreiche Bücher und Aufsätze zu dem Thema Masse und Kollektivphänomen im Hinblick auf die Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts geschrieben hat. Michael Gamper schafft es in seinen Werken auf bestechende Weise, das Verhältnis von Individuum und Masse darzustellen. Gampers Habilitationsschrift „Masse lesen, Masse schreiben“⁵⁰ ist eine umfassende Analyse des Begriffs der Masse, wie er in Literatur und Philosophie in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert verwendet wird. In seinem Aufsatz „Individuum, Volk, Masse“⁵¹ wirft er einen Blick auf den Umgang des Bürgertums mit der Vermassung der Menschen. Anhand der unterschiedlichen Konzeptionen von Volksgärten, unter anderem in München, erläutert er, wie diese entweder die Menschenmassen neutralisieren oder zu einer spezifischen Ästhetik erheben wollen.

Ebenso zu nennen ist Annette Graczyk, die sich in ihrer Dissertation „Die Masse als Erzählproblem“⁵² dem damals noch wenig erschlossenen Thema der literarischen

Wien und Berlin und untersucht, inwieweit die Thematik Masse Auswirkungen auf die sprachlich-erzählerische als auch architektonische Gestaltung der Texte hat. Schettler, 2006.

⁴⁶ Siehe dazu Schnapp, 2006. Untersuchungsschwerpunkt ist die italienische Zeitung „Rivista Illustrata“, darunter Fotografien und Fotomontagen. Ebenso bei Kenkel, 2000, S. 207f. und S. 249–223.

⁴⁷ Genett, 1999, S. 193.

⁴⁸ Hebekus/Lüdemann, 2010a.

⁴⁹ Hebekus/Lüdemann, 2010b, S. 13.

⁵⁰ Gamper, 2007.

⁵¹ Gamper, 2006.

⁵² Graczyk, 1993.

Massendarstellung widmet.⁵³ Wertvoll ist ihre Arbeit vor allem, da sie für Ausdrucksformen in der Literatur untersucht, was diese Arbeit für die Kunstgeschichte leisten will.

Auf die Fragestellung von Graczyk greift in neuerer Zeit Regine Zeller mit ihrer Studie zu Masse und Individuum im Zeitroman der Weimarer Republik zurück.⁵⁴ Zeller untersucht jedoch explizit nur das im Roman dargestellte Massenindividuum im Verhältnis zum psychologischen Massendiskurs der Zeit und bezieht das Verhältnis der Schriftsteller zum Phänomen Masse nicht mit ein. In der vorliegenden Arbeit stehen dagegen explizit auch das Verhältnis und die Meinung der Künstler zu diesem Thema im Mittelpunkt.

Der Stand der Forschung zu den behandelten Künstlern wird in der folgenden Untersuchung in Hinsicht auf das Thema im Auge behalten, doch wird in den monographischen Arbeiten selten auf diesen Aspekt eingegangen.

Klar abzugrenzen ist die vorliegende Arbeit von Untersuchungen, die sich mit der Masse als gesellschaftlichem Durchschnitt, als Zusammenfassung einer großen Anzahl Leute eines Landes im Sinne der Theorie der Massengesellschaft beschäftigen. Markus Bernauer setzt sich in seiner Dissertation „Die Ästhetik der Masse“ mit künstlerischen Bestrebungen auseinander, bei denen die Ästhetik „Leben nur noch als geordnete Künstlichkeit zu denken gestattet und die deshalb soziales Leben in seiner Ganzheit organisiert und gestaltet.“⁵⁵ Das Ziel der Kunst ist es, ein Kollektiv zu formen. Die Kunst bildet also nicht eine Menschenmenge ab, sondern wird im Hinblick auf ihre formbildende Kraft untersucht. Bernauer widmet sich in einem kurzen Abschnitt auch der Entwicklung der Masse in der bildenden Kunst.⁵⁶ In einem vereinfachten Überblick über die unterschiedlichen Darstellungsarten von Menschenmengen von Menzel über Monet zu Seiwert bezieht er sich größtenteils auf die Beobachtungen von Wolfgang Kemp. Den Begriff Masse verwendet er vor allem für Kunstwerke, auf denen er bei den Protagonisten keine individuellen Züge erkennt. Von der optischen Auslöschung des Einzelnen bei den impressionistischen Menschenmengen zieht er eine direkte Linie zur Vereinheitlichung in der Masse im sozialen Sinne.⁵⁷

⁵³ Annette Graczyk beschäftigt sich in weiteren Studien mit der Masse, so unter anderem in der von ihr herausgegebenen Aufsatzsammlung „Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma“. Ihr Aufsatz behandelt die Masse als elementare Naturgewalt. Siehe Graczyk, 1996a und b.

⁵⁴ Zeller, 2011.

⁵⁵ Bernauer, 1990, S. 11.

⁵⁶ Siehe Bernauer, 1990, S. 64–68.

⁵⁷ Siehe Bernauer, 1990, S. 65: „Und doch findet sich in dieser Totalisierung bildnerisch vorgeformt, was späterhin als Masse im sozialen Sinne auftrat: die Auslöschung einer jeden für sich stehenden Einzelheit zugunsten eines alles durchdringenden Systems, das hier – bildimmanent – ein momentanes, malerisch subjektives, kein geometrisch ‚objektives‘ ist.“

4. Masse – Menge – Volk – Kollektiv – Eine Begriffsdefinition⁵⁸

Ein zentrales Problem der Untersuchung ist die Verwendung der Begriffe Masse, Menge, Volk, Kollektiv.⁵⁹ Dabei sollen die Unterschiede zwischen Menschenmenge und Masse und das grundlegende Verständnis, wie im Folgenden mit diesen Begriffen gearbeitet wird, erklärt werden. Die Sichtweise auf die Masse ist stets von der Zeitstellung geprägt, die sich in den soziologischen, psychologischen, kulturhistorischen Untersuchungen manifestiert.⁶⁰ Deswegen wird an dieser Stelle auf eine ausführliche Geschichte der Entwicklung des Begriffs Masse bis zum 19. Jahrhundert verzichtet, da dieser nicht relevant ist. Der Terminus Masse⁶¹ ist grundsätzlich mit unterschiedlichen Prägungen für die Benennung von Mengen und von Ordnungen der Vielen benutzt worden. Die Menschenmenge als Versammlung vieler Menschen an einem Ort oder Lebensraum ist dabei der neutrale Begriff, auf den durch das Verhalten, die Aktion und die Eigenschaften der Begriff Masse projiziert wird. Dabei führen diese Menschenmengen in ihren Konzepten als Masse sowohl zur Verdichtung als auch Vereinzelung⁶² und können auch in der Zerstreuung, wie als soziale Klasse, wahrgenommen werden. Dieser Wandel ist eng verknüpft mit der politischen und sozialen Geschichte. Im Sinne der Annahme von Michael Gamper, dass „die ‚Masse‘ in durch diskrete Grenzen und Brüche voneinander getrennten historischen Diskursräumen jeweils neu konstruiert wurde“⁶³, konzentriert sich meine Abhandlung auf das 19. und 20. Jahrhundert, in der der Begriff Masse zahlreiche Veränderungen durchläuft. Einen detaillierten Einstieg und

⁵⁸ Einen guten Überblick liefert der Artikel „Masse“ von Stefanie Middendorf in der Docupedia-Zeitgeschichte von 2013. Siehe Middendorf, 2013. Ebenso die Einleitung der Habilitationsschrift von Michael Gamper, die auch ein ausführliches Literaturverzeichnis beinhaltet. Siehe Gamper, 2007, S. 13–41. Zur „Massenwahrnehmung“ im 19. Jahrhundert, besonders im Hinblick auf die Industrialisierung und die Veränderung der Gesellschaft, siehe König, 1992. MacClelland erarbeitet die Eigenschaften der Masse (crowd) eng an den Texten von Hippolyte Taine, Scipio Sighele, Gabriel Tarde, Gustave Le Bon und Elias Canetti und verzichtet auf eine allgemeine Definition. Siehe MacClelland, 1989.

⁵⁹ Diese Problematik findet sich auch in den bereits angesprochenen Dissertationen. Annette Graczyk greift stark auf die Geschichte der Masse in der Antike zurück. Dabei behandelt sie den Begriff Masse in seiner geschichtlichen Ausprägung vor allem als reale Größe. Siehe Graczyk, 1993, S. 19. Regine Zeller übernimmt in ihrer Dissertation die Definition der psychologischen Masse. Sie begrenzt die Untersuchung auf den massenpsychologischen Diskurs und die fiktionale Literatur der Weimarer Republik. Dabei sind die Eigenschaften der Masse ein wichtiger Bezugspunkt: „Das Zusammentreffen der hier herausgearbeiteten Massenmerkmale allein erlaubt es, fiktive Figuren im Sinne des zeitgenössischen Diskurses als Massenmitglieder zu identifizieren – die Masse des frühen 20. Jahrhunderts ist eine verstreute Masse, die sich nicht an einem Ort versammeln muss.“ Zeller, 2011, S. 45. Dabei stellt sie auch die enge Verbindung von massenpsychologischen Schriften zur literarischen Wiedergabe der Masse heraus.

⁶⁰ Annette Graczyk weist darauf hin, dass die „ästhetische Geschichte der Masse sich im selben historischen, sozialen, ökonomischen, kulturellen und wissenschaftlichen Kontext wie die begriffsgeschichtliche Entwicklung vollzieht.“ Graczyk, 1993, S. 5.

⁶¹ Die Etymologie des Wortes „Masse“ beinhaltet bereits die später in der Massenpsychologie auftretende Deutung. Im Hebräischen und Griechischen bedeutet „Mazza“ Teig, (Brot)klumpen und auch Chaos. Ebenso steht das lateinische Wort „massa“ für Teig, Klumpen. Alle Übersetzungen des Begriffs im naturphilosophischen und physikalischen Sinne deuten also schon die Formlosigkeit und auch die Formbarkeit der Masse an. Nach Jammer/Pankoke, 1980, S. 825.

⁶² Siehe Middendorf, 2013, S. 1.

⁶³ Gamper, 2007, S. 15.

Überblick zu dem Thema bietet der Aufsatz von Stefanie Middendorf, die die Masse und ihre unterschiedlichen Deutungsmuster kurz erläutert: „In dem, was als Masse jeweils erkannt wurde, zeigten sich wichtige Erfahrungsmuster und Handlungsstrategien, stets bezogen auf die für die Moderne so grundlegende Ambivalenz von Kollektivität und Individualität. Als vielseitig verwendbares Deutungskonzept erlangte die Masse nicht nur beschreibende, sondern auch konstitutive Bedeutung für politische, soziale und kulturelle Prozesse.“⁶⁴

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte Masse unterschiedliche Bedeutungen, so in der Literatur für die Addition vieler Individuen⁶⁵, die sich gleichzeitig am selben Ort befinden, aber auch abwertend als Bezeichnung für die Stand- und Besitzlosen, die unterste Schicht der Gesellschaft, ähnlich dem Begriff Pöbel. Hegel sieht diesen als Konsequenz des „Herabsinkens einer großen Masse unter das Maß einer gewissen Subsistenzweise“⁶⁶, die zu einer Gesinnung gegen die Reichen führt und schon seit dem 17./18. Jahrhundert ein negativer Ausdruck für die unterste Bevölkerungsschicht war.⁶⁷ Davor existierte Masse vor allem als naturphilosophischer und physikalischer Begriff, der an dieser Stelle aber keine Rolle spielt.⁶⁸

Die tiefgreifenden Veränderungen der gesellschaftlichen Strukturen sind am Ende des 18. und im 19. Jahrhundert grundlegend für das Verständnis der unterschiedlichen Ausprägungen des Massebegriffs.

Ende des 18. Jahrhunderts taucht die Masse in Deutschland erstmals mit politisch-sozialer Bedeutung auf. Die Französische Revolution, in der Menschenmengen politisch aktiv werden, gilt allgemein als Auslöser. Zur Bezeichnung dieser revolutionären Menge als Masse trägt in Deutschland ganz entscheidend Friedrich Gentz' 1793 erschienene Übersetzung von Edmund Burkes „Reflections on the Revolution in France“ (1790)⁶⁹ bei. In dessen Schrift wird das Wort Masse erstmals für eine größere Menschenmenge verwendet, indem Gentz das englische Wort „crowd“ durch das deutsche „Masse“ wiedergibt.

Die Nobilitierung des Volksbegriffs, der bis 1800 für die unteren Stände gebraucht wurde, förderte die politisch-soziale Bedeutung des Begriffs Masse.⁷⁰

⁶⁴ Middendorf, 2013, S. 3.

⁶⁵ Siehe Lüdemann, 2010. Susanne Lüdemann untersucht Goethes „Römischer Karneval“ und E.T.A. Hoffmanns „Des Vetters Eckfenster“ vor allem in Bezug auf die Konstituierung des Volkes aus der Masse.

⁶⁶ Hegel, 1821, §244, S. 232.

⁶⁷ Der Begriff Pöbel bezeichnet bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts die ungesicherte Unterschicht. Er impliziert die Wahrnehmung dieser Menschen, vor allem in Krisenzeiten, als gefährlich und unerwünscht, sowie bemitleidenswert. Anfänglich überschneidet sich der Begriff mit dem des Proletariats, bis dieser einen Bedeutungswechsel erfährt und zum Schlagwort der sozialistischen Arbeiterbewegung wird. Mit der Einführung des allgemeinen Wahlrechts in Deutschland 1870/71 wird der politische Begriff hinfällig. Nach Conze, 1984, S. 27–68.

⁶⁸ Siehe hierzu Jammer/Pankoke, 1980, S. 826–828.

⁶⁹ Burke, 1793. Das erste Mal auf S. 10: „Aber, wenn Menschen in Massen wirken, wird Freyheit eine Macht.“

⁷⁰ Siehe und nach Koselleck/Werner, 1992, S. 335f.

Ebenso wichtig ist der gesellschaftliche Wandel nach 1789. Der Pauperismus, die Auflösung der Ständeordnung, die damit verbundene Landflucht und die zunehmende Urbanisierung machen die Menge wahrnehmbar, die Kumulation der Menschen wird erfahrbar und äußert sich in speziellen Wahrnehmungsweisen der Masse. Die frei gewordenen Unterschichten, die unter dem Existenzminimum leben, bilden eine neue Art der Masse außerhalb der etablierten bürgerlichen Gesellschaft, die bei Marx zum kämpfenden Proletariat wird. Diese Entwicklung begleitet ein verstärktes Bevölkerungswachstum, vor allem in den Großstädten. Politisch geht dies im 19. Jahrhundert mit der politischen Aktivierung des Bürgertums im Zuge des Liberalismus einher, das sich gleichzeitig von den immer stärker werdenden und sich verdichtenden unteren Bevölkerungsschichten in den Städten abgrenzt. Annette Graczyk hat herausgestellt, dass die Bezeichnung Masse immer auch ein Herrschaftsverhältnis involviert: Die Abgrenzung von ihr resultiert aus dem Elitebegriff der wenigen, die zugleich das Wort „Pöbel“ benutzen.⁷¹ Gleichzeitig tritt die Menschenmenge in den Revolutionen von 1789, 1830 und 1848 als politische Macht hervor, die ebenfalls auf die Prägung des Begriffs Masse Einfluss nimmt und zwar als psychologische, miteinander agierende Einheit.⁷² Politisierte Massen entstehen zum Beispiel „dann, wenn sie auf irgendetwas ausgerichtet sind, sich in Erwartungshaltung befinden.“⁷³ Ebenso entsteht in den urbanen Zentren des 20. Jahrhunderts die großstädtische Menschenmenge, die durch die gefühlte Anonymität in der Menge zu einer „Massenerfahrung“ werden kann.

All die genannten Faktoren beeinflussten im 19. Jahrhundert die unterschiedlichen Ausprägungen des Begriffs Masse, der nicht statisch und einheitlich ist, sondern sich mehrfach im 19. und 20. Jahrhundert wandelt. Dazu trägt auch der Massendiskurs⁷⁴ bei, der im 19. Jahrhundert entsteht und „im Thema Masse ein grundlegendes Problem einer Epoche verhandelt (...)“.⁷⁵

Der Begriff der Masse entzieht sich also einer klaren Terminologie, er ist semantisch vieldeutig. Schon der Soziologe Robert E. Park spricht dieses Definitionsproblem, hier in Bezug auf die Massenpsychologie, in seiner 1904 erschienenen Dissertation an.⁷⁶ Ebenso

⁷¹ Graczyk, 1993, S. 10.

⁷² Aus diesem Grund macht MacClelland die endgültig veränderte Bedeutung von Masse am Jahr 1848 fest, in dem sich die Masse als politische Macht konstituiert und Aufstände nicht mehr nur als sporadische Ereignisse gesehen werden konnten. Siehe MacClelland, 1989, S. 6.

⁷³ Stadler, 2003, S. 14.

⁷⁴ Den Begriff des „Massendiskurs“ schlägt schon Timm Genett für „die Masse, die außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer zivilen Standards steht und dementsprechend die Angst des Bürgers vor der Masse evoziert (...)“ vor. Bei der reflexiven Anwendung des Begriffs auf die bürgerliche Gesellschaft, soll von „Theorie der Massengesellschaft“ oder „Massentheorie“ gesprochen werden. Siehe Genett, 1999, S. 196. Die Theorie der Massengesellschaft ist für diese Untersuchung von untergeordneter Bedeutung, da es hier vor allem um eine „Kunst für die Masse, nicht über die Masse geht“.

⁷⁵ König, 1992, S. 116.

⁷⁶ „Dieser Mangel an Begriffen, welche die Massenerscheinungen mit theoretischer Bestimmtheit bezeichnen sollen, zeigt sich vor allem in der Tatsache, dass Wörter wie Masse, Volk, Sekte usw., mit denen man in der Umgangssprache die verschiedenen Formen der Gruppenbildung zu bezeichnen pflegt, mehr oder weniger mit ethischen oder politischen Werturteilen durchsetzt sind, von welchen sie

Werner Sombart, der in seinem Buch „Der proletarische Sozialismus“ von 1924 vier verschiedene Definitionen von Masse aufzählt.⁷⁷ Auch heute finden sich in den unterschiedlichen Fachrichtungen, die sich mit Fragen bezüglich der Masse beschäftigen (Soziologie, Psychologie, Medien- und Literaturwissenschaften), verschiedene Definitionen. Sowohl in der Soziologie als auch in der Psychologie ist dabei der Konflikt des Einzelnen, des Individuums, mit der Masse grundlegend.

Der Begriff Masse ist, im Gegensatz zu Volk, fast immer von außen geprägt. Der Politologe Helmut König hat darauf hingewiesen, dass Masse ein Teil des Diskurses über Menschenmengen ist, ein imaginäres Produkt, in das zentrale Problembereiche der bürgerlichen Gesellschaft eingehen. Es ist ein Versuch, den gesellschaftlichen Wandel, der eng mit dem Industrialisierungsprozess verbunden ist, zu bewältigen.⁷⁸ Uwe Hebekus und Susanne Lüdemann sehen es folgendermaßen: „Für den Massendiskurs des 19. Jahrhunderts wird sie (die Masse, Anm. d. Verf.) daher zur Chiffre für ein *Jenseits* sozialer Ordnung, für ein *sozial Reales*, das im ‚unerhörten Ereignis‘ (Revolution, Karneval, Naturkatastrophe oder Krieg) freigesetzt werden und die funktionale Differenzierung der Gesellschaft gewaltsam außer Kraft setzen kann.“⁷⁹ Diese von Hebekus/Lüdemann so definierte und von der bürgerlichen Gesellschaft als Bedrohung empfundene Masse bedeutet sowohl den Verlust der Individualität als auch einen Angriff auf die bestehende Ordnung. Sie bildet den Hintergrund für die der Massenpsychologie inhärente Kriminalisierung der Massen, in deren Interpretation sich die Angst der Bürger vor den revolutionären Aufständen widerspiegelt. Hippolyte Taine führt in seiner antirevolutionären Schrift „Les Origines de la France Contemporaine“ (1875-1894) über die Geschichte der Französischen Revolution die Masse als Gegenstand der empirischen Wissenschaften ein und schafft damit die Voraussetzungen für die Massenpsychologie nach 1890.⁸⁰ Das bekannteste Beispiel für diese Psychologisierung der Masse ist Gustav Le Bons „Psychologie der Massen“⁸¹, erstmals 1895 in französischer Sprache als „La Psychologie des Foules“ erschienen, der auf die Kriminalisierung der Masse bei Scipio Sighele zurückgreift.⁸² Nach Gustave Le Bon entwickeln die Menschen in der

nie ganz frei werden, selbst dann nicht, wenn man sie, wie in der Massenpsychologie, in rein theoretischem Sinne brauchen will. (...) Bei den verschiedenen Schriftstellern und auch zum Teil bei dem gleichen Schriftsteller haben diese Wörter nicht immer dieselbe Bedeutung.“ Park, 1904, S. 4.

⁷⁷ Er unterteilt in den statistischen Massenbegriff, den kulturellen Massenbegriff für die Bezeichnung der unteren Volksschichten, den soziologischen Massenbegriff und den psychologischen Massenbegriff geprägt von Le Bon. Siehe Sombart, 1924, S. 99.

⁷⁸ König, 1992, S. 114–122. Auch Stefan Jonsson sieht den Begriff der Masse nicht als reales Subjekt, sondern als Projektionsfläche der kulturellen und soziologischen Diskurse: „The mass should rather be seen as a recurring theme of a particular cultural discourse and social ideology.“ Jonsson, 2008, S. 191.

⁷⁹ Hebekus/Lüdemann, 2010b, S. 9.

⁸⁰ Nach Gamper, 2007, S. 361.

⁸¹ Le Bon, 1982.

⁸² Scipio Sighele schuf in seinem Werk „La folla delinquente“ von 1891, erstmals 1897 in Deutschland unter dem Titel „Psychologie des Auflaufs und der Massenverbrechen“ erschienen, in Anlehnung an Cesare Lombrosos „uomo delinquente“ die „folla delinquente“, die verbrecherische Masse, in der die schlechten Eigenschaften des Menschen zu Tage treten. Sighele spricht dem Einzelnen die Verantwortung für in der Menge begangene Verbrechen ab. Siehe dazu Sighele, 1897, S. 107–153. Mac

Masse neue Eigenschaften, sie bilden ein „einziges Wesen“⁸³, die Massenseele, aus, die zeitlich befristet ist. Ihre Kennzeichen sind: Verlust der eigenen Individualität, offenes Ausleben der Triebe, was wiederum zum Verlust des Verantwortungsgefühls führt, sowie leichte Beeinflussbarkeit von außen und schnelle Erregbarkeit. Bei Le Bon können alle Menschen unter bestimmten Umständen eine Masse bilden, jedoch sind für ihn einige Individuen anfälliger, so die in der Gesellschaft niedriger Stehenden wie Frauen.⁸⁴

Aus diesen Gründen ist in der Massenpsychologie eine Menschenmenge nicht automatisch eine Masse, sondern lediglich in der Ausprägung spezifischer psychologischer Eigenschaften, die meist nur zu einem kurzfristigen Zusammenschluss führen.

Im 19. Jahrhundert entsteht zudem die „philosophische“ Masse als Vorstufe der künftig herrschenden Klasse, des Proletariats. Im Gegensatz zu der aktiven Masse bei Le Bon kann diese auch positiv konnotiert sein. Für diese Art der Masse müssen sich die Menschen nicht an einem Ort befinden.⁸⁵

In der Soziologie wird die Masse um 1900 schließlich zu einem beschreibenden Begriff. Bei Georg Simmel tritt sie als reale Gruppenform auf, in der sich eine Entindividualisierung vollzieht. Simmel sieht hier eine Form der Vergesellschaftung, bei der vor allem die Wechselwirkungen zwischen den Menschen eine große Rolle spielen.⁸⁶ Die Individuen sinken in der Masse nicht psychologisch wie bei Le Bon auf eine Kulturstufe herab, sondern nähern sich durch die soziologische Form der Imitation⁸⁷ an: „Die Masse wird dadurch gebildet, daß viele Individuen Bruchteile ihrer Persönlichkeiten vereinigen, einseitige Triebe, Interessen, Kräfte, – während das, was jede Persönlichkeit als solche ist, jenseits dieser Nivellementsebene steht und in die ‚Masse‘ (...) nicht hineinragt.“⁸⁸ Wilhelm Vleugels prägt dafür den Begriff der „latenten Masse“ in der Massensoziologie, die sich von der „wirksamen Masse“, also vor allem der revolutionären, unterscheidet, die sich aber beide aus der sozialen Masse bilden. Es sind Bevölkerungsschichten, die sich solidarisch verbunden fühlen, was Vleugels vor allem bei den proletarischen Massen ausgebildet sieht.⁸⁹ Dabei ist die soziologische Masse immer stabiler als die psychologische.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts existiert eine weitere Wahrnehmung von Masse, die der großstädtischen Menge. Diese bezieht sich auf das neue, urbane Leben, das sich vor allem in

Clelland hebt vor allem die starke Beeinflussung von Sighele durch literarische Massendarstellungen hervor. Siehe MacClelland, 1989, S. 165.

⁸³ Le Bon, 1982, S. 9.

⁸⁴ Siehe Le Bon, 1982, S. 18–38.

⁸⁵ Diese Sichtweise auch bei Siegfried Kracauer: „Das Proletariat ist auch dann Masse zu nennen, wenn sich seine Angehörigen nicht zu einer Masse formieren.“ Kracauer, 2013, S. 79.

⁸⁶ Einen Überblick über Simmels Massensoziologie gibt Christian Broch in seinem Aufsatz „Between Destructiveness and Vitalism: Simmel’s Sociology of Crowds“. Siehe Broch, 2010.

⁸⁷ „Auch ist die Nachahmung, die die Gleichheit des Niveaus herstellt, eine der niedrigeren geistigen Funktionen, wenngleich sie in sozialer Beziehung von der größten und noch keineswegs genügend hervorgehobenen Bedeutung ist.“ Simmel, 1890, S. 83.

⁸⁸ Simmel, 1983, S. 115.

⁸⁹ Siehe Vleugels, 1930, S. 8.

den Straßen der Städte bemerkbar macht. Walter Benjamin drückt es in seinen Materialien aus dem „Passagen-Werk“ treffend aus: „Mehr als an jeder andern Stelle gibt die Straße sich in ihr als das möblierte ausgewohnte Interieur der Massen zu erkennen.“⁹⁰ Georg Simmel sieht in seinem Aufsatz „Die Großstädte und das Geistesleben“ von 1903 schon eine positive Reaktion des Individuums auf die Masse in den Großstädten, die sich vor allem aus der physischen Nähe entwickelt.⁹¹ Nach seiner Analyse versucht das Individuum, aufgrund der Erfahrung der Entindividualisierung in der Großstadt, individueller zu werden, die Menschenmengen in den Städten fördern also die Individualität.

In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts erhalten die Massen eine andere Qualität. Auf diese Masse bezieht sich Karen Kenkel, wenn sie in ihrer kulturhistorischen Untersuchung über „Das Gesicht der Masse“ den Begriff auf Menschen in entindividualisierten und entindividualisierenden Existenzweisen⁹² überträgt, gebunden an die Erfahrungen der Verstädterung und des Ersten Weltkrieges, aber hergeleitet aus den Kategorien der Massenpsychologie. Hier hat die Masse keine konkreten Eigenschaften wie in der Soziologie und Psychologie, sie löst sich von der Aktion, ist nur noch ein Hinweis auf die Form der Gesellschaft, die Anonymität des Einzelnen ist dabei ein ausschlaggebendes Element.

Diese Masse findet sich auch in Kracauers kapitalismuskritischen Schriften wie „Die Angestellten“⁹³ von 1929, in denen er die Masse der Angestellten beschreibt. Er sieht die Vermassung als Teil des Konsums, der die Individuen nicht mehr unterscheidbar macht. Dieser Ansatz greift in die Theorie der Massengesellschaft und der „verstreuten Masse“ ein, die sich „(...) in den Eigenheiten des untersuchten Phänomens, nämlich in der Beobachtung einer Kollektivität, die sich bei räumlicher Distanz zwischen den vielen Einzelnen durch konform gewordene, gleichgerichtete Individualität herstellte.“⁹⁴ Gleichzeitig prägt er mit seinem berühmten Essay „Das Ornament der Masse“⁹⁵ eine Sicht der Masse aus der Wirtschaftsform des Kapitalismus heraus, die zu einer „strukturelle(n) Signatur moderner Gesellschaften (Bevölkerungsdichte, Massengesellschaft, Massenkultur)“⁹⁶ wird. Das Ornament der Masse „verkörpert vielmehr die kapitalistische Entlastung von Gemeinschaft

⁹⁰ Benjamin, 1982, S. 533, M 3a, 4.

⁹¹ Diese physische Nähe hat bei ihm Einfluss auf verschiedene Eigenheiten des Großstädtlers, so den rechnenden Geist: „durch die Anhäufung so vieler Menschen mit so differenzierten Interessen greifen ihre Beziehungen und Bethätigungen zu einem so vielgliedrigen Organismus ineinander, daß ohne die genaueste Pünktlichkeit in Versprechungen und Leistungen das Ganze zu einem unentwirrbaren Chaos zusammenbrechen würde.“ Simmel, 1903, S. 191f. Ebenso bewirkt die physische Nähe eine Reserviertheit untereinander. Ebd., S. 195.

⁹² Kenkel, 2000, S. 206.

⁹³ Kracauer, 1971. Kracauer sieht das Heer der Angestellten als eine sich neu herausbildende Schicht, die in den zwanziger Jahren eine neue „Angestelltenkultur“ schafft. Ebd., S. 15.

⁹⁴ Gamper, 2007, S. 485. Hier auch Näheres zur Begriffsentwicklung der „verstreuten Masse“ von Gabriel Tarde. Siehe Ebd., S. 476–492.

⁹⁵ Abgedruckt in Kracauer, 1977, S. 50–63. Erstmals erschienen am 9. und 10. Juni 1927 in der Frankfurter Zeitung.

⁹⁶ Bubitz, 2014, S. 284.

und Selbst; sie ist ein Ornament zur individuellen und sozialen Entfremdung.⁹⁷ Die Menschen in der Masse sind selbst nicht entindividualisiert, sondern Teil einer entindividualisierten Gesellschaft.

Ortega y Gasset prägt Anfang der dreißiger Jahre dann die oben schon angesprochene Definition der Masse als bloße Anzahl der durchschnittlichen Bevölkerung: „Masse ist der Durchschnittsmensch. So verwandelt sich, was vorher nur Anzahl war – die Menge – in eine Beschaffenheit: die allen gemeine Beschaffenheit nämlich; das sozial Ungeprägte; der Mensch, insofern er sich nicht von anderen Menschen abhebt, sondern eine generellen Typus in sich wiederholt.“⁹⁸ Einzelpersonen können wie die Masse empfinden, die „sich nicht selbst aus besonderen Gründen – im Guten oder Bösen – einen besonderen Wert beimisst, sondern sich schlechtweg für Durchschnitt hält.“⁹⁹ In dieser Bedeutung enthält der Begriff auch immer einen kulturpessimistischen Unterton und eine negative Bewertung, da die Massen nicht selbst fähig sind zu herrschen.¹⁰⁰

In den zwanziger Jahren wird in der Soziologie auch die aktive Masse, gerade im Hinblick auf die Revolutionen, untersucht. Diese Masse ist ein „organisierbares Moment der Gruppenidentität“¹⁰¹, das sich vor allem aus dem Massenerlebnis bildet.

Die Verwendung des Begriffs in der Kunstgeschichte muss noch diskutiert werden. Es gibt keine allgemeingültige Definition für Masse in der Kunst. Der Titel dieser Arbeit weist schon darauf hin, dass es um den unterschiedliche Blickwinkel der Künstler auf die Masse geht und die Frage, ob sie eine Menschenmenge als ein Bild der Masse erscheinen lassen können und wie sie die gesellschaftlichen Erwartungen reflektieren.

In der vorliegenden kunsthistorischen Literatur ist die Definition schwierig. Oft ist es für den Leser nur schwer nachvollziehbar, warum genau jetzt mit dem Mengen- und nicht mit dem Massebegriff gearbeitet wird. Wolfgang Kemp merkt im Vorwort zu seinem Aufsatz „Das Bild der Menge“ die Schwierigkeit der Definition an und legt fest, dass er für die „bloße Ansammlung vieler Personen an einem Ort“ den Terminus Menge verwendet, für „politisch motivierte Zusammenballungen“ den Terminus Masse.¹⁰² Der Aufsatz ist sehr literaturgeschichtlich geprägt und konzentriert sich vor allem auf Walter Benjamin, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe und die Menge als politisch handelnde Gesamtheit in der französischen Kunst nach 1789. Interessant ist, dass er diese Definition im Aufsatz „Masse – Mensch“, wohl aufgrund der breiteren Zeitspanne, wieder aufgibt und auch von den „malerischen Massen“¹⁰³ spricht, ohne politische Deutung.

⁹⁷ Kenkel, 2000, S. 216.

⁹⁸ Ortega y Gasset, 1931, S. 10. Dabei bezeichnet er diese Masse als Durchschnitt auch als „soziale Masse“.

⁹⁹ Ortega y Gasset, 1931, S. 11.

¹⁰⁰ Siehe Günther, 2005, S. 15.

¹⁰¹ Middendorf, 2013, S. 8. Dazu zählen Theodor Geiger, Gerhard Colm und Wilhelm Vleugels, auf die teilweise später noch einmal eingegangen wird.

¹⁰² Siehe Kemp, 1973, S. 249.

¹⁰³ Kemp, 1975, o. S.

Werner Busch, der von der Menge als Erfahrung in den Großstädten ausgeht, definiert sie in seinem Aufsatz „Das Ornament der Menge?“ folgendermaßen: „Die Menge ist die Versammlung der Einzelnen mit ihren Privatinteressen. Sie hat Orte und Gelegenheiten ihrer Massierung (...) Die Menge ist chaotisch, sie formiert sich nicht, damit entzieht sie sich einer ganzheitlichen Wahrnehmung.“¹⁰⁴ Die Menge ist für Busch eine ungeordnete Versammlung von Individuen, er behandelt sie nicht in politischen Aktionen und verzichtet auf den Gebrauch des Wortes Masse. Das abgeleitete Wort „Massierung“ bricht er auf seine Bedeutung als Verdichtung der Menschen herunter.

Friedrich Gross arbeitet zumeist parallel mit dem Volks- und Massebegriff, er gliedert das Auftreten von Massen in die Bereiche Arbeitsalltag, Massen beim Kampf und Massen beim Feiern von Festen¹⁰⁵, wobei die Masse immer als reale Zusammenballung von Menschen behandelt wird. Dabei unterscheidet er zwischen dem Begriff der „homogenen Masse“ und dem der „heterogenen Mengen“ in der Kunstgeschichte. Bei Gross fehlt jedoch jeglicher Hinweis auf die unterschiedlichen Prägungen des Begriffs in Soziologie und Psychologie.

Bei Richard Hamann und Jost Hermand konzentriert sich der Begriff Masse auf die „Vermassung“. Er beschreibt weniger konkrete Menschenmengen, sondern rückt die Entindividualisierung der Menschen im 19. Jahrhundert in den Vordergrund, auch kunstgeschichtlich. Bei ihnen ist die enge Verbindung mit der Urbanisierung spürbar, da die Masse für sie immer die großstädtische Menschenmenge beinhaltet, sowohl auf den proletarischen Bildern als auch im proletarischen Sinne.¹⁰⁶

Im bereits angesprochenen Artikel „Massenszenen“ im Lexikon der Kunst sind diese „in ihrer jeweiligen konkreten Ausprägung (...) ein Maßstab für die vorherrschende Auffassung vom Volk (...)“.¹⁰⁷ Massenszenen sind erst einmal alle narrativen Szenen mit vielen Menschen, jedoch wird vor dem 19. Jahrhundert die Bezeichnung Gruppe und Menge als geeigneter angesehen, da die Masse erst danach wirklich wahrgenommen wird. Der Artikel spricht zwar für das 19. Jahrhundert das Problem der Definition von Menge und Masse an, bezeichnet aber trotzdem alle Szenen mit vielen Menschen im 19. und 20. Jahrhundert als Massenszenen. In meiner Arbeit wird jedoch deutlich, dass die Beschäftigung mit der Masse nicht automatisch eine Massenszene in diesem Sinne beinhalten muss.

Ungewöhnlich ist Stefan Jonssons Aufteilung. Er entwickelt den Massebegriff anhand von vier unterschiedlichen Kategorien, die sich über die Jahrzehnte herausgebildet haben, und unterteilt die Entwicklung des Begriffs in vier Phasen: zunächst als reine Mengenangabe,

¹⁰⁴ Busch, 2005, S. 133.

¹⁰⁵ Gross, 1989b, S. 88. Zudem verwendet er mit „Volksmenge“ einen weiteren Begriff, der Volk als den Querschnitt der Bevölkerung definiert. Ebd., S. 110.

¹⁰⁶ Siehe Hamann/Hermand, 1959, S. 170 und S. 176–196. Im Kapitel „Der Mensch als Teil der Masse“ wird der Begriff von Hamann/Hermand sowohl für die Kunst als auch für die Literatur verwendet. Sie stellen die gemeinsamen Interessen einer Masse als Abgrenzung zu einer Menge, auch in der Kunst, als eine der wichtigsten Unterscheidungen dar. Die Interessen müssen nicht politischer Natur sein, bei Hamann/Hermand zählt dazu auch das gemeinsame Kaufinteresse von Kunden auf dem Markt

¹⁰⁷ Massenszenen, in: Lexikon der Kunst, 1992, S. 598.

dann als die Millionen Menschen am unteren Rand der Gesellschaft am Beginn des 19. Jahrhunderts, mit den Revolutionen von 1848 der Wandel zur organisierten Arbeiterbewegung, und viertens seit 1871 und mit der Pariser Kommune als pathologisches Element.¹⁰⁸ Jedoch entwickelt er dies nicht für die Kunst, sondern für die grundsätzliche, historische Handhabung des Begriffs Masse. Zudem gibt es keine klare Trennung, da die Bedeutungen auch parallel existierten. Ob man seine Aussage für die bildende Kunst so übernehmen kann, wird sich zeigen.

Der Begriff Volk spielt in dieser Arbeit zwar eine untergeordnete Rolle, muss aber trotzdem kurz definiert werden, da er teilweise sinngleich mit Masse gebraucht wird. Er entwickelt sich vom Synonym für die unteren Klassen seit der Französischen Revolution zum Oberbegriff für alle Mitglieder eines Staates oder für die Bevölkerung einer Nation, setzt sich zwar nicht unmittelbar durch, geht aber mit dem Anspruch einher, eine sozial vielschichtige Bevölkerung zu einem politischen Staatsvolk zu verschmelzen.¹⁰⁹ Damit wird das Volk zur „Quelle der politischen Gewalt.“¹¹⁰ Im Gegensatz zu dem Begriff Masse ist der Begriff Volk selbstreferenziell. Wolfgang Kemps Artikel „Volksmenge“ im Handbuch zur politischen Ikonographie definiert diesen Begriff eher unzureichend, verwendet ihn aber als Synonym für den Querschnitt der Stände innerhalb einer politisch handelnden Menge.¹¹¹ Die Volksmenge bildet nicht den Staatskörper, sondern eine bunt gemischte Menge ab. Susanne von Falkenhausen sieht den Begriff Volk grundsätzlich als „Konstruktion der imaginären kollektiven Identität“¹¹², als einen die Nation konstituierenden Terminus. Problematisch wird dies Mitte des 19. Jahrhunderts, als zwischen staatstragendem und subversivem Volk unterschieden wird.¹¹³ In Auseinandersetzung mit Bildern zur nationalen Einheit werden verschiedene „historische(n) Verschiebungen in Bezug auf Konstruktion und Position des ‚Volkes‘ deutlich“.¹¹⁴ Ihrer Meinung nach lässt erst die bildhafte Vorstellung diese Begriffe diskursmächtig werden.¹¹⁵ Die Repräsentation des Volkes in der Malerei hat somit eine andere Intention, auch wenn es sich manchmal um Menschenmengen handeln kann. Ebenso wie Masse kann das Volk unterschiedlich definiert werden, im Folgenden wird der Begriff Volk nur für frühere Werke angewendet, wenn es um die unteren Stände geht. Die Untersuchung der Darstellung des Volkes, wie es Susanne von Falkenhausen in Hinblick auf die

¹⁰⁸ Jonsson, 2008, S. 8.

¹⁰⁹ Siehe hierzu und im Folgenden Koselleck/Werner, 1992, S. 147. Herder benutzt die Bezeichnungen Volk und Nation schon synonym. Siehe ebd., S. 316–319.

¹¹⁰ Hebekus/Lüdemann, 2010b, S. 10.

¹¹¹ Kemp, 2011.

¹¹² Falkenhausen, 1996a, S. 3.

¹¹³ Ebd., S. 8.

¹¹⁴ Falkenhausen, 2000, S. 137.

¹¹⁵ „Dabei, und das ist das bildstrukturelle Problem der Repräsentation, kann es nicht um die Nation/das Volk als ‚Abbild‘ gehen (was sollte da abgebildet werden?), sondern um die ‚Selbstbeschreibungsformel des Gesellschaftssystems‘ in einer Verbildlichung der ‚Einheitssemantik‘. Sie dient zur Herstellung kollektiver Identität und zur Identifikation mit einem verbindlichen Wertekatalog in einer symbolischen Repräsentation.“ Falkenhausen, 2000, S. 138.

„Herstellung kollektiver Identität und zur Identifikation mit einem verbindlichen Wertekatalog in einer symbolischen Repräsentation“¹¹⁶ übernimmt, ist eine andere Fragestellung.

Zudem wird in der vorliegenden Arbeit auch, losgelöst vom historischen Kontext, mit dem Begriff Kollektiv gearbeitet. Unter den Begriffen Kollektiv und kollektives Verhalten werden heute in der Soziologie unterschiedliche soziale Gebilde untersucht, die größtenteils den Massebegriff abgelöst haben.¹¹⁷ Während Kollektiv eher allgemein für das Zusammenwirken einer Mehrzahl von Individuen, für Menschenansammlungen benutzt wird, die zumeist Werte und Normen verbinden und eine hohe Stabilität aufweisen, werden unter dem Begriff kollektives Verhalten Menschenmengen in Ausnahmesituationen untersucht, die in gleicher Weise handeln, ohne dass bestimmte Absprachen vorliegen.¹¹⁸ Darunter fällt auch das Handeln in der psychologischen und soziologischen Masse. Aufgrund der historiographischen Behandlung des Themas wird Kollektiv als neutraler Oberbegriff verwendet.

Angesicht der Vielzahl der besprochenen Definitionen wird klar, dass für diese Arbeit keine starre Begriffsdefinition gelten kann. Es geht nicht darum, einen einheitlichen Begriff für die kunsthistorische Masse zu finden, sondern zu untersuchen, wie unterschiedlich die Künstler auf dieses Phänomen reagieren, wenn sie in konkreter Form auf eine Masse treffen.

Die Begriffe Masse und Volk, die stark von gesellschaftlichen Strömungen geprägt sind, sollen Anwendung finden, wenn sich in Bezug auf die Werke mit gesellschaftlichen Theorien oder Untersuchungen auseinandergesetzt wird. Masse wird also nicht ikonographisch, sondern historiographisch benutzt. Die künstlerische Auseinandersetzung steht immer in einer Beziehung zu der zeitgenössischen Wortbedeutung, wie der Begriff zu dieser Zeit verwendet wird und wie er die Gesellschaft prägt.

Der Begriff der Masse ist in der vorliegenden Arbeit nicht abhängig von der Anzahl der Personen auf dem Bild, sondern von der dahinterstehenden Intention. Denn auch für die zahlenmäßige Festlegung der Masse bzw. eines Kollektivs gibt es unterschiedliche Ansätze.¹¹⁹

In den einzelnen Hauptkapiteln wird jeweils näher auf die unterschiedlichen Prägungen des Begriffs eingegangen.

¹¹⁶ Falkenhausen, 2000, S. 138.

¹¹⁷ Siehe dazu Schade, 1993, S. 1 und Anm. 10. Ihre Dissertation ist ein Versuch, einen neuen Massebegriff für die heutige Zeit zu definieren. Zur Diskreditierung des Begriffs in der heutigen Soziologie siehe auch: Bubit, 2014, S. 284f.

¹¹⁸ Zum Kollektivbegriff in der Soziologie siehe Ettrich, 2014, S. 226–228.

¹¹⁹ In Sigmund Freuds „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ können schon zwei Menschen, in einer hypnotischen Beziehung, eine Masse bilden. Siehe Freud, 1921, S. 85. Gerhard Colm sieht im „Handwörterbuch der Soziologie“ zwar eine große Zahl als Voraussetzung, doch sei eine zahlenmäßige Bestimmung nicht möglich. Colm, 1931, S. 356.

III. Menschenmengen und Politik

*„Art is politics. Everything that takes half of the flow of life for its own ends is politics.“*¹²⁰

Am Anfang dieser Untersuchung stehen Menschenmengen, die im 19. Jahrhundert aktiv an politischen Ereignissen teilnehmen und vermehrt nicht mehr nur als Zuschauer und Beiwerk in der Kunst abgebildet werden. Dabei spielt das sich wandelnde Geschichtsverständnis eine wichtige Rolle, das es überhaupt erst ermöglicht, zeitgenössische Ereignisse auf ein Bild zu bringen und eine angemessene Ausdrucksform dafür zu finden. Die alte Form der Historienmalerei und die neue historisierende Sicht auf die Geschehnisse lassen eine Übertragung der alten Mittel nicht zu. Für den tagespolitischen Gegenstand musste, wie Werner Busch in seiner Abhandlung über die Geburt der Moderne im Bild des 18. Jahrhunderts schreibt, daher eine nobilitierte Form gefunden werden, die zwar gleichzeitig die Illusion von Realität aufrechterhält, aber auch keine reine Reportage ist: „Ideal und Realität sollen zugleich anschaulich werden.“¹²¹ Die Moral, die hinter der bisherigen Historienmalerei stand, war für die bürgerliche Gesellschaft zunehmend unverständlich.¹²²

Der stärkere politische Einfluss des Bürgertums, das im 19. Jahrhundert die Bühne betritt, geht einher mit der einsetzenden Angst vor der Masse als einer Bedrohung. Dabei sind zwei unterschiedliche Positionen hervorzuheben: Die absolutistischen Regierungen in den deutschen Ländern fürchteten das Erstarken des Bürgertums in Politik und Gesellschaft. Das Bürgertum dagegen sah ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, vor allem nach der gescheiterten, größtenteils von bürgerlichen Kräften getragenen Märzrevolution 1848, die aufständischen und erstarkenden proletarischen Massen als Bedrohung. In diesem Kontext wird der Begriff der Masse zunehmend negativ besetzt.

Im Folgenden wird der Zusammenhang zwischen der stärkeren politischen Aktivität der Bürger und dem Auftreten von Menschenmengen in der Kunst untersucht, für die es keine tradierte Ikonographie gab. Die ersten Bilder von Menschenmengen, die eine aktive, politische Rolle einnehmen, finden sich m. E. in Deutschland im Vormärz. Von Interesse ist besonders, ob und in welcher Weise die politische Entwicklung und die Entwicklung in der Kunst aufeinander reagieren. Dabei sind es die auf den Bildern erkennbaren psychischen und sozialen Zusammenhänge, das Interagieren zur Erreichung eines bestimmten Ziels, die aus

¹²⁰ Hans Richter, in: Richter, 1971, S. 170.

¹²¹ Busch, 1993, S. 39. Zur Entwicklung des neuen Historienbildes siehe besonders Buschs Untersuchungen von zeitgenössischen politischen Ereignissen, u.a. von Jacques-Louis David und Francisco Goya. Busch, 1993, S. 80–113.

¹²² Siehe dazu Germer, 1997, vor allem S. 17–22. Stefan Germer untersucht die Wandlung des Geschichtsverständnisses ab dem 18. Jahrhundert. Die „einzelnen Geschichten, die man vor dieser Wende erzählt hatte, waren nicht wegen ihrer historischen Bedeutung, sondern auf Grund ihres moralischen Wertes für die Gegenwart berichtet worden.“ Ebd., S. 17. Germer führt aus, dass das Vergangene nun historisiert und somit nicht mehr als Modell der Gegenwart erfasst wird. Deswegen konnten mehr und auch räumlich und zeitlich weiter entfernte Geschichten erschlossen werden. Zudem werden Anlässe bildwürdig, die über die vormalige strenge Auswahl hinausgehen. Ebd., S. 26f.

einer losen Menschenmenge einen politischen oder sozialen, aber oft nur temporären Verband werden lassen, dessen Aktionen man fürchtet.

Zentrale Fragestellungen sind: Ab wann und bei welchen Anlässen halten Künstler das Auftreten von politisch aktiven Menschenmengen fest und in welchem Kontext werden diese als Masse gesehen? Entwickelt sich die Historienmalerei mit und welche Rolle spielt das veränderte Geschichtsverständnis?

Die Untersuchung beginnt mit einem kurzen Überblick über die Entwicklung in Frankreich am Ende des 18. Jahrhunderts, die zahlreiche Impulse nach Deutschland sendet. Während dort das Motiv der politischen Menschenmenge schon mit der Revolution von 1789 auftritt, ist die Entwicklung in Deutschland langsamer. Nach dem Ende der Napoleonischen Kriege und der Neuordnung Europas auf dem Wiener Kongress 1815 setzt in den deutschen Gebieten, vor allem aufgrund der Einschränkung der Pressefreiheit durch die Karlsbader Beschlüsse 1819, eine politische Stagnation ein. Die Biedermeierzeit versetzt die politischen Ambitionen des Bürgertums in einen Tiefschlaf. Der Rückzug in die Innerlichkeit äußert sich auch in der Kunst, die der Romantik verhaftet bleibt, bzw. ihren Ausdruck größtenteils in der Landschafts- und Genremalerei findet. Gleichzeitig entwickelt das Bürgertum, besonders im Vormärz, ein neues Selbstverständnis. Dieses drückt sich auf Werken mit Menschenmengen aus, Ereignisbildern, auf denen die Menge nicht mehr nur Statist für monarchische Ereignisse ist¹²³, sondern eine eigenständige Bedeutung erhält.

Stefan Jonsson sagt in seiner schon angesprochenen Analyse der drei Werke von Jacques-Louis David (1748–1825), James Ensor (1860–1949) und Alfredo Jaar (*1956) über die Entstehungszeit der Massendarstellungen Folgendes: „In the history of art and literature, the best attempts to represent popular sovereignty emerge in such historical periods, when society, as though resetting itself, turns back to zero.“¹²⁴ Ob Jonssons Verbindung zwischen der Darstellung von Volkssouveränität durch die Künstler und der „Nullpunktgesellschaft“ auch in der deutschen Kunst nachvollziehbar ist und ob die künstlerischen Darstellungen ihren Höhepunkt erreichen, wenn gesellschaftliche Veränderungen stattfinden, wird an dieser Stelle und in der gesamten Arbeit im Auge behalten.

Anzumerken ist zudem, dass die folgenden Abschnitte, um die Verbindungen der einzelnen Entwicklungen besser darstellen zu können, keine rein chronologische Abfolge aufweisen.

¹²³ Siehe und nach Busch, 2005, S. 133.

¹²⁴ Jonsson, 2008, S. 26. Diese These entwickelt Jonsson schon in seinem Aufsatz über die Kunst James Ensors. Siehe Jonsson, 2001, besonders S. 21.

1. Das Volk als Akteur - Die Kunst der Französischen Revolution und der Revolutionsfeiern

Ein Abschnitt über Frankreich und seine Kunst seit 1789 steht aus zweierlei Gründen am Anfang. Zum einen war die Französische Revolution ein prägender Einschnitt in der europäischen Geschichte und gilt als Ursprung der liberalen und demokratischen Ideen, die auch von den Freiheitsbewegungen auf deutschem Gebiet aufgegriffen wurden. Zum anderen arbeitete Wolfgang Kemp seine Ideen zum „Bild der Menge“ anhand der französischen Malerei heraus. Mithilfe einiger Beispiele und Forschungsberichte wird die Entwicklung kurz skizziert, damit im Folgenden darauf zurückgegriffen werden kann.¹²⁵

Die Französische Revolution mobilisierte die politische Menge auf zweierlei Weise. Zuerst bei den revolutionären Ereignissen 1789 und im Anschluss bei den neu entstehenden Revolutionsfesten. Diese sollten die „revolutionäre Ideologie“ stärken und legitimieren, das Volk feierte seine eigene Rolle. Durch die Feste, die unter freiem Himmel stattfanden, da nur dort eine große Menschenmenge versammelt werden konnte, floh man zugleich aus der Eingeschlossenheit von Architektur und Dogma und demonstrierte eine enge Verbindung mit der Natur.¹²⁶ Die Feste boten eine neue Art der Öffentlichkeit, in der die Bewohner des Landes, oder, im Sinne der Nation, das Volk, zusammenfinden konnten. Gleichzeitig versuchte man mit einer neuen Revolutionsarchitektur einen Rahmen zu schaffen, um das Volk aktiv an den Veranstaltungen teilnehmen zu lassen und nicht länger nur als unbeteiligten Beobachter.¹²⁷ Hier ist die „Herausbildung einer Symbolsprache, die dazu diente, die neue Ordnung zu repräsentieren und politische Bekenntnisse individuell wie kollektiv eindeutig zu kennzeichnen (...)“¹²⁸, zu finden, also der Versuch, eine Identifikation der Bevölkerung mit dem Staat zu erreichen. Das beabsichtigte auch Armand-Guy-Simon de Coëtnempren, Comte de Kersaint (1742–1791), Mitglied des Verwaltungsrates und stellvertretender Abgeordneter des Departments Paris, der im Jahr 1791 in seiner „Abhandlung über die öffentlichen Baudenkmäler“¹²⁹ Entwürfe für Denkmale und Monumente, die an die Errungenschaften der französischen Revolution erinnern sollten, anfertigte. So entwarf er zum Beispiel, zusammen mit den Architekten Jacques Molinos und Jacques-Guillaume Legrand, ein Monument für das leere Feld der Föderation (Marsfeld), wo am 14. Juli 1790 das Fête de la Fédération, als Akt der Zusammenführung der gesamten französischen Nation, stattgefunden hatte.¹³⁰ Der neu geschaffene Raum sollte dauerhaft Massenchoreographien zu Ehren dieses Tages ermöglichen. Dabei sollte sich „der einzelne als Teil der Menge im Sinne einer neuen

¹²⁵ Siehe dazu vor allem die Studien von Friedrich Gross und Wolfgang Kemp. Siehe Kemp, 1973, S. 253–267, Kemp, 1975, o. S., Gross, 1989b, S. 88–95, 101–109 und 111–113 sowie Kemp, 2014, S. 201–210.

¹²⁶ Nach Ziebura, 1988, S. 260f. Auch wenn die ersten Revolutionsfeste wohl noch eine Mischung aus traditioneller Liturgie und revolutionärer Terminologie waren. Ebd., S. 260.

¹²⁷ Nach Kemp, 1973, S. 260.

¹²⁸ Siehe Klausmann, 1998, S. 27.

¹²⁹ Kersaint, 2010.

¹³⁰ Kersaint, 2010, S. 57–65.

politischen und sozialen Gemeinschaft erfahren¹³¹ können, so wollte man das Gemeinschaftsgefühl künstlich fördern.

Eine der wichtigsten Entwicklungen in der Kunst der Revolutionszeit ist das Aufgreifen politischer Themen. Da sich die politische Situation schnell änderte, fand sie ihren Hauptniederschlag in der Graphik und Bildpublizistik, die Teil der neuen, in der Öffentlichkeit stattfindenden politischen Auseinandersetzung waren. Die französische Revolutionsgraphik ist vielfach erforscht, auch ihre Rezeption in Deutschland.¹³² Dabei hat Wolfgang Kemp als wichtigste Errungenschaft in Bezug auf die Menge herausgearbeitet, dass die Künstler versuchten, den Standpunkt des Augenzeugen, des Beteiligten am historischen Geschehen zu beziehen¹³³, eine Sichtweise, die in dieser Arbeit ebenfalls behandelt wird.

Die neue Macht der Menge findet ihren ersten wichtigen Ausdruck in der Historienmalerei in Jacques-Louis Davids Gemälde „Le Serment du Jeu de paume“ (1790–92, unvollendet, Musée nationale du Château de Versailles). Die Auftraggeber dieses Bildes, das für das neue Parlament bestimmt war, waren die Vertreter des Volkes, die hierauf repräsentiert werden sollten. Wolfgang Kemp untersucht ausführlich die Genese des Werkes. David entwickelt eine Bildlösung, die vor allem darauf abzielt, die Vielzahl der Personen adäquat auf das Bild zu bringen und die neue Macht des Volkes darzustellen.¹³⁴ Die Entwurfszeichnung (1791, Abb. 1) zeigt die Vertreter des dritten Standes beim Schwur in Versailles am 20. Juni 1789, bei dem sie gelobten, dass sie nicht auseinandergehen werden, bevor sie Frankreich eine neue Verfassung gegeben haben. Die Menge der Abgeordneten, die sich nur in einer Hälfte des Raumes zusammenballt, bildet einen Halbkreis um den erhöht in der Mitte auf einem Tisch stehenden Mann, dem Bürgermeister von Paris, Jean-Sylvain Bailly. Die Abgeordneten wenden sich ihm zu und deuten in seine Richtung. Bailly, der der Menge den Rücken zuwendet, hebt den rechten Arm und spricht den Schwur. Während die vorderen Figuren individuell ausgestaltet sind, verlieren sich die restlichen Vertreter in einer flirrenden Menge. David musste auf diesem Bild über 600 Vertreter der Nationalversammlung als ein Kollektiv, eine Menschenmenge abbilden, die Geschichte schreibt. Jonsson schreibt dazu: „From his work we learn how a community encloses itself within a boundary in order to view itself as a

¹³¹ Tauber, 2010, S. 216.

¹³² Dazu Herding/Reichardt, 1989; Zur Rezeption in Deutschland: Danelzik-Brüggemann, 1996. Hier auch der Hinweis, dass die Französische Revolution Einfluss auf die politische Bildpublizistik in Deutschland nahm, die bis dahin dort kaum verbreitet war. Ebd., S. 80 und Anm. 233.

¹³³ Siehe Kemp, 1973, S. 264f. Insbesondere: „In formaler Hinsicht bedeutet das, daß der Blick des Betrachters über die Köpfe der vor ihm Stehenden und ihn umgebenden Personen auf das Geschehen fällt. Der vordere Bildrand überschneidet die kontinuierlich heranwachsende Menge. Der Betrachter steht in ihr. ER ist Bestandteil der Menge, nicht mehr ihr registrierender Widerpart (...)“. Ebd., S. 265. Besonders wichtig hierfür die graphische Serie „Tableaux historiques de la Révolution française (1791–1797)“. In der ausführlichen Publikation von Christoph Danelzik-Brüggemann und Rolf Reichardt betonen sie die Rolle der Serie, die dazu beigetragen hat, die „neue visuelle Prägung der Französischen Revolution im kollektiven Bildgedächtnis und in der politischen Kultur Europas zu verankern.“ Danelzik-Brüggemann/Reichardt, 2001, S. 14.

¹³⁴ Siehe dazu Kemp, 1973, S. 253-256, dem dieser Abschnitt größtenteils folgt.

unity.“¹³⁵ Hier findet sich erstmals eine Menge, die nicht nur schmückendes Beiwerk oder Untermalung eines historischen Ereignisses ist, sondern aus politisch souveränen Personen besteht, die es wert sind, als Einheit abgebildet zu werden.

Während Kemp in seinem ersten Aufsatz noch die Distanz zu dem behandelten Thema und das Ergebnis als Bild einer Gruppe, nicht einer bewegten Menge kritisiert¹³⁶, bezeichnet er in der Genese seiner Untersuchung die Abgeordneten als „handelnde Menge“¹³⁷. Die Mischung aus Porträts und einer typisierten Menge definiert Kemp als Mengenporträt: „Das Mengenporträt will beides geben: die große Zahl und das Bild des einzelnen. Es bricht so mit den älteren Darstellungskonventionen, die entweder eine große Volksmenge zu einem ununterscheidbaren und inneren Ganzen verschmelzen oder aber sie in kleinen Gruppen auflösen, die sich aus typischen Vertretern der Stände, der Berufe, der Altersgruppen und Geschlechter zusammensetzen.“¹³⁸ Die Entwurfszeichnung versucht die malerischen Schwierigkeiten zu überwinden, die mit diesen vielen Hauptpersonen, gerade auch in einem geschlossenen Raum, entstehen. Doch ist der Rahmen noch klar umgrenzt, Davids Menge stark von einer bürgerlichen Sichtweise geprägt. Die Frontalität der Darstellung und die Beziehung zum Betrachter, der der Menge, und hier vor allem Bailly, direkt gegenübersteht, ist ein Charakteristikum, das sich im Laufe des Jahrhunderts in verschiedene Richtungen weiterentwickeln wird.

Tiefgreifende politische und gesellschaftliche Ereignisse in Frankreich sind also die Triebfeder, die die Künstler zu einem neuen künstlerischen Umgang mit dem souveränen Volk zwingen. Auf Davids Entwurfszeichnung verdichtet sich noch keine revolutionäre Menge, keine Masse in Aktion, sie zeigt stattdessen ausgewählte Personen als Repräsentanten.¹³⁹ Davids Gemälde steht aber auch exemplarisch für die Herausforderung der Historienmalerei den Ereignissen der französischen Revolution gerecht zu werden: Während in der Graphik eine namenlose Menge an Personen gezeigt werden konnte, durften die Historienmaler ihrem Anspruch nach den Figuren ihre Würde nicht entziehen.¹⁴⁰ Auch David konnte dieses Problem nicht lösen, die Diskussion über eine angemessene Malerei für

¹³⁵ Jonsson, 2008, S. 6. Stefan Jonsson versäumt es leider in seiner Analyse des Gemäldes, das eines seiner titelgebenden Werke ist, sich mit Wolfgang Kemps Thesen auseinanderzusetzen. Siehe Jonsson, 2008, S. 23–25, insbesondere Anm. 32.

¹³⁶ Kemp, 1973, S. 256.

¹³⁷ Kemp, 2014, S. 201.

¹³⁸ Ebd., S. 205. Jonsson erklärt die Verbindung von großer Zahl und Einzelem aus der politischen Perspektive. In seiner Interpretation verbinden sich „the people both as ideal and as reality, both as sovereign principle and as a documentary record of a historical event. (...) To use Pierre Rosanvallon's terms, the people-as-society and the people-as-sovereign fuse into the people-as-event.“ Jonsson, 2008, S. 23.

¹³⁹ Auch die erste deutsche Nationalversammlung in der Paulskirche wird in der deutschen Kunst festgehalten, erhalten ist aber nur noch eine Lithographie nach dem Gemälde von Eduard Meyer: Paul Bürde: Die deutsche Nationalversammlung in der Paulskirche, 1848 (Deutsches Historisches Museum Berlin). Doch sind hier nur ausgesuchte Porträts der Parlamentarier zu sehen, keine flirrende Menge, keine größere Menschenmenge, die dahinter steht und das restliche Volk symbolisieren könnte. Aus diesem Grund wird das Bild hier nicht besprochen.

¹⁴⁰ Bordes, 2001, S. 23.

die Revolution eröffnete aber den Künstlern neue Möglichkeiten, in verschiedenen Genres zu arbeiten.¹⁴¹ David bereitet mit diesem Historienbild einen souveränen Blick auf die emanzipierte, politische Menge vor. Die Vertreter des Volkes sind erstmals bildwürdig geworden, doch ist durch die geschlossene Räumlichkeit immer noch ein Großteil der Menschen von diesem Ereignis ausgeschlossen.

Dies ändert sich mit dem Blick auf die revolutionäre Menge, die jedoch ihren prägnantesten Ausdruck nicht, wie zu vermuten, in einem großen Menschengewimmel findet, sondern, scheinbar noch der Historienmalerei verpflichtet, einzelne Personen in den Vordergrund stellt. In Frankreich steht dafür Eugène Delacroix' (1798–1863) ikonisches Gemälde „Le 28 Juillet. La Liberté guidant le peuple“ (1830, Abb. 2), das sich auf die Julirevolution 1830, speziell die Barrikadenkämpfe um den 28. Juli, bezieht. Obwohl es ein konkretes historisches Ereignis behandelt, ist es heute als Revolutionsbild schlechthin bekannt. Delacroix stellt auf dem Gemälde eine allegorische weibliche Freiheitsfigur dar, die, auf der rechten Seite von einem Jungen mit Pistole begleitet, über die Barrikade und die im Vordergrund liegenden Leichen voranstürmt. Auf der linken Seite im Bildhintergrund befinden sich, im Vergleich zur Freiheit relativ statisch, zwei Männer mit Gewehr und Degen. Von hinten folgt die heranstürmende Menschenmenge, unter der sich auch Gardisten befinden. Die Menge, erkennbar an der großen Zahl der nachfolgenden, angedeuteten Speere, verleiht der Szene zusätzliches Gewicht. Die Allegorie ist von der Realität eingerahmt, die dadurch ebenfalls symbolischen Charakter bekommt.¹⁴²

Die beiden auf der linken Seite abgebildeten Männer unterscheiden sich vor allem in ihrer Bekleidung: der vordere Mann trägt ein schwarzes Jackett und einen hohen Zylinder, der andere ist mit Schiebermütze und Hemd bekleidet. In der Forschung werden sie als je ein Vertreter der Arbeiterklasse und der Bourgeoisie gesehen. Auch Stefan Jonsson folgt dieser Einschätzung, bei ihm verbinden sich diese beiden realen Vertreter zum Prinzip der demokratischen Souveränität¹⁴³, deren gemeinsames Wirken sich erst im Nachklang der Revolution auflöst. Nicos Hadjiinicolaou hat jedoch in seiner umfassenden Studie zur Rezeption des Gemäldes nachgewiesen, dass die Bezeichnung Bürger für den Mann mit Zylinder wohl erst um 1900 aufkam.¹⁴⁴ Die Person wurde von den zeitgenössischen Quellen eher als Arbeiter gesehen, nicht als Vertreter des Bürgertums.¹⁴⁵ Die Julirevolution wird also vom „Pariser Volk“ gemacht, „das als die ‚Masse‘ der Arbeiter und Handwerker verstanden

¹⁴¹ Bordes, 2001, S. 24.

¹⁴² Traeger spricht davon, dass dadurch auch die Freiheitskämpfer personifiziert wurden. Traeger, 1990, S. 140f.

¹⁴³ „In the picture, we see a worker and a bourgeois marching in step across the barricade with Marianne – the spirit of liberty, the goddess of the revolution, the symbol of the republic, spurring them forward. The worker and the bourgeois are the two halves of the real people; through their fraternal unity in the struggle they embody the people as ideal, a principle of democratic sovereignty more powerful than the king.“ Jonsson, 2008, S. 44. Stefan Jonssons Interpretationen sind oft problematisch, da er die Bilder eher wie eine Bebilderung der Geschichte der Massen behandelt.

¹⁴⁴ Hadjiinicolaou, 1991, S. 127.

¹⁴⁵ Ebd., S. 69f.

wird, die von deklassierten bürgerlichen Elementen unterstützt wurde.¹⁴⁶ Auch Susanne von Falkenhausen vertritt die Meinung, dass Delacroix den Vierten Stand als Pars-pro-Toto-Gestalten des Volkes abbildet, wobei sie als Volk die untere Schicht versteht, die sich von der bürgerlichen trennt.¹⁴⁷

Delacroix stellt die revolutionäre Menge nicht in ihrer Vielzahl dar, sondern lässt einzelne Figuren den Bildaufbau dominieren. Die imaginäre Masse erschafft Delacroix durch die Sichtbarwerdung einzelner Elemente. Lüdemann analysiert, dass in der Literatur das Volk im öffentlichen Raum nur als Masse oder Pöbel in Erscheinung tritt, die imaginäre Einheit des Staatsvolkes an sich nicht.¹⁴⁸ Durch die Allegorie und den Bildaufbau umgeht es Delacroix, den Betrachter explizit mit den Revolutionären zu konfrontieren. Diese und die Figur der Freiheit stürmen am Betrachter vorbei, der somit die Spaziergängerrolle von Delacroix einnimmt.¹⁴⁹ Dagegen urteilt Wolfgang Kemp: „Die Masse stürmt auf den Betrachter, nein auf die Betrachter zu. Er wird fixiert durch den Blick des pistolenschwingenden Jungen und durch den Blick des Mannes, der hinter Arbeiter und Bürger sichtbar wird.“¹⁵⁰ Nur diese beiden treten in Kontakt mit dem Betrachter und stellen eine Verbindung her, die anderen Figuren missachten ihn. Die Hauptfigur, die Allegorie der Freiheit, läuft deutlich, wie auch schon Sabine Slanina herausgestellt hat, in schräger Linie an ihm vorbei. Eventuell ist diese Sicht auf das Ereignis durch Delacroix' Einstellung zur Revolution geprägt. Aus seinem Journal und seinen Briefen geht hervor, dass er ein großes Unbehagen angesichts der entfesselten Massen auf den Barrikaden spürte und selbst auch nicht mitkämpfte.¹⁵¹

Entgegen der Auffassung, dass das Volk symbolisch dargestellt ist, bringt Delacroix wohl eher die Masse, die unteren Schichten der Gesellschaft aufs Bild, die sich zu einer revolutionären Aktion zusammenballen. Es sind trotzdem Vertreter eines Standes, die der Freiheit folgen, nicht eine reale Masse, die nur in geringem Maße angedeutet wird.

Im Gegensatz zu David zeigt Delacroix die Menge als politische Macht in der revolutionären Aktion und nicht mehr als organisierte Zusammenkunft der Vertreter: Sie symbolisiert bei ihm eine Masse im Sinne der unteren Bevölkerungsschicht. In Frankreich hatten also bereits im beginnenden 19. Jahrhundert revolutionäre Themen die große Leinwand erobert, die, im Atelier konzipiert, eine reflektierte Sichtweise auf die Ereignisse wiedergaben.

Delacroix' Gemälde wurde in der deutschen Kunst zwar nicht unmittelbar rezipiert, aber dennoch von der Kunstkritik beachtet.¹⁵² So schreibt Heinrich Heine, der in diesem Jahr

¹⁴⁶ Ebd., S. 71.

¹⁴⁷ Falkenhausen, 1996a, S. 8.

¹⁴⁸ Nach Lüdemann, 2010, S. 108f. Lüdemann folgt Immanuel Kant und dem bürgerlichen Begriff des Volkes.

¹⁴⁹ Nach Slanina, 2014, S. 264.

¹⁵⁰ Kemp, 1975, o. S.

¹⁵¹ Brief von Eugène Delacroix an Charles de Verninac, 17. August 1830, in: Delacroix, 1991, S. 17. Sowie zur Desillusion über die Revolution: Notiz im „Carnet vert de Champrosay“, 1843–1853, S. 1638f. in: Delacroix, 2009. Siehe dazu auch Slanina, 2014, S. 261f.

¹⁵² Siehe hierzu Wagner, 1989, S. 99.

mehrmals den Salon in Paris besuchte, im Cottaer Morgenblatt vom 31. Oktober 1831, Folgendes: „Ich wende mich zu Delacroix, der ein Bild geliefert, vor welchem ich immer einen großen Volkshaufen stehen sah, und das ich also zu denjenigen Gemälden zähle, denen die meiste Aufmerksamkeit zu Theil worden. Die Heiligkeit des Sujets erlaubt keine strenge Kritik des Colorits, welche vielleicht mislich ausfallen könnte. Aber trotz etwaniger Kunstmängel, athmet in dem Bilde ein großer Gedanke, der uns wunderbar entgegenweht. Eine Volksgruppe während den Juliustagen ist dargestellt, und in der Mitte, beinahe wie eine allegorische Figur, ragt hervor ein jugendliches Weib, mit einer roten phrygischen Mütze auf dem Haupte, eine Flinte in der einen Hand und in der andern eine dreifarbige Fahne. (...) Heilige Julitage! wie schön war die Sonne und wie groß war das Volk von Paris!“¹⁵³

Die Bilder von David und Delacroix zeigen unterschiedliche, frühe Wahrnehmungsweisen der Masse, die als Anfang der besonderen Darstellung der revolutionären Mengen gelten können, die in Deutschland erst im Laufe des 19. Jahrhunderts auftaucht. In dieser Zeit setzt der nächste Abschnitt an, um den Einfluss der Bürger auf die Wiedergabe der Menge in der deutschen Kunst zu untersuchen. Denn auch dort wurden die revolutionären Ereignisse in Frankreich, die auf den beiden behandelten Gemälden zu sehen sind, rezipiert und mit großem Interesse verfolgt.

2. Der König und die Bürger im liberalen Zeitalter – Wege zu einem neuen Selbstverständnis im Bild

Von einer Wahrnehmung der politisierten, handelnden Menge im Bild kann, wie schon gesagt, in der deutschen Kunst erst in der Zeit des Vormärz gesprochen werden. Dies geht einher mit der zunehmenden Darstellung von zeitgenössischen Ereignissen in der Gattung der Historienmalerei, wie wir es auch schon in der französischen Kunst gesehen haben. In der Regierungszeit Friedrich Wilhelms III. sind dies in Preußen immer noch vornehmlich militärische Motive – höfische Feste, diplomatische Handlungen und andere politische Geschehnisse finden kaum Niederschlag.¹⁵⁴

Zunehmend ist in dieser Zeit auch ein differenzierteres Bild der zeitgenössischen Ereignisse in der Reproduktionsgraphik und in den niederen Kategorien der Malerei zu beobachten.¹⁵⁵

Ein frühes Ereignisbild, das für die Wahrnehmung des Volkes als souveräne politische Menge wichtig ist, ist Franz Krügers (1797–1857) „Die Huldigung der preußischen Stände vor Friedrich Wilhelm IV. in Berlin am 15. Oktober 1840“ (1840–43, Abb. 3), das am 19.10.1843 an Friedrich Wilhelm IV. übergeben wurde.

¹⁵³ Heine, 1970, S. 23f.

¹⁵⁴ Nach Börsch-Supan, 1997, S. 505f.

¹⁵⁵ Siehe Germer, 1997, S. 27.

Das Gemälde entsteht im Auftrag von Bürgern und Bauern aus Städten und Landgemeinden preußischer Provinzen, die damit die Gleichberechtigung aller Stände ausdrücken wollten, die 1840 erstmals bei diesem Staatsakt zugegen sein durften.¹⁵⁶ Das Medium Malerei bot ihnen eine geeignete Projektionsfläche, um ihren wichtigen Status im Staat gegenüber dem König auszudrücken. Somit ist das Gemälde, allein durch seine Auftraggeber, ein wichtiger Entwicklungsschritt für die Wahrnehmung von Menschenmengen in der Malerei. Oder wie Wolfgang Kemp schreibt: „Die Menge kann Gegenstand der Kunst sein; sie kann aber auch zum Verursacher von Kunst, zum ‚Auftraggeber‘ werden.“¹⁵⁷ Franz Krügers Gemälde zeigt nicht nur eine Menschenmenge auf der Leinwand, sondern umfasst gleichzeitig die realen Personen „außerhalb der Leinwand“. Die bürgerliche Gesellschaft Berlins hatte Krüger schon zuvor in seinen Paradebildern dargestellt.¹⁵⁸ Renate Franke schreibt dazu: „Mit den bei diesem Anlass entwickelten Bildideen und Konzepten schuf Krüger ein Forum für den ersten Auftritt der Bürgergesellschaft im offiziellen Bild.“¹⁵⁹ Aus diesem Grund war er prädestiniert für die Ausführung des Gemäldes, zu der er einstimmig von den Abgesandten bestimmt wurde.¹⁶⁰

Die Wiedergabe der Menge erfährt zwischen der Entwurfszeichnung und dem ausgeführten Gemälde einige Veränderungen. Auf dem Gemälde nimmt die Menge weit über die Hälfte der Leinwand ein, in der Entwurfszeichnung (1840, Abb. 4) ist ihre Präsenz noch abgeschwächt, die konzentrierte Menge beginnt erst auf Höhe der Ehrentribüne und ist größtenteils von den dahinter aufragenden Bäumen verdeckt. In der ausgeführten Fassung hat Krüger die große Menschenmenge näher an die Abgrenzung der Privilegierten herangerückt, sodass zwischen der lose stehenden Menge und den separierten Abgeordneten kein Freiraum mehr zu sehen ist. Nur die rote Abtrennung leuchtet noch durch die Körper. Damit verwischt Krüger imaginär die Grenzen zwischen den Ständen. Insgesamt vermindert er in der ausgeführten Version die Freiräume zwischen den einzelnen Mengen, sodass ein geschlossener, kompakter Block entsteht, der der Tribüne und dem König gegenübersteht. Die Leere vor der Tribüne erzeugt dennoch eine trennende Wirkung zwischen Friedrich Wilhelm IV., der erhöht über der Menge am vorderen Rand der Haupttribüne steht, und dem Volk. Die bestehenden Rangunterschiede verdeutlicht ebenso die auf der rechten Seite

¹⁵⁶ Siehe und nach Franke, 2007, S. 40–42.

¹⁵⁷ Kemp, 1973, S. 249.

¹⁵⁸ „Parade auf dem Opernplatz in Berlin (Eine Parade)“ (1829/30, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin); „Parade auf dem Opernplatz in Berlin (Eine preußische Parade)“ (1839, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg). Wolfgang Kemp bezeichnet die von Krüger gemalten Anlässe als beliebig. Auch im Huldigungsbild sieht er die Menge als Hauptmotiv. Dies kann vor allem für Krügers Paradebilder unterstrichen werden, jedoch weniger für das Huldigungsbild. Siehe Kemp, 1975, o. S.

¹⁵⁹ Franke, 2007, S. 35. Johanna Völker hebt in ihrer Dissertation über Franz Krüger, Carl Blechen und Eduard Gaertner hervor, dass Krüger eine politisch wertvolle Bildsprache entwickelte, indem er bestimmten Mitgliedern der Gesellschaft den Einzug in Historienbildern dieses neuen Charakters ermöglichte. Völker, 2017, S. 173.

¹⁶⁰ Nachweis siehe Franke, 2007, S. 41 mit Anm. 50; Ebenso Franke, 1984, S. 290–293.

erhoben im Vordergrund arrangierte Ehrentribüne mit Intellektuellen. Obwohl die Menschenmenge kompositionstechnisch in den Mittelpunkt des Bildes rückt, wird ihre Bedeutung sowohl durch die mächtige Architektur des Berliner Stadtschlusses als auch durch die Heraushebung Einzelner gleichzeitig wieder geschmälert. Hinzu kommt, dass Krüger keinen direkten Eindruck vom Ereignis wiedergibt, sondern das Bild im Atelier komponierte. Die Menge im Vordergrund besteht bei Krüger aus zahlreichen Porträts. Obwohl Auftrag der Bürgerschaft, sind vor allem die Personen auf der Ehrentribüne aufgrund einer Einflussnahme durch den König in das Bildprogramm aufgenommen worden.¹⁶¹ Kemp hebt die Porträts auf Krügers Bildern hervor¹⁶², doch die breite Masse der Personen, die sich über den Lustgarten verteilen, bleibt gesichtslos. Auch Krüger bildet, wie Jacques-Louis David, eine Menge ab, die sich aus Porträts im Vordergrund und einer flirrenden Menge im Hintergrund zusammensetzt. Wolfgang Kemps Bezeichnung „Mengenporträt“¹⁶³ ist hier auch anwendbar, doch ist die gesamte Menge bei Krüger zum einen zahlenmäßig offen, zum anderen teilweise voneinander separiert, so wie bei der Ehrentribüne. Doch es entsteht keine repräsentative Menge wie bei David, denn die Porträtierten sind wichtiger als die anderen Personen.

Krüger lässt die Menge der unteren Stände einen Großteil des öffentlichen Raumes vor dem Berliner Schloss einnehmen, es scheint, als hätten sie aus den umliegenden Häusern den Lustgarten, den königlichen Raum, für sich beansprucht. Doch relativieren die dominante Front des Schlosses, die erhöhte Stellung des Königs auf der roten, farblich das Bild beherrschenden Tribüne und die trennenden Leerräume diesen Eindruck.

Dass der öffentliche Raum zur Machtdemonstration nutzbar ist, war auch schon früher bekannt. Die Umzüge der Herrscher sind eine alte Form der Machtfestigung, an denen das Volk nur innerhalb bestimmter Regeln teilnehmen durfte. Die Inanspruchnahme des Raumes findet seine Umsetzung in der Kunst vor allem bei Demonstrations- und Streikmotiven.

Die Menschenmenge im Hintergrund auf Krügers Bild entzieht sich der Personifizierung und erzielt so die von den Ständen gewünschte Wirkung, dem König ihre große Anzahl vorzuführen. Krüger schafft es durch die erhöhte Perspektive, neben den im Vordergrund porträtierten Personen einen großen Ausschnitt des Lustgartens zu zeigen, in dem die Volksmenge sichtbar wird. Durch die perspektivische Verkleinerung der Huldigenden musste die Menge nur angedeutet werden. In der Bildausführung entsteht so, durch eine malerische Tüpfelfläche, eine homogene Menge, während in den vorderen Reihen die Personen identifizierbar sind. Das Großformat, dessen sich Krüger als Ereignismaler bedient, ermöglichte es ihm, daneben noch viele Einzelhandlungen miteinfließen zu lassen.

¹⁶¹ Siehe Franke, 2000, S. 31.

¹⁶² Kemp, 1975, o. S. Entwürfszeichnungen zu den Porträts befinden sich u.a. im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin.

¹⁶³ Kemp, 2014, S. 205 und Kapitel II.1.

Die Teilnehmer versammelten sich nicht spontan, da es sich um eine geplante Veranstaltung handelte und ihre Anordnung vorgegeben war. Krüger hatte also nur einen geringen Spielraum, wie Entwurfszeichnung und ausgeführtes Gemälde zeigen, um die Wichtigkeit der Menge zu betonen. Dass sich neben dem künstlerischen auch ein politischer Anspruch in der Komposition verbarg, zeigt die weite Verbreitung des Gemäldes als Lithographie, wodurch es einen größeren Personenkreis erreichte.¹⁶⁴

Renate Franke bezeichnet die Menschen auf der „Huldigung“ in ihrer Dissertation als Menge, solange sie individuell porträtiert sind, die zum Lustgarten hin dichter werdende Menge wird bei ihr zu einer „homogenen Masse“¹⁶⁵: „Im Huldigungsbild tritt die Volksmenge als aktiver Teilnehmer am historischen Geschehen auf, erstmals wird der Versuch unternommen, auch die Masse der Namenlosen ins Geschehen einzubinden.“¹⁶⁶

Renate Franke's „Masse der Namenlosen“ weist jedoch, in Kenntnis der modernen Massenpsychologie und -soziologie, in eine falsche Richtung. Denn Krügers Intention, und das ist das Besondere an diesem Gemälde, ist es nicht, den Verlust der Individualität in der Menge oder eine aktive, bedrohliche Masse zu zeigen, sondern die große Anzahl der unteren Stände abzubilden, die das Volk in seiner Ganzheit repräsentieren, das zusammen mit den bekannten, abbildungswürdigen Personen den Staat bildet.¹⁶⁷ Wie auch in Karl Streckfuß' Dokumentation über das Huldigungsfest ist diese von Franke beschriebene Masse als eine Vielzahl von Menschen zu sehen, die aus einem bestimmten Grund zusammenkommen. Krüger drückt also eine positive Sicht auf die „Masse an Menschen“ aus.

Die Methode, eine Menge anhand einiger Porträts darzustellen, entwickelt sich in der Malerei erst später in Auseinandersetzung mit konkreten politischen Ideen.¹⁶⁸ Krüger porträtiert nur einzelne Personen, während die Mehrzahl der Anwesenden, wie ein Blumenbeet aus Gewändern und Köpfen, die Fläche des Lustgartens bedeckt. Er nimmt keinen Standpunkt innerhalb der Menge ein, sondern bleibt außerhalb. Dies ist dem Typ des Repräsentationsbildes geschuldet, das von seinen Auftraggebern her klar Stellung beziehen musste.¹⁶⁹ Auch in der Reproduktionsgraphik, wie im nächsten Abschnitt zu sehen sein wird, herrscht in Deutschland noch eine distanzierte Sichtweise auf politische Ereignisse vor.

Max Osborn schreibt 1910 über Krügers Bild: „Noch einmal, zum letzten Male, ehe die Kämpfe um die Verfassung begannen, präsentiert sich hier im festlichen Akt der alte Absolutismus, und Krügers Bild liefert dem historischen Augenblick für alle Zukunft das Dokument.“¹⁷⁰ Bei dieser Interpretation lässt sich Osborn wohl entweder von der

¹⁶⁴ Völker, 2017, S 187.

¹⁶⁵ Franke, 1984, S. 309.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Volk wird an dieser Stelle als allumfassender Ausdruck für die Bevölkerung des Staates gebraucht.

¹⁶⁸ Im Laufe der Zeit wird die Malerei Wege finden, die Masse an Menschen nur durch wenige Personen abzubilden. Siehe Kapitel V. „Die Masse als Klasse“.

¹⁶⁹ Bei Jacques-Louis David ist der Betrachter auch nicht Teil der Menge, ihr aber frontal in einem Raum gegenübergestellt, wodurch eine gewisse Verbundenheit hergestellt wird.

¹⁷⁰ Osborn, 1910a, S. 81f.

Übergabezeremonie beeinflussen, oder er sieht es schon in Konkurrenz mit später entstandenen Gemälden. Auf die Besonderheit der Menge geht er in keiner Weise ein.

Der Festakt teilte sich, auf dem Gemälde nicht erkennbar, in zwei Abschnitte: Einmal die Huldigung der Standesherrn, Ritterschaft und der Geistlichkeit im Weißen Saal des Berliner Stadtschlusses, zum anderen die Huldigung der Stände im Lustgarten, wo sie dem aus dem Schloss heraustretenden König und den privilegierten Abgeordneten gegenüberstanden. Damit hält Krüger mit der Zeremonie zwar ein Abbild des absolutistischen preußischen Herrschertums fest, doch schafft er etwas auf dem Gemälde, was die Ständeabordnungen nicht durchsetzen konnten: Er setzt das Volk als zentralen Punkt ins Bild. Wirft man dagegen einen Blick auf das Programm der Feierlichkeiten, so ist die Huldigung der Stände nur ein kleiner, kurzer Abschnitt in dieser Zeremonie.¹⁷¹

Das Gemälde bringt durch die Menschenmenge als Hauptmotiv erstmals in Deutschland eine zwar zeremonielle, aber mit politischer Bedeutung aufgeladene Menge ins Bild und steht damit berechtigterweise am Anfang dieser Untersuchung. So ist Renate Franke zuzustimmen: „Im Ungleichgewicht der Gegenüberstellung von König und Volk macht Krüger die Gewichtigkeit der Menschenmasse sichtbar, sodass das Volk als Akteur auf politisch-historischer Bühne erscheint.“¹⁷²

Theodor Schloepkes (1812–1878) Aquarell „Huldigung vor König Friedrich Wilhelm IV. im Lustgarten zu Berlin“ (1840, Abb. 5) stellt ebenso die huldigende Menge in den Mittelpunkt.¹⁷³ Für eine Zeichnung in einem relativ großen Format ausgeführt, zeigt sie die über den Lustgarten verstreute Menschenmenge zwischen Stadtschloss und Altem Museum. Die erhöhte Sicht, die auch durch die angeschnittene Säule und die Mauer im Vordergrund deutlich wird, wohl vom Berliner Dom, ermöglicht einen Gesamtblick über die anwesende Menge. Die Ehrentribüne des Königs gerät in den Hintergrund. Die Menschenmenge, die sich bis auf die Stufen des Alten Museums und die angrenzenden Häuserfluchten ergießt, ist auch hier zentral. Weitere vergleichbare Gemälde entstehen zu dieser Zeit nicht.¹⁷⁴

Ähnliche Festakte bleiben in der Folgezeit ganz der historischen Wahrnehmung verschrieben. Adolph Menzels (1815–1905) Ausführung des Themas „Die Huldigung der Stände Schlesiens zu Breslau im Jahre 1741“ (1855, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin) oder Wilhelm Camphausens (1818–1885) Wandbild „Die Huldigung der schlesischen Stände vor

¹⁷¹ Siehe dazu: Programm zur Feier der Huldigung Seiner Majestät, Königs Friedrich Wilhelm IV., in Berlin am 15. Oktober 1840, abgedruckt in: Streckfuß, 1840, Beilage S. 35–40. Dazu Streckfuß, 1840, S. 79, 85, 93 und 99.

¹⁷² Franke, 2007, S. 41f.

¹⁷³ Theodor Schloepke lernte an der Akademie in Berlin bei Franz Krüger und ist noch 1838 in Berlin tätig.

¹⁷⁴ Zwei weitere Künstler hielten das Ereignis fest: Eduard Gaertner, damals Schüler von Krüger, zeigt auf „Ansicht des Königlichen Schlosses hieselbst am Tage der Huldigung Sr. Maj. Des Königs, den 15. October 1840“ von 1841 (verschollen, nur Fotografie erhalten) einen ähnlichen Bildausschnitt, auf dem die Schlossfront jedoch präsenter ist. Krüger verrückt die Ansicht des Schlosses nach links. Dadurch gelingt es ihm, mehr Personen zu zeigen. Gustav Schwarz' Aquarell „Huldigung vor Friedrich Wilhelm IV.“ zeigt eine Nahaufnahme des Schlosses und wenige Personen, die Menge des Volkes ist nur angeschnitten. Siehe Franke, 1984, Nr. 29.

Friedrich II. in Breslau 1741“ (1882, kriegszerstört, Abb. 6) im Kuppelsaal der Ruhmeshalle im ehemaligen Zeughaus in Berlin zeigen Innenräume mit den Vertretern der wichtigsten Stände. Bei keinem von beiden, auch aufgrund der realitätsnahen historischen Perspektive, ist Volk anwesend.

Rund sechzig Jahre nach Krügers „Huldigung“ möchte Kaiser Wilhelm II. seine durch die Wahlen zusätzlich bestätigte Legitimation und Unterstützung seines Volkes auf einem Bild festhalten lassen. Franz Skarbinas (1849–1910) im offiziellen Auftrag gemaltes Gemälde „Nächtliche Kundgebung mit Kaiser Wilhelm II. vor dem Berliner Schloss“ (1907, Abb. 7) verrät nicht nur einiges über die veränderte Beziehung von Volk und Monarch, sondern auch über die Entwicklung der „malerischen Masse“. Entstanden ist es nach den Reichstagswahlen vom 25. Januar 1907 zum 12. Deutschen Reichstag, die eine Stärkung der konservativ-liberalen Kräfte brachten. Skarbina wählt einen Bildausschnitt, der wie ein Schnappschuss wirkt: Der Kaiser und seine Frau stehen in einem hell erleuchteten Fenster im ersten Stock, sind aber aus der Bildmitte gewandert, die von einem leicht erhöhten Standpunkt aufgenommene Menge ist von drei Seiten angeschnitten. Das spontane Moment dieses Ausschnitts, dieses neue Sehen des Städtischen, findet sich bereits Ende des 19. Jahrhunderts bei den französischen Impressionisten, die in ihrer Auseinandersetzung mit der Stadt verschiedene Blicke aus den Fenstern von Paris einfangen.

Anders als Krüger platziert Skarbina die Menschenmenge nicht auf einem architektonisch vorgegebenen Platz, sondern wählt eine Perspektive über die Menge zur Schlossfront, wodurch weder das Schloss noch die Menge ganz zu sehen sind. Beide sind nur im Ausschnitt wiedergegeben. Zwar kann der Betrachter durch seine Erfahrung die fehlenden Teile des Schlosses ergänzen, doch hat die Menge keine natürliche oder erkennbare Begrenzung. Erstreckt sie sich über den gesamten Lustgarten, bis in die Seitenstraßen hinein oder endet sie schon wenige Meter außerhalb des Gemäldes? Die Dynamik der vorwärts zum Fenster drängenden Menge und die angeschnittenen Köpfe am Rand des Gemäldes vermitteln den Eindruck, dass sich jenseits der Leinwand noch mehr Menschen befinden.¹⁷⁵

Die nächtliche Szenerie, erhellt durch Laternen und die erleuchteten Fenster des Schlosses, lässt die Menge, auf die das Licht unterschiedliche Schatten wirft, wie Wellen erscheinen. Dieser Umgang mit Licht und Schatten und dem künstlichen nächtlichen Gaslicht ist ein besonderer Akzent des deutschen Impressionismus, zu finden nicht nur bei Skarbina, sondern auch bei Lesser Ury. Die Lichtführung unterstreicht die Dynamik der Menschenmenge. Dabei sind einige Personen, besonders die im Hellen, individueller herausgearbeitet, so der Mann mit Brille, weißem Haar und Schnauzer in der Mitte, der schräg aus dem Bild herausblickt und dadurch aus der Menge heraussticht.

¹⁷⁵ Die an den Bildrand gerückte Menge entwickelt sich in Deutschland ab den 1880er Jahren, Vorläufer ist dabei auch James Ensors Radierung „Die Kathedrale“ (1886, Abb. 29).

Der Kaiser benutzt die durch die Wahlberechtigung emanzipierten Bürger für seine Zwecke und legitimiert sich mit diesem Gemälde noch einmal selber als „Kaiser des Volkes“. Das Wahlvolk stimmte für die ihm nahestehenden Parteien und untermauerte somit seinen Machtanspruch mit den Mitteln der Demokratie. Wilhelm II. dreht also mit diesem Auftragsgemälde die Situation auf Krügers Gemälde um.

Während auf Krügers Gemälde die Stände versuchen, dem König möglichst viel Volk gegenüberzustellen und an einigen Stellen, wie der Ehrentribüne, scheitern, will der Kaiser selbst auf Skarbinas Gemälde die Unterstützung der Menge durch eine Vielzahl an Personen unterstreichen. Fast zwei Generationen später muss der Kaiser eingestehen, dass er auch auf die Unterstützung des Volkes angewiesen ist. Das Festhalten des Jubels über den Wahlerfolg erscheint wie eine Versicherung dieser Unterstützung. Bei der Huldigung Krügers und dem noch absolutistisch herrschenden Friedrich Wilhelm IV. ist diese Intention noch undenkbar. Dass der Kaiser selbst den Auftrag gibt und sich auf dem Gemälde aus der Hauptachse stellen lässt, zeigt, dass Wilhelm II. explizit unterstreichen wollte, dass seine Untertanen ihn ohne Zwang unterstützen.

Dass diese plötzliche Liebe zum Volk auch damals für Erstaunen sorgte, zeigen zahlreiche Karikaturen, die im unmittelbaren Umfeld entstehen und die öffentliche Kritik an Ausführung und Motiv des Gemäldes reflektieren. Sie beziehen sich vor allem darauf, dass der Kaiser auf dem Gemälde zwar die Standesschranken fallen lässt, aber in der Realität kein Interesse daran hatte.¹⁷⁶

Skarbinas Gemälde ermöglicht bei richtiger Hängung, dass der Betrachter auf den Kaiser schaut, Teil der jubelnden Menge wird und ihrer Blickrichtung folgt. Damit stellt dieses Gemälde einen nicht größer zu denkenden Gegensatz zu dem Krönungsbild seines Großvaters dar. Auf Anton von Werners „Kaiserkrönung in Versailles“ von 1877 (ehem. Berliner Stadtschloss, zerstört) geht die alleinige und eindeutige Legitimation von den höchsten Vertretern des Adels aus.

Sowohl Franz Krügers als auch Franz Skarbinas Gemälde geben eine vom Auftraggeber initiierte Sicht der Menge wieder, die einen bestimmten Zweck erfüllen soll. Beide Gemälde reflektieren weniger die Sicht des Malers und seine Auseinandersetzung mit der Menge, sondern eine gewollte, politische Sicht auf die Menge, die so nicht unbedingt der Realität entsprach.

Diese Souveränität der Menge äußert sich in neuen Motiven der Malerei. Eine stetig wachsende Zahl von Gemälden beschäftigt sich ab den 1870er Jahren mit dem Leben der

¹⁷⁶ Dazu die Karikaturen: „Das Bild von der Stichwahnacht“, in: Ulk, Nr. 16, 19. April 1907, 1908. Zwei Karikaturen abgebildet in der Zusammenstellung von Harold Morré: 20 Jahre S. M.: „Die Huldigung vor dem Schlosse (Ein verunglücktes Historienbild vom Wahlsieg)“, aus: Lustige Blätter, in: Morré 1909, S. 26; „27. Februar 1906 (Mehr Volk)“, aus: Lustige Blätter, in: Morré 1909, S. 29. Die vom König als Überzeugungsarbeit gedachten Reden werden auch in den Karikaturen verspottet. Erich Schilling: Resignation, in: Der Wahre Jacob, Nr. 6469, Jg. 28, 25. April 1911, S. 7040. Hinweis auf die Karikaturen zu dem Bild von Skarbina schon bei Bröhan, 1995, S. 182.

normalen Bürger in der städtischen Öffentlichkeit, auch unabhängig von offiziellen Ereignissen.¹⁷⁷ Es handelt sich dabei zwar nicht um eine politische Menge, aber allein, dass Teile des Volkes in ihrer großen Anzahl als darstellbar erachtet werden, auch auf größeren Formaten, war eine Neuerung des 19. Jahrhunderts. In Auseinandersetzung mit dem französischen Realismus, der seit Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend Aspekte des Lebens der unteren Schichten und soziale Themen als bildwürdig erachtet, beginnen auch deutsche Künstler, diese Themen aufzugreifen.¹⁷⁸

Einen Übergang zur rein „malerischen Menge“¹⁷⁹ stellt Adolph Menzels „Abreise Kaiser Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870“ (1871, Abb. 8) dar. Der Souverän geht im Bild unter, das Hauptinteresse liegt auf dem Verhalten und der Reaktion der Menge.¹⁸⁰ Das titelgebende Ereignis rückt dabei in den Hintergrund, was auch der anfängliche Titel des Gemäldes „Die Linden Berlins am Nachmittag des 31. Juli 1870“, unter dem es ausgestellt wurde¹⁸¹, unterstrich. Bei Menzel drängen sich viele Bürger um die Kutsche, in der das Kaiserpaar sitzt, und die Eskorte des Kaisers, wobei nicht alle Seiner Majestät die volle Aufmerksamkeit zuteil werden lassen. Menzel hält ein Spektakel fest, das die Menschen auf die Straße zieht, deren Interesse sich, wie es scheint, aber vor allem aufeinander richtet. Während sich im Hintergrund die Menschenmenge zu einer farbigen Mischung aus Hüten, Gewändern und verschwommenen Gesichtern verbindet, hebt Menzel im Vordergrund einzelne Personengruppen hervor. Charakteristisch für diese frühen Mengendarstellungen ist nicht nur die Abbildung einer Teilmenge als Individuen, sondern auch die Freifläche im Vordergrund. Dadurch, dass die Personen ganzfigurig auf dem Boden stehend abgebildet sind, entsteht eine Distanz zum Betrachter des Gemäldes, der zum Beobachter des Geschehens, aber nicht zum Teilnehmer wird.

Ähnlich verhält es sich mit Eduard Gaertners (1801–1877) Gemälde „Schlossbrücke in Berlin, Einzug des Prinzen Friedrich Wilhelm zur Hochzeit mit Prinzessin Victoria“ (1861, Abb. 9). Nur zehn Jahre vor Menzel drängt Gaertner die offizielle Szene an den Rand. Doch zeigt er keine große Menge, sie ist als solche höchstens auf der Schlossbrücke zu erahnen. Die

¹⁷⁷ Zur Entwicklung der Darstellung des städtischen Lebens in der Malerei siehe die Dissertation von Wibke Andresen, die einen bildreichen Überblick zu diesem Thema gibt. Andresen, 1987.

¹⁷⁸ Zur Geschichte des Begriffs Realismus siehe Röhl, 2003, S. 26–41. Hier verwendet sowohl für die oben genannten Themen, aber auch für eine wirklichkeitsgetreue Malerei als „Nachahmung der äußeren Wirklichkeit“ wie er in Deutschland ab den 1840er Jahren verstanden wurde. Siehe Röhl, 2003, S. 29. Beides geht schließlich ineinander über.

¹⁷⁹ Eine städtische Menge ohne konkretes Ereignis zeigt Adolph Menzel auf dem Gemälde „Piazza d’Erbe in Verona“ (1884, Abb. 101). Eine genaue Auseinandersetzung mit der „malerischen Masse“ erfolgt in Kapitel VI.1.

¹⁸⁰ Das Gemälde war ein Auftragswerk des Bankiers Magnus Herrmann, ein Nachweis fehlt jedoch. Siehe Claude Keisch, Katalogtext, in: Kat. Ausst. Adolph Menzel 1815–1905, 1996, S. 256. Im Katalog der Nationalgalerie von 1902 findet sich lediglich der Hinweis, dass das Gemälde 1881 angekauft wurde. Siehe Jordan, 1902, S. 189, Kat. Nr. 490. Von Max Jordan als „Volksmenge“ bezeichnet.

¹⁸¹ Hinweis bei Claude Keisch, Katalogtext in: Kat. Ausst. Adolph Menzel 1815–1905, 1996, S. 255. Dieser Titel wird wohl bei der Ausstellung des Berliner Künstler-Vereins in Berlin, Juli 1871, aufgeführt, jedoch ist kein Ausstellungskatalog mehr auffindbar. Im Verzeichnis der Nationalgalerie von 1902 schon unter dem jetzigen Titel genannt. Siehe Jordan, 1902, S. 189, Kat. Nr. 490.

Personen im Vordergrund formen sich zu kleinen, genremäßigen Gruppen. Der Originaltitel und das Ereignis sind bis heute in der Forschung umstritten. Hinweise liefern die auf der linken Seite des Gemäldes flatternden preußischen und britischen Fahnen. Laut Helmut Börsch-Supan war der Besuch von Königin Victoria von England und ihrem Gemahl Prinz Albert im Berliner Schloss am 16. August 1858 der Anlass.¹⁸²

Im 19. Jahrhundert entwickelt sich die Menschenmenge, obwohl noch in ein höfisches Ereignis eingebunden, zu einem wichtigen Bildelement. Ihr gehört die Aufmerksamkeit und diese veränderte Sichtweise wird mit neuen malerischen Mitteln verbunden.

3. Erste Bilder einer politisierten Gesellschaft – Das Hambacher Fest 1832

Der nächste Abschnitt springt zurück in das Jahr 1832. Es geht hier um Gemälde und Graphiken, die stilistisch gesehen wenig Neues hervorbringen und noch den Bildtraditionen des 18. Jahrhunderts folgen, doch thematisch bisher unbeachtete Motive aufgreifen, die in enger Verbindung mit den politischen Ereignissen der Zeit stehen.

Während in der Malerei noch die Ausläufer der Romantik und der Idealismen, vertreten von Künstlern wie Peter Cornelius, Friedrich Overbeck, Moritz von Schwind und Julius Schnorr von Carolsfeld, zu spüren sind, gibt es im Vormärz gleichzeitig eine Hinwendung zu profanen Bildthemen mit Mitteln des Realismus. Zentrum in Deutschland ist die Düsseldorfer Malerschule mit der Künstlergruppe um Carl Friedrich Lessing (1808–1880), die sich mit zeitgenössischen Themen, zwar im realistischen Gewand, aber immer noch der Genremalerei verpflichtet, beschäftigt.¹⁸³

Susanne von Falkenhausen sieht Carl Friedrich Lessings „Hussitenpredigt“ (1836, Abb. 10) als das erste Bild, auf dem das Volk als „geschichtsformende Kraft“¹⁸⁴ auftritt, doch handelt es sich hierbei weder um ein zeitgenössisches Ereignis, noch ist eine große Menschenmenge zu sehen. Das Gemälde zeigt exemplarisch für die einzelnen Volksgruppen verschiedene Personen, die der Rede des Predigers folgen.¹⁸⁵ Aus diesem Grund reiht es sich eher in die Allegorisierung von politischen Mengen ein, wie schon sechs Jahre zuvor Eugène Delacroix mit seiner „La Liberté guidant le peuple“ (Abb. 2) ein zeitgenössisches Ereignis in dieser Form festgehalten hat. Doch wird bei Lessing ein Ereignis bildwürdig, bei dem Bürgerrechte für alle gefordert werden und eine breite Bevölkerungsschicht anwesend ist.

¹⁸² Siehe Börsch-Supan, 2001, S. 28.

¹⁸³ Für diese „Gemälde mit sozialer Tendenz“ (Hütt, 1995, S. 168) bzw. „sozialkritischen Genremaler“ (Hütt, 1995, S. 165) siehe Wilhelm Heine „Gottesdienst in der Zuchthauskirche“ (1837, Museum der bildenden Künste Leipzig) und das sozialkritische Gemälde „Die schlesischen Weber“ von Carl Wilhelm Hübner (1844, Abb. 56).

¹⁸⁴ Falkenhausen, 2000, S. 138. Falkenhausen sieht dieses Gemälde als Moment einer zu konstruierenden Volks-Geschichte.

¹⁸⁵ Zur Diskussion, ob Lessing die Bewegung positiv sah, und weitere Informationen zum Gemälde siehe Bettina Baumgärtel, in: Kat. Ausst. Die Düsseldorfer Malerschule, Bd. 2., 2011, S. 266–268, Kat. Nr. 225. In dieser Arbeit liegt der Fokus auf der Darstellung der aktiven Untertanen.

Das Hambacher Fest, das am 27. Mai 1832 auf dem Schloss bei Hambach stattfindet, ist eines der ersten Ereignisse in der deutschen Geschichte, bei dem eine große Menge an Bürgern politisch in Erscheinung tritt und aktiv gegen die Repressalien der Reaktion, vor allem die Karlsbader Beschlüsse von 1819, und die fürstlichen Mächte demonstriert. Ähnlich wie die französischen Revolutionsfeste wurde das Hambacher Fest unter freiem Himmel abgehalten, was eine große, auch unangekündigte Zahl an Teilnehmern möglich machte.¹⁸⁶ Es gilt als eine der ersten Demonstrationen in Deutschland¹⁸⁷ und als der Vorläufer der politisierten Menschenmenge. Das Fest hatte keine festgelegte Symbolik und Form, sondern verband Protestformen, wie Demonstrationen und Aufstände, mit Festumzügen und -reden, und war so der Anfang der politisierten Bürgerbewegung. Die Definitionen sind dabei fließend und werden in der Literatur ausreichend diskutiert.¹⁸⁸ Die Veranstalter machten sich das Mittel der Prozession, ebenso wie später die Demonstranten, zunutze, um eine große Menschenmenge zu mobilisieren. Die Bürger zogen vom Neustädter Marktplatz hoch zum Schloss, wo die eigentliche politische Kundgebung abgehalten wurde. Zuschauer gab es, bedingt durch den Ort der Versammlung, nicht: Das Hambacher Schloss musste von den Personen gezielt besucht werden.¹⁸⁹ Durch diesen abgeschiedenen Ort waren die Veranstalter vom öffentlichen Raum der Stadt entfernt.

Wie wird diese neue, politisierte Menschenmenge nun in der deutschen Kunst wahrgenommen?

Auf dem Hambacher Fest, bei dem die Einheit und Freiheit Deutschlands gefordert wird, manifestiert sich das neue Selbstverständnis der Bürger.¹⁹⁰ Die bekannteste Darstellung ist eine Druckgraphik, die in verschiedenen Versionen vervielfältigt wurde. Solche Lithographien dienten als Mitteilungsblätter. Hier wird die anonyme, kolorierte Federlithographie „Zug auf das Schloß Hambach am 27. Mai 1832“ (1832, Abb. 11) aus dem Historischen Museum in Speyer behandelt.¹⁹¹ Gezeigt ist der Moment als die Spitze des Zuges die Ruine des Schlosses erreicht und Johann Philipp Abresch die schwarz-rot-goldene Fahne mit dem Schriftzug

¹⁸⁶ Nähere Informationen zum Hambacher Fest bieten die Aufsätze „Das Hambacher Fest 1832. Volksfest und Nationalfest einer oppositionellen Massenbewegung“ von Cornelia Foerster (Siehe Foerster, 1988) und „Politische Walpurgisnacht. Das Hambacher Fest von 1832“ von Johannes Willms. Siehe Willms, 1988. Zudem die Aufsatzsammlung „Freiheit, Einheit und Europa. Das Hambacher Fest von 1832“. Siehe Kermann/Nestler/Schiffmann, 2006.

¹⁸⁷ Siehe dazu Nordblum, 2007, S. 66ff., S. 70 und Anm. 31. Ebenso in der Publikation zur Dauerausstellung im Hambacher Schloss als „friedliche Massendemonstration“ bezeichnet. Siehe Grewenig, 1998, S. 17.

¹⁸⁸ Nach Pia Nordblum verknüpfen sich Prozession und Demonstration, die beide Teil des Festes sind. Diese Verbindung führt nach Nordblum dazu, dass das Hambacher Fest als Protest wahrgenommen wurde. Siehe Nordblum, 2007, S. 67ff. Johannes Willms sieht es dagegen vor allem als Volksfest in Tradition der französischen Revolutionsfeste. Siehe Willms, 1988, S. 293f.

¹⁸⁹ Aus diesem Grund wird der Zug von Neustadt zum Hambacher Schloss auch oftmals als frühe Demonstration verstanden.

¹⁹⁰ Nähere Informationen über Verlauf und Ereignisse rund um das Hambacher Fest siehe: Kermann/Nestler/Schiffmann, 2006.

¹⁹¹ Unkoloriert erscheint die Federlithographie unter dem Titel „Der Deutschen Mai“ als Beilage der Zeitschrift „Der Zeitgeist“. Die kolorierte Fassung war als Einzelblatt im Umlauf.

„Deutschlands Wiedergeburt“ auf der Turmspitze hisst. Der restliche Zug windet sich in mehreren Kehren zum Schloss hinauf.

Neben diesen Lithographien gibt es ein Gemälde, das sich mit dem Ereignis befasst. Der „Zug auf das Hambacher Schloss“ (1832, Abb. 12) des badischen Porträtmalers Joseph Weber (um 1803–1881) hält sich weitgehend an die Darstellungsweise der genannten Graphiken, die mit einigen kleinen Abwandlungen die Bildpublizistik des Hambacher Festes bestimmten. Dieses kleinformatige Werk ist das einzige mir bekannte Ölgemälde und damit die einzige nicht in den Bereich der Bildpublizistik fallende Darstellung zu diesem wichtigen Ereignis. Wieder zeigt sich hier die Problematik der Malerei, für diesen Zug der Vielen eine adäquate Ausdrucksweise zu finden. Webers Entscheidung für das kleine Format ermöglichte es ihm, auf die Bildsprache der Graphiker zurückzugreifen. Ebenso wie auf den zahlreichen Lithographien bewegt sich der Menschenzug in einer schlangenförmigen Bewegung den Berg hinauf zum Hambacher Schloss. Weber weicht also kaum von den Lithographien ab. Doch schafft er in seinem Gemälde eine größere Distanz des Betrachters zu den Teilnehmern des Festes. Er erweitert die Freifläche im Vordergrund, wodurch die Teilnehmer den Betrachter nicht mehr so konkret ansprechen wie der Mann im braunen Frack mit Gehstock, der auf der Lithographie grüßend die linke Hand hebt. Joseph Webers Gemälde, vier Jahre vor Lessings „Hussitenpredigt“ entstanden, stellt die zeitgenössische, politische Menge beim Hambacher Fest dar. Auch er findet keine neue Bildsprache für dieses Thema in der Malerei, zeigt aber die Öffnung und die Übergänge von einer Technik zur anderen.¹⁹²

Die relativ geringe Anzahl von Kunstwerken zum Hambacher Fest ist zum einen dadurch erklärbar, dass es sich um ein regionales Ereignis handelte, zum anderen damit, dass es kaum eine Plattform für Künstler gab, die sich mit zeitgenössischen politischen Ereignissen außerhalb des offiziellen Kunstbetriebs und dessen Auftraggebern auseinandersetzen wollten.¹⁹³

Auffällig ist, dass sich die Darstellungen zum Hambacher Fest, insbesondere Webers Gemälde, einer schon lange in der Graphik vorhandenen Bildsprache bedienen. Bereits in der anonymen Radierung „Burschenfahrt auf die Wartburg“ (1817, Abb. 13) bewegen sich die Burschenschaftler in Kehren auf die Wartburg zu. Zwar gibt es hier Publikum, das den Weg säumt, ansonsten aber ist der Zug wie beim Hambacher Fest in Schlangenlinien dargestellt, um dem Betrachter die große Menge der Menschen zu veranschaulichen. Blickt man jedoch auf die dahinterstehenden historischen Ereignisse, so lässt sich feststellen, dass die Bilder keinerlei Rückschlüsse auf die tatsächliche Teilnehmerzahl zulassen. Dass beim Wartburgfest

¹⁹² Für die französische Revolution siehe dazu: Bordes, 2001, S. 34.

¹⁹³ Dass in der offiziellen Malerei die Zeit für Darstellungen von wichtigen zeitgenössischen Ereignissen noch nicht gekommen war, belegt die Aufregung um die Wanderausstellung zweier Bilder der belgischen Maler Louis Gallait und Edouard de Bièvre von 1842, die zwei bedeutende Ereignisse der nationalen Unabhängigkeitsbewegung Belgiens im 16. Jahrhundert zeigten. Sie lösten eine Diskussion um eine adäquate bürgerliche, nicht dynastische Geschichtsmalerei aus. Siehe Schoch, 1979, S. 176–184.

nur 500 Burschenschaftler anwesend waren, dagegen beim Hambacher Fest um die 25.000–30.000 Teilnehmer¹⁹⁴, sieht man dem Gemälde und den Lithographien im Vergleich nicht an. Der Trick, größere Menschenmengen in schlangelinienförmigen Zügen wiederzugeben, ist typisch für Prozessionsdarstellungen in den graphischen Künsten. Der Aufbau ermöglicht es, die unterschiedlichen Stände und Ränge, die wichtigen Personen sowie das Ziel auf einem Blatt darzustellen. Schon auf Blättern der Wiener Genesis (Cod. theol. gr. 31, 6. Jhd.) werden zwei Register benutzt, um eine Prozession im Gesamten zeigen zu können. In der französischen Graphik des 18. Jahrhunderts finden sich zahlreiche Beispiele, auf denen die sich in Kehren bewegend Menschenmenge mithilfe einer erhöhten Sicht und einem hoch angelegten Horizont dargestellt ist. So kann der Zug das ganze Blatt füllen und der Leser bekommt einen Eindruck von der Länge und Größe der Prozession.¹⁹⁵ In Deutschland wird dieses Stilmittel auch für die Dokumentation von meist lokalen Arbeitsniederlegungen im 18. Jahrhundert genutzt.¹⁹⁶ Aber auch auf Ölgemälden, besonders bei Schlachtendarstellungen, ist die hoch gezogene Perspektive ein beliebtes Mittel, um eine große Anzahl an Personen zu verdeutlichen.¹⁹⁷

Die Künstler, die das Hambacher Fest abbildeten, hatten den Vorteil, dass das Ziel des Umzuges auf einem Berg liegt. So ist der Zug auf Webers Gemälde und den zahlreichen Graphiken durch die natürlichen Gegebenheiten gut in die Landschaft einzubinden, ohne, wie teilweise in der französischen Graphik, die Perspektive zur besseren Lesbarkeit aufzugeben. Dadurch kann die große Anzahl der Menschen sehr einfach wiedergegeben werden.

Weber bemüht sich auf seinem Gemälde nicht um eine neue künstlerische Bearbeitung des Ereignisses, sondern behält den Dokumentarcharakter der Graphiken bei. Er findet weder einen neuen Ansatz für die Darstellung einer großen Menschenmenge in der Malerei, noch greift er ein Motiv der Versammlung auf. Dem Ereignis angemessener wäre wohl eine Darstellung der Redner und der zuhörenden Menge gewesen, so wie bei späteren „Agitatorenbildern“, die emotionalere Ausdrucksmöglichkeiten bieten.¹⁹⁸ Vor allem weil Augenzeugen von einer aufbrausenden Stimmung berichteten, so bei der Rede Siebenpfeiffers, dessen Ausführungen durch Zurufe und Beifallsäußerungen immer wieder unterbrochen wurden, oder bei Daniel Pistors Ruf „Zu den Waffen“¹⁹⁹. Dagegen erscheint

¹⁹⁴ Zahlen nach Ziegler, 2006, S. 223.

¹⁹⁵ Chiquet „Leichenzug Ludwigs des Großen, König von Frankreich, am 9. September 1715“ (1715, Kupferstich, Bibliothèque nationale de France, Paris, Hennin 7646); „Die Gliederung des Festzuges zur Überführung der sterblichen Überreste Voltaires am Montag, dem 11. Juli 1791“, von A. Bassett verlegte kolorierte Radierung (1791, Bibliothèque nationale de France, Paris, Hennin 11018).

¹⁹⁶ Siehe Ausstellungskatalog „Streik. Realität und Mythos“, insbesondere der Kupferstich „Aufzug des Aufstandes der Handwerks Gesellen in Hamburg den 23. und 24. August 1791“ von 1791. Siehe Kat. Ausst. Streik. Realität und Mythos, 1992, S. 16, Nr. 9.

¹⁹⁷ So auf dem Gemälde „Die Schlacht am weißen Berg“ (Anonym, 1. Hälfte 17. Jhd., Padri Carmelitani Scalzi, Santa Maria della Vittoria, Rom).

¹⁹⁸ Siehe dazu Kapitel V.4. „Masse und Agitator“.

¹⁹⁹ Siehe Ziegler, 2006, S. 225 und 229.

die Menge bei Weber relativ ruhig. Die Entwicklung wird zeigen, wie ein genauerer Blick auf die Emotionen der Menschen die Darstellung von Mengen beeinflussen wird. Als bürgerliche Veranstaltung behielt das Hambacher Fest aber einen Festcharakter und blieb auf diese Bevölkerungsschicht begrenzt. Die Menge war noch keine aufgepeitschte, gewaltbereite, revolutionäre Masse. In den Aufzeichnungen des Malers Heinrich Jakob Fried vom 28. Mai ist zu lesen: „...das war keine nach Blut dürstende Versammlung; da war noch nichts zu fürchten für eine Umwälzung.“²⁰⁰ Eine zweite Beschreibung gibt Franz Xaver Remling in „Die Maxburg bei Hambach“ von 1844, der ebenfalls von einer Volksfeststimmung spricht.²⁰¹ Da es nach Siebenpfeiffer um eine Grundreform Deutschlands auf legalem Wege ging²⁰², war wohl eine friedliche Stimmung unter den Teilnehmern vorherrschend.

Das Besondere an Webers Gemälde ist also nicht die Art der Umsetzung, sondern die Tatsache, dass der Anlass es wert war, abgebildet zu werden. Da es aber das einzige zu diesem Thema bleibt, wird deutlich, dass politische Ereignisse noch in keiner Weise als angemessener Gegenstand für die Kunst galten. Trotzdem kritisieren die Ausstellungskataloge zum Hambacher Fest bei Webers Bild die vernachlässigte politische Aussagekraft, die Distanz zwischen Betrachter und Motiv und die fehlende emotionale Bindung zu den Geschehnissen.²⁰³ Daher stellt sich die Frage, ob Weber überhaupt anwesend war, oder nur das Bildformat der Graphiken übernahm, was m. E. wahrscheinlich ist.²⁰⁴

Vergleicht man das Gemälde von Joseph Weber mit dem von Franz Krüger ist nicht nur das Format sehr unterschiedlich. Krüger zeigt, auch auf seinen Paradebildern der 1830er Jahre, dass eine konzentrierte Darstellungsweise der Menge möglich ist. Doch sah man anscheinend keinen Grund bzw. waren die Künstler noch nicht so weit, Bürgerfeste als Motiv wahrzunehmen. Einen Redner vor einer verdichteten Menge, wie bei Krüger, zu zeigen wäre möglich gewesen, wahrscheinlich aber malerisch zu nah an den gängigen Herrscherikonographien, um zu diesem Zeitpunkt ausgeführt zu werden.

Da schon das Hambacher Tuch, das als Erinnerung an die Ereignisse verkauft wurde (zu sehen sind sechzehn Männer, die sich um die Durchsetzung freiheitlicher Ideen bemüht haben, und Frauenfiguren, die die Tugenden Weisheit, Tapferkeit, Gerechtigkeit und Besonnenheit verkörpern, sowie die bekannte Lithographie des Zuges auf das Hambacher Schloss), bald von der bayerischen Regierung verboten und beschlagnahmt wurde²⁰⁵, ist es

²⁰⁰ Nach Blinn, 1982, S.16. Tagebücher 1825–1853 und fotokopierte Briefentwürfe von 1816–34 im Stadtarchiv der Stadt Landau i.d.Pf. „Die Wogen drängten sich singend den Berg hinan und bespülten bald oben die längst bemoosten Trümmer, die heut einen Glanz erlebten, wie sie vielleicht, als sie sich noch zu einer staatlichen Veste zusammen wölbten, nie einen gesehen hatten.“ Ebd., S. 15.

²⁰¹ Remling, 1844, S. 130–138. Bei Franz Xaver Remling, ähnlich wie bei Fried, das „bunte Hin- und Herwogen der Menge“. Ebd., S. 134.

²⁰² Ziegler, 2006, S. 236.

²⁰³ Siehe dazu Peter Dittmar, Katalogtext in: Kat. Ausst. Hambacher Fest, 1982, S. 192, Kat. Nr. 308. Cornelia Foerster, Katalogtext in: Kat. Ausst. Freiheit. Gleichheit. Brüderlichkeit, 1989, S. 603, Nr. 526.

²⁰⁴ In den Ausstellungskatalogen zum Hambacher Fest finden sich dazu keine Hinweise. Siehe Peter Dittmar, Katalogtext in: Kat. Ausst. Hambacher Fest, 1982, S. 191f.

²⁰⁵ Siehe Grewenig, 1998, S. 86.

unwahrscheinlich, dass ein Gemälde wie das von Weber öffentlich ausgestellt, geschweige denn verkauft werden konnte. Schon im darauffolgenden Jahr wurden zum Jahrestag große polizeiliche Maßnahmen eingeleitet, so auf Veranlassung des Königs die Sperrung des Hambacher Schlosses vom 26.–28 Mai 1834, um die freiheitliche Bewegung zu unterdrücken. Ab wann Künstler demokratische Bestrebungen als bildwürdig ansehen und bei welchen Ereignissen sie die aktive, handelnde politische Menschenmenge zeigen, erläutert das nächste Kapitel.

IV. Die Menge wird aktiv – Bilder von Aufständen und Revolutionen 1848–1919

Im folgenden Abschnitt ist die Menschenmenge nicht nur als eigenständiger Teil der Gesellschaft auf dem Bild anwesend, sondern aktiv an umwälzenden, historischen Ereignissen beteiligt. Die Bilder widmen sich konkreten, zeitgenössischen Revolutionen, Aufständen und Unruhen. Gerade solche Geschehen prägen die negative Ausformung der „revolutionären Masse“, besonders in der Massenpsychologie.

Die revolutionären Menschenmengen gleichen der von Elias Canetti analysierten offenen Masse, deren Ziel es ist zu wachsen. Voraussetzung ist das Agieren in offenen und öffentlichen Räumen, wodurch sie jedoch immer in Gefahr ist, schnell auseinanderzufallen.²⁰⁶

Vor allem die aktivierten Massen der Novemberrevolution 1918/19 sind kurzfristige Mengen, die sich nach der Revolution wieder auflösen. Die revolutionäre Masse hat zumeist Ziele, so die Einführung einer bestimmten Staatsform oder die Umwälzung der Gesellschaft. Gleichzeitig wird die Straße, also der offene Raum, zur Konfrontationszone zweier Parteien, in der z. B. Militär und Revolutionäre oder Polizei und Demonstranten um die Deutungshoheit kämpfen. Der Kampf um die politische Hoheit ist oft auch ein Kampf um die Beherrschung des öffentlichen Raumes. Die Frage ist, ob sich dieser Aspekt auch in der Kunst wiederfindet. Durch die Eroberung der Straße und die Anordnung der Menge im Raum wird eine Art Gegenöffentlichkeit etabliert. Dieses Thema wird uns auch bei den Demonstrationsmotiven wieder begegnen. Denn wie Wolfgang Kaschuba schreibt, drückt sich der Sozialprotest auch im Konflikt um die Straße selbst aus²⁰⁷ und kann auf den politischen Kampf übertragen werden.

Dieser Abschnitt beginnt mit der Märzrevolution von 1848, einem Ereignis, bei dem sich nicht nur in Deutschland zum ersten Mal eine größere Menge an Menschen erhebt, sondern sich auch der Begriff Masse im revolutionären Kontext festigt. Dabei treten die Menschenmengen nun im städtischen Raum auf. Auch in der Novemberrevolution ist die Straße, auf der sich der Protest der Menge entlädt, ein entscheidendes Element.

Wie und ob diese Aspekte künstlerisch zum Ausdruck kommen, wird im Folgenden untersucht.

Die Anzahl der Bilder zu diesem Thema vor der Revolution von 1848 ist gering, auch weil Unruhen sich eher in kleinen Revolten ausdrückten, die von den Künstlern entweder nicht wahrgenommen wurden oder kein geeignetes Motiv für eine künstlerische Auseinandersetzung waren. Einzig der deutsche Bauernkrieg ab 1524 wirkt sich bedeutsam auf die graphische Produktion auf, fällt jedoch zeitlich aus dem behandelten Rahmen. Selbst

²⁰⁶ Siehe Canetti, 1984, S. 13: „Der Drang zu wachsen ist die erste und oberste Eigenschaft der Masse. Sie will jeden erfassen, der ihr erreichbar ist. (...) Die natürliche Masse ist die offene Masse: ihrem Wachstum ist überhaupt keine Grenze gesetzt.“

²⁰⁷ Kaschuba, 1991, S. 70.

ein so bedeutendes Ereignis wie das Hambacher Fest fand, wie wir im vorhergehenden Kapitel gesehen haben, nur bedingt Niederschlag in der Kunst.

In den Jahren vor der Revolution von 1848 drückt sich die Auflehnung gegen den Staat, vor allem zwischen 1845 und 1847, besonders in Form von lokalen Hungerunruhen aus.²⁰⁸

Philipp Hoyoll (1816–1881) hält ein solches Ereignis auf „Zerstörung eines Bäckerladens“ (1846, Abb. 14) fest, eines der wenigen zeitgenössischen Gemälde zu diesem Thema. Der Blick fällt auf den Ausschnitt eines Marktplatzes, erkennbar an der Anordnung der Häuser und dem Brunnen auf der rechten Seite, auf dem eine tumultuarische Menge zu sehen ist. Das Bild zerfällt in viele kleine Einzelszenen wie bei Marktmotiven in der Genremalerei, zeigt aber ein nicht alltägliches Ereignis.²⁰⁹ In der rechten Ecke vor dem Hinterausgang des Backhauses, aus dem ein Mann, vielleicht der Bäcker, an die Menge Brot verteilt, sammeln sich hauptsächlich Frauen und Kinder. Eine Frau, die sich mit dem ergatterten Brot aus dem Staub machen will, stürzt vor Hektik, eine Mutter hat sich mit ihren beiden Kindern hinter dem Brunnen versteckt. Zwischen dem Backhaus und dem Brunnen in der Mitte des Bildes werfen zwei junge Männer Steine auf die von links im Pulverdampf anrückenden Truppen, während die anderen Männer nach rechts fliehen, nachdem einige verwundet wurden. Man sieht insgesamt einen spontanen Protest, der nicht in Bahnen gelenkt ist, es scheint keine Organisation zu geben. Die Menge, geeint vor allem im Hass auf die Ausbeuter und die schlechten wirtschaftlichen Bedingungen, scheint aus Verzweiflung über Hunger und Not aufzubegehren. Im Gegensatz zu der anrückenden Armee wird deutlich, dass es keine organisierte oder geplante Aktion ist. Die Menge ist verstreut, auch wenn einzelne Personen zusammenarbeiten. Im Vormärz war Hunger der häufigste Auslöser für Proteste, weniger die politische Unterdrückung.²¹⁰ Hoyoll zeigt eine aktiv handelnde, aber nicht zielgerichtete Menge. Die Ursachen für den Aufstand liegen im sozialen Bereich, eine politische Forderung steht nicht dahinter.

Solche sozial bedingten Aktionen hatten auch starken Anteil an der Revolution von 1848, vor allem durch die Hunger- und Teuerungskrise in den Jahren 1845–47²¹¹.

²⁰⁸ Für nähere Informationen siehe Nordblum, 2007, S. 64; Die 1840er Jahre sind besonders herauszuheben, da die Hungerunruhen den „Sozialprotest maßgeblich prägten. Auch in der Krisenzeit zu Beginn der 1870er Jahre waren sie noch anzutreffen, wenngleich nicht mehr als Hauptform sozialer Bewegung.“ Gailus, 1990, S. 139. In dieser Zeit kommt auch der Arbeitskampf als Mittel des Kampfes für soziale Verbesserung auf.

²⁰⁹ Wie bei der Genremalerei sieht der Betrachter viele anekdotische Einzelszenen wie auf einer Bühne. Als Vergleich sei hier Friedrich Anton Wyttenbachs Gemälde „Dult in München“ (1838, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) genannt.

²¹⁰ Hungerkrawalle gab es oft, da die Bevölkerung an vielen Orten die Müller für die Preissteigerung beim Brot verantwortlich machte, obwohl größtenteils Missernten daran schuld waren. Dokumentarisch festgehalten wurden die Brotkrawalle in Graphiken wie der Lithographie „Brotkrawall am 1. Mai 1847 in Ulm“ (um 1847, Stadtarchiv Ulm). Für eine ausführliche Beschreibung von Hungerrevolten in der Nachfolge der französischen Julirevolution und ihre Auswirkungen auf Deutschland siehe Volkmann, 1975.

²¹¹ Siehe Siemann, 1986, besonders S. 307 und 309.

1. Die Revolution von 1848 – Zwischen Menzels „Märzgefallenen“ und Hasenclevers „Arbeiter und Stadtrath“

Die Revolution von 1848 ist nicht nur ein einschneidendes politisches Ereignis in der deutschen Geschichte, sondern initiiert auch neue künstlerische Entwicklungen im Hinblick auf die Menschenmenge. Neben Darstellungen zur Revolution tauchen gleichzeitig im Zuge der deutschen Einheitsbestrebungen in der akademischen Malerei vermehrt Historienbilder auf, die versuchen, ein geeintes Deutschland zu historisieren bzw. zu allegorisieren.²¹²

Zum Einstieg soll eine Lithographie betrachtet werden, die eine aktive, revolutionäre Masse zeigt. Diese besondere Wiedergabe der Menge findet sich auf der Karikatur „Strom der Zeit“ (Abb. 15) des Landschaftsmalers Andreas Achenbach (1815–1910). 1848 in den Düsseldorfer Monatsheften, einer 1847 gegründeten satirischen Zeitschrift, erschienen,²¹³ zeigt sie, wie die Künstler die „politische Situation in der Zeit des Vormärz bissig reflektierten und kommentierten.“²¹⁴ Das Besondere an „Strom der Zeit“ ist die Dynamik. Auf einer Insel, umgeben von Wasser, sitzt der französische Bürgerkönig Louis-Philippe, der sich vor der Revolution nach England in Sicherheit gebracht hat, an den diese nun „anbranded“. Um diese natürliche Abgrenzung herum, auf dem europäischen Festland, bewegt sich eine aufbrausende, voranstürmende Menschenmenge. Diese jagt und stürzt die anderen, in Europa gebliebenen Könige. Die Gesichter zeigen verschiedene Emotionen, von ängstlich, aufbrausend bis gewieft, in denen der Schrecken der Menschen über diesen Ausbruch sichtbar wird. Schon Wolfgang Kemp hebt diese Karikatur hervor, für ihn ist sie einer der „wichtigsten Beiträge deutscher Kunst zum Thema Revolution und Masse (...).“²¹⁵ Achenbach zeigt den „Strom der Zeit“ als endlose revolutionäre Masse, die sich nach hinten ins Flirrende auflöst. Zielgerichtet bewegt sie sich in eine Richtung und fegt alle bisherigen Regierungsformen hinweg. Die Drastik, mit der Achenbach den Umbruch und die neue Macht der Revolutionäre formuliert, bleibt zu dieser Zeit einzigartig und durch ihre Verbreitung als Karikatur konnte sie einen größeren Rezipientenkreis erreichen als die nachfolgend besprochenen Gemälde.

Die politisierte Menge hält auf anderen Wegen Einzug in die Malerei. Die Märzrevolution von 1848 findet hier nur geringen Nachhall, die klassischen Barrikadenbilder zeigen die

²¹² Als Beispiele seien zwei Gemälde genannt: Philipp Veit: „Germania“ (1848, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt), Christian Köhler: „Erwachende Germania“ (1849, New-York Historical Society).

²¹³ Andreas Achenbach illustrierte vielfach die Geschehnisse der Märzrevolution und schuf weitere Karikaturen, vor allem für die Düsseldorfer Monatshefte, so den Holzstich „Ernst und feste Haltung der Könige“ von 1847/48, auf dem eine lautstarke Menge, hier Parlamentarier, den Königen zusetzt. Siehe Peiffer, 2014, S. 149, Werkvz.-Nr. 1848/39.

²¹⁴ Wagner, 2016, S. 79. Wagner verweist auf die Verbreitungsmöglichkeiten der Lithographien außerhalb der Zeitschrift sowie auf die Tricks, wie die „Düsseldorfer Monatshefte“ die Zensur umgehen konnten.

²¹⁵ Kemp, 1975, o. S.

Barrikadenkämpfe mit wenigen Protagonisten, eine große Ansammlung von Menschen sucht man vergebens.²¹⁶

Diese findet sich auf zwei Gemälden von Adolph Menzel und Johann Peter Hasenclever (1810–1853), die sich auf sehr unterschiedliche Weise mit dem neuen Motiv der Menschenmenge auseinandersetzen.

Adolph Menzels Gemälde „Die Aufbahrung der Gefallenen der Märzrevolution in Berlin“ (1848, Abb. 16) entsteht nach den Märzunruhen in Berlin und zeigt den Gedenktag für die Gefallenen am 22. März, bei dem König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen gezwungen wird, sich vor den Opfern der Kämpfe zu verbeugen.²¹⁷ Den Mittelpunkt des unvollendeten Gemäldes bilden die Särge vor der Neuen Kirche am Gendarmenmarkt in Berlin, die pyramidenartig aufgestellt sind. Den historischen Rahmen zeigen zusätzlich die schwarz-rot-gold beflaggten Häuser im Hintergrund. Menzel nimmt im gesamten Kolorit dieses Farbspektrum auf und verdeutlicht so den revolutionären Kontext auch im Farbauftrag.

Auf dem Platz haben sich zahlreiche Personen halbkreisförmig um die Neue Kirche versammelt, jedoch ist auffällig, dass der unmittelbare Platz vor den Särgen leer ist. Die bunt gemischte Menschenmenge ist keine einheitliche, zu etwas hinstrebende Masse, die Vielzahl der Akteure verhält sich unterschiedlich hinsichtlich der Trauerzeremonie. Durch die Menschenansammlung im Vordergrund wird ein Sarg in Richtung Kirche getragen. Einige Figuren wenden sich schon deutlich von der Menge ab: Im Vordergrund der vor dem Sarg stehende Mann im Frack, der sich seitlich wendet, oder der Mann im grünen Mantel und Zylinder unterhalb der Freitreppe, der mit gequältem Gesichtsausdruck die Szene verlässt. Die durch den Sarg geteilte Menge und das divergierende Verhalten der Menschen sind Vorboten der Auflösung. Einzelne Gruppen sind bereits auf dem Gemälde verstreut. Forster-Hahn beschreibt es folgendermaßen: „Diese Volksmenge, aus allen Generationen und Klassen bestehend, nimmt die größte Fläche des Bildes ein und ist der Hauptakteur der Szene.“²¹⁸

Adolph Menzel nimmt sich auf dem Gemälde zwar der Geschehnisse der Märzrevolution an, zeigt aber keine kämpfende, auf ein Ziel gerichtete Menge. Den Grund dafür sieht Gaechtgens darin, dass Menzel kein Augenzeuge gewesen sein kann, da er zum Zeitpunkt der

²¹⁶ Dabei vor allem das Gemälde von Julius Scholtz „Barrikadenkampf in Dresden“ (1849, Stadtmuseum Dresden); Thomas Gaechtgens weist in seinem Aufsatz zur Revolution von 1848 darauf hin, dass es weder in Frankreich noch in Deutschland ein bedeutendes Barrikadenbild gibt. Gaechtgens, 2000, S. 93. Vielfach entstehen Lithographien zu dem Thema, so: Anonym: „Barrikadenkampf in Dresden in der Frauengasse am 7. Mai 1849“ (1849, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek); Theodor Hosemann: „Der sechzehnjährige Ernst Zinna vertheidigt seine Barricade gegen ein ganzes Bataillon Garden“ (1848, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin). Siehe dazu auch das Kapitel VII.2., insbesondere Anm. 861.

²¹⁷ Am 18. März 1848 findet in Berlin eine Demonstration auf dem Schlossplatz statt, bei der König Friedrich Wilhelm IV. eine liberale Verfassung verspricht. Durch die Anwesenheit des Militärs kommt es zu Unruhen, die in zwei versehentlich gelösten Schüssen kulminieren. Daraufhin entbrennt der Barrikadenkampf, der am 19. März mit dem Abzug des Militärs endet. Am 22. März findet der Totenzug für die Märzgefallenen statt. Siehe dazu Warnecke, 1999.

²¹⁸ Forster-Hahn, 2014, S. 269.

Barrikadenkämpfe nicht in Berlin war.²¹⁹ Weil Menzel nicht direkt einen Moment der Revolution wählt, sondern einen daraus folgenden feierlichen Akt, bezeichnet Wolfgang Kemp die Menschen auf dem Bild als eine zeremonielle, nicht handelnde Menge.²²⁰ Darin gleicht sie der Menge bei Franz Krüger, jedoch ist sie politisch bedeutsamer. Menzel wagt es aber noch nicht, die gesamte Bildfläche mit Menschen zu füllen, eine Menschenmenge ohne narrativen Kontext darzustellen.²²¹ Es ist keine revolutionäre Masse, sondern eine heterogene Zusammenkunft politisch interessierter Bürger. Die Wahl dieses Ereignisses kann auf eine indifferente Einstellung Menzels zu den Revolutionären hindeuten. Durch die Leere vor den Särgen fehlt eine Verbindung zwischen den Protagonisten auf dem Bild und den Gefallenen der Revolution. Susanne von Falkenhausen begründet den Verzicht auf eine große Menschenmenge vor allem aus einer formalen Perspektive: „Menzel stand also vor dem Problem, daß das Subjekt der Erzählung, das ‚Volk‘ als Volk, also als Masse, offenbar kein Bildzentrum abzugeben vermochte, daß es innerhalb bildhafter Erzähllogik zum Protagonisten nicht zu taugen schien.“²²² Eventuell war Menzel aber auch eher ein Befürworter bürgerlicher Reformen und verzichtete aus diesem Grund auf eine aktive Szene aus der Revolution.²²³

Adolph Menzel kann trotzdem als einer der Vorreiter der deutschen Mengendarstellungen bezeichnet werden. Seine Werke zeigen aber weniger die politische Menge, sondern er verhilft dem souveränen Bürger aufs Bild. Seine Großstadtdarstellungen werden noch einmal später Thema.²²⁴ „Die Märzgefallenen“ bleibt sein einziges politisches Gemälde und gleichzeitig unvollendet. Einfluss auf die Entwicklung des politischen Mengenbildes im 19. Jahrhundert hat es aber nicht, da das Bild in Menzels Atelier blieb und erstmals Ende des 19. Jahrhundert gezeigt wurde,²²⁵ sein Umgang mit dem Thema sprengte wohl die Grenzen des Ereignisbildes. Dagegen wird Johann Peter Hasenclevers „Arbeiter und Stadtrath“ (1848/49, Abb. 17–19) bereits in unmittelbarer zeitlicher Nähe ausgestellt und kann als eines der wichtigsten Gemälde zur revolutionären Masse Einfluss auf die künstlerische Entwicklung dieses Motivs nehmen. Von dem Gemälde sind drei verschiedene Versionen, sowie eine Ölskizze und eine Zeichnung bekannt.²²⁶ Die Gemälde zeigen ebenfalls nicht die Märzrevolution selbst, sondern

²¹⁹ Siehe Gaegtens, 1995, S. 285.

²²⁰ Kemp, 2011, S. 527.

²²¹ In der Literatur wird diskutiert, ob Menzel plante, weitere Figuren in die Freifläche im Hintergrund einzufügen. Auch in diesem Fall wäre es noch keine bildfüllende Menschenmenge. Siehe dazu Gaegtens, 1995, S. 286.

²²² Falkenhausen, 1996b, S. 499.

²²³ Nach Thomas Gaegtens wollte Menzel bürgerliche Reformen, aber keinen revolutionären Umsturz der gesellschaftlichen Ordnung. Siehe Gaegtens, 1995, S. 294.

²²⁴ Siehe dazu Kapitel VI.1. „Die ‚malerische Masse‘“.

²²⁵ Ausgestellt wird es erstmals 1895 zu Ehren von Menzels Geburtstag in der Retrospektive in der Berliner Akademie der Künste. Erworben wird das Gemälde 1902 von Alfred Lichtwark für die Hamburger Kunsthalle. Siehe Forster-Hahn, 2014, S. 268 und Anm. 7.

²²⁶ Die drei unterschiedlichen Versionen befinden sich im Bergisches Museum Schloss Burg an der Wupper, Solingen, in der Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, in Privatbesitz, die Ölskizze im

einen daran anschließenden Aufstand in Düsseldorf im Oktober 1848. Auf allen drei Versionen ist der Innenraum eines Rathauses zu sehen. Auf der rechten Seite sind die Stadträte um einen Tisch gruppiert, die meisten sitzend. Sie blicken nach links auf eine kleine Gruppe Bittsteller, die ihnen ein Papier entgegenhalten. Im Hintergrund öffnet sich ein Fenster auf den Stadtplatz, auf dem eine revolutionäre Menge zu sehen ist. Die drei Bilder, bis auf das erst 1999 entdeckte Gemälde aus Privatbesitz, sind in der Gegenüberstellung und Charakterisierung der beiden Gruppen von Arbeitern und Stadträten ausreichend behandelt worden.²²⁷ Wolfgang Hütt erkennt als Erster die Bedeutung des Gemäldes, das er als eines der „bedeutendsten malerischen Dokumente der Revolutionsereignisse des Jahres 1848“²²⁸ sieht, und untersucht das Auftreten der Arbeiter gegenüber dem Stadtrat genauer, verzichtet jedoch auf eine intensive Analyse der Menschenmenge und ihrer Wahrnehmung. Trotz einiger weniger gegenteiliger Stimmen ist man mittlerweile von einer politischen Botschaft überzeugt.²²⁹ Die Wichtigkeit, die man dem Bild beimisst, zeigt sich auch in der Häufigkeit, mit der es in den Jubiläumsausstellungen zur Französischen Revolution 1789 und zur Märzrevolution 1848 gezeigt wurde.²³⁰

Im Zentrum dieser Untersuchung steht die durch das geöffnete Fenster sichtbare Menschenmenge, die anhand der Fassung aus Privatbesitz (1848/49, Abb. 17) und der Düsseldorfer Fassung mit dem Titel „Arbeiter vor dem Magistrat“ (1850, Abb. 18) analysiert wird.²³¹ In den Ausstellungskatalogen wird auf dieses Bildmotiv, hier zur Solinger Fassung, nur kurz hingewiesen: „Durch das geöffnete Fenster sieht man eine große Menschenmenge um einen Redner geschart.“²³² oder „Um den aufragenden Springbrunnen hat sich eine den ganzen Platz einnehmende Menschenmenge versammelt.“²³³ Wolfgang Hütt, bezugnehmend auf die 1850 entstandene Düsseldorfer Fassung, sieht die Menge als „Masse von Demonstranten“²³⁴ und „Masse schlichter Menschen aus den unteren Schichten der städtischen Bevölkerung“²³⁵.

Westfälischen Landesmuseum Münster und die Zeichnung im Deutschen Werkzeugmuseum in Remscheid.

²²⁷ Siehe Soiné, 1990, S. 166–190. Hütt, 1995, S. 189–194.

²²⁸ Hütt, 1995, S. 189.

²²⁹ Siehe Kessemeier, 2003, S. 145. Überzeugt von einer politischen Bedeutung sind Knut Soiné und Wolfgang Hütt. Soiné sieht die Bedeutung des Bildes vor allem durch die Lichtbehandlung gesteuert, insbesondere durch das eindringende Tageslicht und durch die positive Charakterisierung der Arbeiter im Gegensatz zum Bürgertum. Siehe Soiné, 1990, S. 179f. und S. 180–183. Wolfgang Hütt macht die politische Bedeutung des Gemäldes ebenfalls an der positiven Charakterisierung der Arbeiter, aber vor allem an der Verschickung der Düsseldorfer Fassung nach 1850 nach Berlin zur Ausstellung fest. Siehe Hütt, 1995, S. 192f.

²³⁰ U.a. Kat. Ausst. 1848. Aufbruch zur Freiheit, 1998, S. 302–303, Abb. 478 und 479; Kat. Ausst. Freiheit. Gleichheit. Brüderlichkeit, 1989, S. 617, Kat. Nr. 550.

²³¹ Der Ausschnitt des Fensters ist auf der Solinger und der Düsseldorfer Fassung annähernd identisch.

²³² Claudia Foerster, Katalogtext in: Kat. Ausst. Freiheit. Gleichheit. Brüderlichkeit, 1989, S. 617.

²³³ Geppert/Paulik, 2003, S. 280.

²³⁴ Hütt, 1995, S. 192.

²³⁵ Ebd., S. 190.

Auf beiden Ausführungen ist eine männliche Rückenfigur, wohl ein Mitglied des Stadtrats, gerade dabei, das Fenster zu schließen. Weit über das reine Ausschließen des Lärms hinaus wirkt es wie eine Abwehrreaktion, um die Unruhen auszusperrten. Weist in der Fassung aus Privatbesitz einer der Arbeiter unauffällig auf die Menschenmenge vor dem Fenster²³⁶, so deutet auf „Arbeiter vor dem Magistrat“ ein Arbeiter energisch, mit ausgestrecktem Arm auf das Geschehen auf dem Platz. Großen Anteil scheinen die Stadträte an den Vorgängen draußen jedoch nicht zu nehmen, die Blicke sind größtenteils auf die Bittsteller gerichtet.

Durch den auf der Solinger (Abb. 19) und der in Privatbesitz befindlichen Fassung reduzierten, nur schüchternen Hinweis des Arbeiters auf die im Fenster sichtbare Menge verliert diese an Bedeutung, obwohl sie, Joachim Rees folgend, als „Initialpunkt der Bildhandlung“²³⁷ gesehen werden kann. Auf „Arbeiter vor dem Magistrat“ wird dies deutlicher. Knut Soiné geht davon aus, dass diese Veränderung mit den aktuellen Ereignissen 1849 verbunden ist. Nach der neuerlichen Zerschlagung der demokratischen Bewegung am 9. und 10. Mai wurde die Zensur wieder verschärft.²³⁸

Das Gemälde verdeutlicht durch die Verbindung des geschlossenen Raumes, in dem der Stadtrat tagt und die obere Gesellschaftsschicht normalerweise unter sich bleibt, mit dem öffentlichen Raum, in dem das Volk agiert, die neue Form der politischen Auseinandersetzung und bringt sie ins Bild. Die Oberschicht kommt innerhalb ihrer Grenzen mit dem „Pöbel“ in Kontakt. Die Arbeiter treten zwar in unterschiedlicher Ausprägung als Bittsteller auf, doch werden sie durch die aufgebrauchte Menge auf dem Marktplatz unterstützt, die durchaus eine Bedrohung für den Stadtrat darstellt.

Interessant ist der gewählte Betrachterstandpunkt. Auch wenn Hasenclever als Mitglied der Düsseldorfer Bürgerwehr wohl in der Menge gestanden hat²³⁹, ist der Blick des Malers zuallererst auf den Innenraum des Rathauses gerichtet. Rees zieht folgendes Fazit: „Seinem Werk bleibt der irritierende Anspruch zu eigen, das soziale Konfliktpotential der sich formierenden kapitalistischen Industriegesellschaft als burleskes *tableau vivant* inszenieren zu wollen, mit dem eigentlichen Hauptdarsteller, der anonymen Masse der Unterprivilegierten, als Füllung eines konventionellen Fensterbildes.“²⁴⁰

Doch ist nicht genau Hasenclevers Fensterbild das Motiv, das sich vom „Handlungsrahmen“ löst und so Anstoß gibt zu einem eigenständigen Bildmotiv? Denken wir an Franz Skarbinas Bildaufbau von „Nächtliche Kundgebung an Kaiser Wilhelm II.“ von 1907 (Abb. 7), so sehen wir, dass Hasenclever im Fenster schon einen später typischen Bildaufbau zeigt: Die Menge ist im Hintergrund von einer Häuserreihe begrenzt, die beiden Seiten sind jedoch offen,

²³⁶ Ebenso in der Solinger Fassung des Gemäldes.

²³⁷ Rees, 1997, S. 304.

²³⁸ Vgl. Soiné, 1990, S. 177.

²³⁹ „Die wahrscheinlichere Position seiner Augenzeugenschaft irgendwo in der vor dem Rathaus versammelten Menge tauschte er gegen einen privilegierten Betrachterstandpunkt ein.“ Rees, 1997, S. 302.

²⁴⁰ Rees, 1997, S. 307.

sodass sie sich bewegen kann, aber auch kein deutliches Ende hat. Der Himmel über der Stadt lässt die Szenerie nicht so beengt erscheinen. In der Folge verschiebt sich dann die Bildaufteilung immer mehr zugunsten der Menge.²⁴¹

Peter Paret sieht Menzel in seiner formalen Vorgehensweise vor Hasenclever: „They (Hasenclever und andere, ungenannte Künstler seiner Zeit, Anm. d. Verf.) treated unfamiliar themes in conventional ways. Rethel and Menzel, on the contrary, penetrated new territory.“²⁴² Eine Feststellung, die in der Untersuchung schon für Joseph Weber getroffen wurde. Doch setzt Hasenclever das Fenstermotiv unkonventionell ein. Das Fenster als Blick nach draußen diente in der Malerei der Romantik als Symbol für die Trennung von Innenleben und Außenwelt, die sich, wenn sie überhaupt zu sehen war, als menschenleere Landschaft zeigte. Hasenclever dreht die ursprüngliche Bedeutung um, indem die Außenwelt in die „Innenwelt“ des Bürgertums eindringt. Das Fenster, das genau in der Bildmitte platziert ist, trennt Arbeiter und Bürger und ist Symbol für die Bedrohung der oberen Gesellschaftsschicht. Damit gelingt es ihm, die Problematik einer entfesselten Menschenmenge in der Malerei zu händeln: Während vorne ein klassisches Ereignisbild mit ausgewählten Personen entsteht, kann er im Fensterausschnitt mit relativ wenigen, schnellen Strichen eine Menschenmenge andeuten, ohne sich der Problematik zu stellen, wie diese als Hauptakteur zum Zentrum des Bildes werden könnte.

Dass Hasenclevers Gemälde in Kreisen der Arbeiterbewegung in Deutschland bekannt war, zeigt seine Rezeption. Im „Wahren Jacob“ wird 1894 die Karikatur „Nachklänge von der Maifeier“ (Abb. 20) veröffentlicht, die eindeutig Bezug auf Hasenclevers Bilder nimmt: Im Vordergrund ist ein Arbeiter zu sehen, der in einen Salon eingedrungen ist und zum Erschrecken der um einen runden Tisch gruppierten Bürger breitbeinig vor ihnen steht und mit ausgestrecktem Arm nach draußen auf einen Demonstrationzug weist. Die Pose des Arbeiters ist dabei selbstbewusster als auf Hasenclevers Gemälde, die Bürger wirken dekadent. Die Bildstruktur ist zugunsten des Proletariats verschoben: Mehr als die Hälfte der Karikatur nimmt das Fenster ein, durch das die Demonstration zu sehen ist. Der Arbeiter im Raum stellt keine direkte Forderung, sondern unterstreicht durch den Verweis auf die Demonstration vor dem Fenster die neue Macht der Masse. Im Gegensatz zu Hasenclevers Bild findet sich auf der Karikatur keine aufgebrachte Menge, kein spontaner Auflauf, sondern ein geordneter Demonstrationzug der schon erstarkten Arbeiterschaft. Auch fünfzig Jahre später wird das Eindringen der Außenwelt in den bürgerlichen Salon eng mit einer Machtdemonstration im öffentlichen Raum verbunden.

Sowohl Menzel als auch Hasenclever zeigen noch nicht die revolutionäre Masse, die die „politische Masse“ prägen wird. Doch versuchen sie, ein Ereignisbild für eine politisch souveräner werdende Menge zu schaffen, die den städtischen Raum erobert. Dabei geht

²⁴¹ Dies findet sich neben Bildern zu revolutionären Ereignissen vor allem auf Demonstrationsdarstellungen.

²⁴² Paret, 1988, S. 79.

Hasenclever zwar nicht in der Form, aber in seinem gesellschaftlichen Engagement weiter als Menzel.²⁴³ Eine revolutionäre Masse in einer Intensität wie bei Achenbach oder eine direkte Konfrontation von Menschenmenge und Staatsmacht wie bei Hoyoll zeigen sie noch nicht. Letztendlich wird es noch einige Jahre dauern, bis sich die bildende Kunst in neuem Gewand an politische Menschenmengen wagen wird.

2. Die Wahrnehmung von historischen politischen Menschenmengen in der Kunst von Max Klinger, Käthe Kollwitz und Werner Heldt

Die Gemälde von Joseph Weber, Adolph Menzel und Johann Peter Hasenclever bleiben zunächst ohne Nachfolger, es finden sich keine Werke mehr zu zeitgenössischen politischen Ereignissen, auf denen die Menschenmenge als Akteur auftritt. Politische Massenereignisse werden für die Kunst erst wieder in den 1880er Jahren interessant, zuallererst im Rückgriff auf historische Ereignisse. Die Künstler setzen sich mit den Geschehnissen um und vor 1848 auseinander oder nehmen darauf Bezug. Dabei tauchen diese Themen allerdings nicht in der Malerei, sondern in den graphischen Künsten auf. Die Entwicklung verläuft in etwa zeitgleich mit dem Aufkommen von Demonstrations- und Streikmotiven in der deutschen Malerei und Graphik.

Dieser Abschnitt soll klären, warum Künstler sich historischen Massenereignissen wie der Märzrevolution widmen und ob ihr Blick historisch oder von aktuellen Erfahrungen geprägt ist.

Max Klinger (1857–1920) beschäftigt sich in seinem Opus IX „Dramen“ von 1883 in den drei Radierungen „Märztage“ mit Entstehung und Ende einer Revolution. Klinger stellt dabei in unterschiedlicher Intensität Menschenmengen dar. Auf „Märztage I“ (Abb. 21) ist eine große Menschenmenge zu sehen, die von verschiedenen Seiten auf einen Platz drängt und sich in unterschiedliche Richtungen bewegt. Sie verdichtet sich rund um einen auf dem Platz freigelassenen, abgesperrten Bereich und in den angrenzenden Straßen. Ein Teil der Menge scheint das mit einem barocken Portal geschmückte Gebäude in der Mitte erobert zu haben, an dessen Fenstern Fahnen gehisst werden. Da die vorderen Personen nur durch einen schmalen Gang, eingeklemmt zwischen einer Balustrade und einer Häuserwand, auf den Platz strömen, der zugleich durch ein Haus der „Bade-anstalten“ begrenzt ist, entfaltet die Graphik eine beengende Wirkung. Die Balustrade im Vordergrund bildet zwar eine Grenze zwischen dem Betrachter und der Menge, doch rückt Klinger die Menschen näher an den Bildrand heran als z. B. Adolph Menzel, der durch die durch eine aufgelockerte Menge erzeugten Freiflächen im Vordergrund und die erhöhte Sicht auf seinem Gemälde „Die Märzgefallenen“ eine größere Distanz zum Betrachter schafft.

²⁴³ Zu Hasenclevers politischer Meinung und Engagement, siehe Soiné, 1990, S. 194–198.

Max Klinger fängt auf der Radierung unterschiedliche Stimmungen und Emotionen ein, einzelne gewalttätige Ausbrüche, wie die drei raufenden Männer im Vordergrund, unterstützen die aufgeheizte Stimmung, doch bildet er keine durch ein erkennbares Ziel zusammengehaltene Masse ab.

Das Blatt „Märztage II“ (Abb. 22) orientiert sich im Aufbau an den Barrikadenbildern von 1848, jedoch fehlen typische Elemente wie die Fahne auf dem Bollwerk. Hinter der dunklen Barrikade im Vordergrund überziehen helle Rauchschwaden die Straße, die starken Kontraste unterstreichen die bedrohliche Stimmung. Die Kämpfer sind am dunkelsten Ort konzentriert. So suggeriert Klinger, dass sie die letzten sind, die wenigen, die noch nicht aufgegeben haben. Durch die Ausprägung unterschiedlicher Emotionen gelingt es ihm, verschiedene Typen in der Menge zu zeigen: Auf der linken Seite, mit erhobenem Gewehr, die letzten verbissenen Kämpfer, davor der Davonstürmende, dessen Kopf nicht mehr zu sehen ist, in der Mitte des Blattes verhindern einige Männer die Flucht eines anderen. Als Sinnbild des Grauens lehnt am rechten Bildrand ein junger, erschöpfter Mann an einer Litfaßsäule. Sein Gesicht spiegelt die Schrecken des Aufstandes wider, ein Einzelner im Getriebe, der sich distanziert, aber trotzdem weiß, dass er dazugehört. Die Menge der Gegner ist, wie auch auf den meisten Vorgängerbildern der Barrikadenkämpfe, unsichtbar.

Die Gefangenen auf „Märztage III“ (Abb. 23) gehen in Reihen hinter zwei berittenen Polizisten her, die Ordnung ist im wahrsten Sinne des Wortes wiederhergestellt. Klinger wechselt von der städtischen in eine ländliche Umgebung: Die Gefangenen laufen auf einer Landstraße²⁴⁴, einer Allee, die ebenfalls „geordnet“ in den Himmel wächst und damit zum Symbol der gezähmten Menge wird.²⁴⁵

Im Gegensatz zu Hasenclevers und Menzels Werken zur Revolution steht auf „Märztage I“ die verdichtete Menge im Mittelpunkt, die der Auslöser des Barrikadenkampfes ist.

Klingers Radierungen sind jedoch keine rein historische Wiedergabe der Ereignisse, auch wenn die ältere Literatur dies noch annimmt.²⁴⁶ Die Litfaßsäule auf „Märztage II“ ist ein untrügliches Zeichen für die Aktualisierung des Geschehens, da die ersten Litfaßsäulen in Berlin 1855 aufgestellt wurden. Dieses Element unterstreicht die Loslösung vom realen politischen Geschehen und Klingers bewusste Übertragung der Emotionen der „Märztage“ auf das zeitgenössische Berlin.²⁴⁷ Dagegen verzichtet er auf deutliche Hinweise auf die

²⁴⁴ Anja Wenn identifiziert diese als Spandauer Allee. Siehe Wenn, 2007, S. 99.

²⁴⁵ Auch in der Kulturgeschichte findet sich dieser Vergleich. Elias Canetti greift auf die Verbindung von Heer und Wald in seinem Buch „Masse und Macht“ zurück. Den Wald sieht er als eines der wichtigsten Symbole Deutschlands und verbindet ihn mit der militärischen Tradition: „So ist er zum Symbol des Heeres geworden: ein Heer in Aufstellung, ein Heer, das unter keinen Umständen flieht; das sich bis zum letzten Mann in Stücke hauen läßt, bevor es einen Fußbreit Boden aufgibt.“ Canetti, 1984, S. 93. „Das Massensymbol der Deutschen war das Heer. Aber das Heer war mehr als das Heer: es war der marschierende Wald.“ Canetti, 1984, S. 195.

²⁴⁶ Dazu u.a. Pommeranz-Liedtke, 1956, S. XII.

²⁴⁷ Max Klinger geht in seinem Brief vom 01. März 1916 an Prof. Dr. Max Lehrs auf diese moderne Verortung seiner Blätter, wie z. B. die Jalousien und die Badeanstalten, ein. Singer, 1924, S. 208.

Revolution von 1848, wie z. B. Fahnen. Max Klinger schreibt, vielfach zitiert, 1916 über die „Märztage“:

„Ich habe nie an die Revolution von 1848 gedacht! (...) Damals war die Zeit der schärfsten Sozialdemokratie mit revolutionärem Hintergrund in ganz Deutschland. Und die Möglichkeiten wurden am Biertisch und in den Blättern discutiert. Das war der Mutterboden meiner Fantasie. Nämlich die Jetztzeit. Ich frug mich, (...), wie mag so was Jetzt verlaufen? Das war mein Motiv, ganz auf 1883 eingestellt. Also eher Zukunfts-Musik. Um die Zeit lief ein Schlagwort durch die Presse; der Frühling, insbesondere der März, sei der Zeitpunkt der Gährung in der Natur und in der Politik und das Wort „Märztage“ las ich damals öfters in politischen Artikeln.“²⁴⁸

Obwohl Klinger dies in zeitlicher Distanz verfasste, ist es wahrscheinlich, dass er nicht nur von den politischen Kämpfen der Sozialdemokratie beeindruckt war, sondern auch von der Großstadt selbst: „Aber das Bedürfnis doch, fertiges zu sehen, leben zu sehen und doch in der Menge zu verschwinden, nöthigt mich die großen Städte aufzusuchen.“²⁴⁹ Die in dem Brief von 1883 spürbare Faszination für die Großstadt scheint als Motor für die Entstehung der Blätter dennoch eher nachvollziehbar als die 1916 geäußerte Verbindung mit einer politischen Intention.

Gleichzeitig findet sich der März als symbolischer Monat, der Revolutionäres bringt und zum „Völkerfrühling“ wird, auch bei den von der Sozialdemokratie initiierten Märzfeiern, die seit 1871 im Gedenken an die Märzrevolution und den Tag der Gründung der Pariser Kommune, den 18. März 1871, abgehalten wurden und die Erinnerung und Kontinuität der Bestrebungen der Revolutionäre hochhalten sollten.²⁵⁰ Der März war symbolisch als Monat der Umwälzungen im Gedächtnis der Gesellschaft präsent.

Sieht man die drei Radierungen von Klinger im Kontext der anderen Blätter aus „Dramen“ wird deutlich, dass es ihm weniger um eine politische Botschaft geht, als um eine Beschäftigung mit den Auswüchsen und dunklen Wesenszügen der Menschen, dazu gehört zu dieser Zeit auch das psychologische Verhalten im Aufstand. Die „Märztage“ stehen unter anderem neben einer Folge über das missglückte Leben einer jungen Mutter, die unter den Bedingungen der modernen Gesellschaft leidet, und lenkt somit auch die Interpretation der „Märztage“ auf den psychologischen Aspekt, der Klinger wohl auch bei diesem politischen Ereignis interessierte. Er stellt Einzelschicksale neben kollektive Ereignisse. Auf all dies weist auch der Titel „Dramen“ hin.

Auch wenn Klinger nicht wirklich Bezug auf die Märzrevolution von 1848 nehmen wollte, stehen die Radierungen in ihrer Tradition. Max Klinger war sicher bewusst, dass die Betrachter bei „Märztage“ an die Revolution denken und vermutlich auch Parallelen zu aktuellen Ereignissen ziehen würden, wie den Märzfeiertag oder bedrohliche Situationen wie

²⁴⁸ Brief an Prof. Dr. Max Lehrs vom 01. März 1916, in: Singer, 1924, S. 208.

²⁴⁹ Brief Max Klingers an H. H. Meier jr. vom 20. Juni 1883, in: Singer, 1924, S. 42.

²⁵⁰ Siehe dazu den Artikel „Die Märzfeiern der sozialdemokratischen Arbeiter“ von Beatrix W. Bouvier. Nach Bouvier, 1988, S. 334–351.

die Pariser Kommune und die Bestrebungen der Sozialdemokratie. Auch die Verortung in Berlin und die formale Anknüpfung an Barrikadenbilder auf dem zweiten Blatt lassen den Betrachter diese Verbindungen herstellen. Dabei bot die Märzrevolution in Deutschland den einzigen konkreten Bezugspunkt, um aktive, revolutionäre Menschenmengen abzubilden.

Max Klingers Wiedergabe der revolutionären Masse intendiert dabei etwas Neues. Er verbindet ein historisches Ereignis mit der negativen Stimmung seiner Zeit, so dass in den Blättern zur Revolution, eingebettet in den Zyklus, eine bedrohliche Atmosphäre im Zusammenhang mit den verdichteten Menschen in der Großstadt mitschwingt. Gleichzeitig ist die Menschenmenge nicht nur Beiwerk, sondern aktiv, obwohl ihr Ausbruch am Schluss wieder gebändigt wird. Dabei konfrontiert Klinger den Betrachter weder direkt mit den Forderungen der Revolutionäre, noch bindet er ihn durch die Perspektive in die Ereignisse ein.

Länger als Klinger beschäftigt sich Käthe Kollwitz (1867–1945) mit dem Thema der historischen Aufstände. Ihre Werke bezeichnen Hamann/Hermand als den „Höhepunkt des proletarischen Massenbildes“²⁵¹. Wie bei Klinger treten Menschenmengen bei Kollwitz vor allem in Zyklen auf, eine Werkform, die auch später viele Künstler für die Darstellung von politischen Menschenmengen wählen.

Berühmt ist der druckgraphische Zyklus „Ein Weberaufstand“ (1893–1897), inspiriert von Gerhart Hauptmanns naturalistischem Drama „Die Weber“, das den Weberaufstand von 1844 in Schlesien thematisiert.²⁵² Damit greift Kollwitz auf eine der vielen sozialen Unruhen dieser Zeit zurück, die bei den zeitgenössischen Künstlern kein Echo ausgelöst hatten, und erst mit dem aufkommenden Naturalismus bildwürdig werden.²⁵³ Einzige Ausnahme ist das bereits angesprochene Gemälde Philipp Hoyolls „Zerstörung eines Bäckerladens“ von 1846 (Abb. 14).

Auf zwei der sechs Blätter konzentriert sich Käthe Kollwitz auf Mengendarstellungen, dagegen werden die Ursachen für den Weberaufstand auf den Blättern „Not“ und „Tod“, durch Einzelschicksale bzw. auf „Beratung“ durch einige wenige Personen verkörpert, ebenso wie auf „Ende“. Das zyklische Erzählen vereinfacht es, die Gründe für den Aufstand und das Entstehen der kämpfenden Masse auf die Graphik zu übertragen, während in der Malerei diese Verbindung schwieriger herzustellen ist. Die sozialkritische Malerei, vor allem die der Düsseldorfer Malerschule, tendierte anfangs dazu, Einzelschicksale zu zeigen und die

²⁵¹ Hamann/Hermand, 1959, S. 195.

²⁵² Zur genauen Entstehungsgeschichte des Zyklus, den Vorstudien und der Ähnlichkeit mit Hauptmanns „Die Weber“ und Zolas „Germinal“ siehe vor allem Knesebeck, 1998, S. 118–173.

²⁵³ Literarisch wird das Thema vielfach in Romanen und Dramen rezipiert. Den größten Niederschlag findet es in der Lyrik: Heinrich Heines Gedicht „Die schlesischen Weber“ von 1844 ist das bekannteste. Siehe insbesondere zur Lyrik: Wehner, 1981. Ebenso Hodenberg, 1997, S. 119ff. Für Romane und Erzählungen ebd., S. 129ff., für Dramen S. 135ff.

Ursachen für die Not u.a. in einer Gegenüberstellung mit den Schuldigen zu verdeutlichen²⁵⁴, verzichtet aber auf aktive, aufständische Menschenmengen, obwohl es schon Aufstände gab. In Gerhart Hauptmanns Drama ist das Proletariat selbst aktiv, das erste Mal in der literarischen Rezeption des Weberaufstandes treten die Protagonisten nicht nur im Familienzusammenhang, sondern als leidende Masse auf.²⁵⁵ Frank Trommler schreibt, dass „Die Weber“ den Aufbruch aus Unterdrückung und Ausbeutung und ihr Zusammenrücken als Masse zeigen. Diese Darstellung ging über die geläufigen Formen der sozialpolitischen Argumentation hinaus.²⁵⁶ Und so zeigt auch Käthe Kollwitz diesen Aufstand. Auf dem Blatt „Weberzug“ (Abb. 24) haben sich die Männer, Frauen und Kinder der vorhergehenden Blätter zusammengefunden. Kollwitz’ Menschenzug bewegt sich von links nach rechts durch den Bildausschnitt, dabei fällt die Linie der Köpfe leicht ab. Die angeschnittenen Personen suggerieren die unendliche Fortführung dieses Zuges, man weiß weder, wo er anfängt, noch wo er aufhört. Durch den hohen Horizont und den sich dahinter erstreckenden leeren Himmel, in den nur einige Arbeiterköpfe hineinragen, konzentriert sich das Blatt auf die Menschen.²⁵⁷ Auf „Weberzug“ gleicht der Aufbruch in den Kampf formal den Demonstrations- und Streikdarstellungen.²⁵⁸ Den meisten Personen ist die Härte des Lebens und die Erschöpfung ins Gesicht geschrieben, gebückt bewegen sie sich vorwärts, nur einen Mann mit Axt in der linken Bildhälfte und ein paar weitere dahinter lässt Kollwitz die Hand heben und kämpferisch den Mund zum Schrei öffnen. Die Dynamik der Menge geht von diesen Arbeitern aus.²⁵⁹ Werner Weisbach hebt Kollwitz’ Begabung schon im Jahr 1905 hervor:

„Zu größter Wucht erhebt sich die Darstellungskunst der Zeichnerin, wenn sie erregte Massenbewegungen veranschaulicht. In ihnen kommt der blinde instinktive Wille, von dem eine durch einen gemeinsamen leidenschaftlichen Impuls angefeuerte Volksmenge beherrscht wird, meisterhaft zum Ausdruck. Bei dem Auszug der Streikenden meint man eine unsichtbare Macht zu spüren, welche die Massen stößt und vorwärts drängt. Und in dem Massengetriebe nimmt man jede einzelne Physiognomie als treu nach der Natur beobachtet wahr.“²⁶⁰

²⁵⁴ Siehe dazu die Gegenüberstellung bei Carl Friedrich Hübner „Die schlesischen Weber“ (1844, Abb. 56). Zu den frühen Streikdarstellungen siehe das Kapitel V.1. „Bilder von Demonstrationen und Streiks“.

²⁵⁵ Siehe Hodenberg, 1997, S. 153.

²⁵⁶ Nach Trommler, 1976, S. 161.

²⁵⁷ Auf einer Kohlevorzeichnung von 1893 ist der Weberzug, der von rechts auf den Betrachter zuläuft, noch aus einiger Distanz zu sehen.

²⁵⁸ Diese Ähnlichkeit wird in Kapitel V.1. „Bilder von Demonstrationen und Streiks“ aufgegriffen, da sich hier die formale und inhaltliche Entwicklung und die Zuordnung überschneiden. Durch die historische Perspektive wird es aber an dieser Stelle behandelt. Damit folge ich Alexandra von dem Knesebecks Meinung, die Kollwitz’ „Weberzug“ in einer engen Linie mit den Streikdarstellungen sieht. Siehe Knesebeck, 1998, S. 161.

²⁵⁹ Käthe Kollwitz’ Arbeiterdarstellungen weisen eine ähnliche Zugform auf, so das Aquarell „Heimkehrende Arbeiter am Lehrter Bahnhof“ (1897/99, Käthe Kollwitz Museum Köln).

²⁶⁰ Weisbach, 1905, S. 89.

In Weisbachs Rezension häufen sich Ausdrücke wie instinktiv, leidenschaftlich und Beschreibungen wie „unsichtbare Macht“, die auch die Besprechung des Blattes 5 „Sturm“ prägen:

„Ganz auf einen dramatischen Moment zugespitzt ist die Szene, wie die Arbeiter das Tor zur Villa des Fabrikherrn stürmen. Hier bildet der Gewaltakt der Masse ausschließlich das Darstellungsmotiv. Die meisten Figuren kehren dem Beschauer den Rücken zu. Nur der eine im Mittelpunkt der Menschengruppe stehende Arbeiter wendet, mit furchtbarer Gebärde, Steine heischend, sein wildes, von elementarer Wut ins Tierische verzerrte Gesicht zurück, auf dem gleichsam die Stimmung konzentriert ist, welche die ganze Masse beherrscht.“²⁶¹

Weisbachs Werkinterpretation, die vielfach den Massencharakter der Abgebildeten betont, liefert einen Einblick in die Gefühle, die der Betrachter zu dieser Zeit mit dem Begriff der Masse verbindet. Der bürgerliche Weisbach sieht eine Menschenmenge wohl dann als Masse, wenn sie sich in einem gemeinschaftlich erregten Zustand befindet und einem gemeinsamen Willen gehorcht, ohne genauer darüber nachzudenken. Damit ähnelt seine Interpretation stark der von Le Bon beschriebenen „Massenseele“²⁶². Da seine „Psychologie der Massen“ jedoch erst 1908 ins Deutsche übersetzt wird, wird deutlich, wie stark der Begriff Masse schon vorher von ähnlichen Eigenschaften geprägt ist.

In Käthe Kollwitz' Anfang des 20. Jahrhunderts entstandenem Zyklus „Bauernkrieg“, der weiter in die Historie, ins 16. Jahrhundert, zurückgreift, ist die Menge noch dynamischer. Wie im Weberzyklus reduziert Kollwitz die Ursachen für den Aufstand auf individuelle Schicksale, die jeden betreffen könnten. Auf den Radierungen „Losbruch“ (1902) und „Bewaffnung in einem Gewölbe“ (1906) wird die energiegeladene Menge aktiv, ist aufständischer als auf „Weberzug“.

Auf „Losbruch“ (Abb. 25) stürmt eine Menschenmenge pfeilspitzenartig von rechts nach links, dem Verlauf der reduzierten Landschaft folgend. Die Frau an der Spitze streckt den Arm weit nach vorne und schreit, weist der Menge die Richtung. Vor die vorwärtsstürmende Masse platziert Kollwitz eine Frau in Rückenansicht. Das Gewicht nach vorne zur Menge verlagert, scheint sie mit nach oben gestreckten Händen und geballten Fäusten den Strom der Menschen anzutreiben. Vergleicht man Andreas Achenbachs frühe Darstellung einer dynamischen, umstürzlerischen Menge auf „Strom der Zeit“ (Abb. 15) mit Kollwitz' „Losbruch“, so erkennt man die große Leistung Achenbachs, der schon im Jahr 1848 die Könige vor einer Menschenmenge erzittern ließ.²⁶³ Kollwitz verkleinert den Bildausschnitt, reduziert ihn auf die handelnde Menge und schafft die monumentale Rückenfigur der Frau. Während bei Achenbach der Strom bildparallel verläuft und nur auf der rechten Seite einen

²⁶¹ Weisbach, 1905, S. 90.

²⁶² Die Charakteristika der Massenseele sind unter anderem Verlust der Individualität, leichte Erregbarkeit und Beeinflussbarkeit. Siehe dazu S. 19 und Le Bon, 1982, S. 18–38.

²⁶³ Hinweis auf den Vergleich schon bei Wolfgang Kemp, der das Blatt „Losbruch“ als eine erste vergleichbare Darstellung sieht. Kemp, 1975, o. S.

Bogen macht, lässt Käthe Kollwitz den Zug leicht abwärts von rechts nach links verlaufen, sodass sich die Vorwärtsbewegung der Gruppe dynamisch nach vorne erstreckt wie eine Walze, die alles unter sich begräbt. Bei ihr gibt es jedoch keine Opfer, über die die Masse hinwegzieht, und auch keine Gegner, wie die Könige bei Achenbach, die vom revolutionären „Strom der Zeit“ erfasst werden. Käthe Kollwitz zeichnet nicht die Auswirkungen der Erhebung, sondern konzentriert sich auf die handelnde Menge, die Gegner fehlen. Wie die Entwicklung zeigen wird, sind der dynamischen, aktiven Masse selten Gegenparts gegenübergestellt. Zudem schafft Kollwitz das Porträt eines speziellen Geschehens, einer speziellen Klasse²⁶⁴, während Achenbach symbolisch die Menge für verschiedene Bewegungen in Europa antizipiert.

Auf „Bewaffnung in einem Gewölbe“ (Abb. 26) harmoniert die Umgebung, hier der Tunnel der Kanalisation, mit der Bewegung der Masse. Die Menschen sammeln sich in einem engen Schacht, bündeln sich noch stärker, um nach oben zu gelangen, die kollektive Energie scheint sie nach oben zu tragen, wie die Gläubigen auf Himmelfahrtsdarstellungen. Dabei sind die Enge und die Unterwelt symptomatisch für ihren Kampf gegen eine Gesellschaftsordnung, in der sie ganz unten stehen und gefangen sind. Werner Weisbachs Kommentar in seinem Aufsatz zu diesem Zyklus lautet: „Das Individuum bedeutet hier nichts, die Masse ist alles.“²⁶⁵ Ebenso wie Klinger nimmt Käthe Kollwitz aber auch zeitliche Anpassungen vor, die die Ereignisse aus dem rein historischen Kontext heben. Zum einen die Kleidung, auf die Alexandra von dem Knesebeck hinweist²⁶⁶, zum anderen die unklare Verortung, die die Menschen innerhalb eines Vakuums handeln lässt.

In der Graphik „Aufruhr“ (1899, Abb. 27), die keinem historischen Ereignis zuzuordnen ist, ist die Dynamik von „Losbruch“ vorgebildet. Hier stürmt ebenfalls eine Menge vorwärts, begleitet von einer über ihr schwebenden, nackten Frau, die eng mit einer Fahne verbunden ist. Mit der rechten Hand deutet sie auf die Burg im Hintergrund, die sie wohl symbolisch mit ihrer Fackel in Brand gesteckt hat. Ebenso wie auf Delacroix' „La Liberté guidant le peuple“ (Abb. 2) führt eine allegorische Figur die Revolution an. Bei Kollwitz erstarkt die Menge im Bild, die Allegorie der Revolution treibt sie an, schwebt über ihr, nimmt aber, anders als bei Delacroix, nicht selbst am Aufruhr teil. Auf „Losbruch“ ist die Antreiberin aus demselben Milieu, ohne Allegorisierung.²⁶⁷ Käthe Kollwitz betont in ihren Tagebüchern, dass das Motiv der Aufstände sie anfangs nicht politisch, sondern vor allem künstlerisch interessierte: „Das eigentliche Motiv aber, warum ich von jetzt an zur Darstellung fast nur das Arbeiterleben wählte, war, weil die aus dieser Sphäre gewählten Motive mir einfach und bedingungslos das

²⁶⁴ Käthe Kollwitz wird ebenfalls im Kapitel V. „Masse als Klasse“ behandelt, da sie großen Einfluss auf die Ausprägung der proletarischen Kunst hatte.

²⁶⁵ Weisbach, 1905, S. 90.

²⁶⁶ Siehe Knesebeck, 1998, S. 164.

²⁶⁷ Der in beiden Blättern reduzierte Ausschnitt findet sich schon auf Honoré Daumiers Lithographie „Die dem Tod Geweihten grüßen dich!“ von 1870 aus der Folge „Actualités“ im Charivari, der damit auf ein aktuelles Ereignis reagiert. Den Hinweis auf diese Verbindung liefert Ekaterini Kepetzi. Siehe Kepetzi, 2010, S. 205f.

gaben, was ich als schön empfand. (...) Das ganze bürgerliche Leben erschien mir pedantisch. Dagegen einen großen Wurf hatte das Proletariat.²⁶⁸ Kollwitz' Interesse liegt also zuerst bei den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, die ihr die energiegeladenen Szenen der Aufstände boten, ähnlich wie bei Klinger.

Die Künstler, die sich ab 1880 mit historischen Massenergebnissen der neueren deutschen Geschichte auseinandersetzen, verarbeiten die Gegenwart im historisch-politischen Kontext. In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts greift Werner Heldt (1904–1954) ebenfalls darauf zurück. Heldt beschäftigt sich ab 1926/27 nicht nur mit menschenleeren Stadtansichten von Berlin, sondern auch mit Revolutionen und Aufständen. Aktive Menschenmengen finden sich bei ihm vor allem auf seinen Zeichnungen. Einige Blätter weisen mit dem Titel „1848“ auf das historische Ereignis hin, andere durch Bildaufbau oder Symbole.²⁶⁹

Auf Heldts Kohlezeichnung „Aus dem Zyklus ‚Zu März 1848‘“ (1935, Abb. 28) drängt sich, ähnlich wie auf Kollwitz' „Bewaffnung in einem Gewölbe“, eine Menge in einem geschlossenen Gang. Größtenteils sind nur die Köpfe der Menschen zu sehen. Sie scheinen wie in das Gewölbe hineingestapelt und sind direkt an den Bildrand gerückt. Der Blick des Betrachters fällt zuerst auf einen Menschen mit übermäßigem Kopf und Nase, der diesem die Zunge herausstreckt und dabei wirkt, als hätte er sich, aus heutiger Sicht, noch schnell vor die Linse einer Fotokamera gedrängt. Sein leicht nach rechts versetzter Kopf nimmt von der Höhe her fast die Hälfte des Blattes ein und erscheint damit größer als alle anderen. Die Gesichter der Menschen weisen nur die wesentlichsten Merkmale auf und sind auf grimassenhaft grinsende Masken reduziert.²⁷⁰ Auf der im gleichen Jahr entstandenen Kreidezeichnung „Karnevalistische Demonstration“ (1935, Privatbesitz) haben alle Menschen sehr ähnliche Gesichter, besitzen maskenhafte Physiognomien, sind aber nicht verkleidet. Martin Schieder erinnern diese beiden Werke in seinem Aufsatz zu Heldts Stadtlandschaften „in ihrem karikaturhaften Duktus (...) an Arbeiten von Honoré Daumier, James Ensor oder Käthe Kollwitz“²⁷¹. Dieser Aussage kann ich nicht unwidersprochen folgen, da Käthe Kollwitz' Umsetzung dieses Motivs eindeutig keinen karikaturhaften Duktus aufweist, dagegen ist die Verbindung zu James Ensors karnevalesker Gestaltung, vor allem in der Zeichnung „Zu März 1848“, nicht von der Hand zu weisen. Doch sind m. E. die Gesichter nicht nur karikaturhaft überzogen, Heldt gibt den Menschen gleiche, starre Physiognomien,

²⁶⁸ Rückblick auf frühere Zeit, in: Kollwitz, 1989, S. 741.

²⁶⁹ Darunter die Kohlezeichnungen „Zu März 1848“ (um 1935) und „1848“ (um 1930, Privatbesitz). Die zwei Blätter „Aufstand“ und „Revolution“, beide von 1930 (Privatbesitz), ordnet Wieland Schmied, im Hinblick auf die Ausführung und Kleidung der Kämpfenden, auch dieser Gruppe zu, geht aber nicht näher auf dieses Motiv ein. Siehe Schmied, 1976, S. 36. Jedoch taucht z. B. auf der Zeichnung „1848“ eine Litfaßsäule auf, die das Ereignis in das gegenwärtige Berlin versetzt. Das Gemälde „Revolutionsszene“ (1926/27, Privatbesitz) nennt Schmied nicht, doch ist es, aufgrund der Darstellung eines Barrikadenkampfes in der Tradition von 1848, auch diesem Themenkomplex zuzuordnen.

²⁷⁰ Ähnlich auch seine zeitgleich entstandene Kohlezeichnung „Aufruhr“ (1935).

²⁷¹ Schieder, 2008, S. 48.

die wie Masken wirken und die Individuen verbergen. Dies findet sich auch häufig im Werk James Ensors. Seine Radierung „Die Kathedrale“ (1886, Abb. 29) vermischt verschiedene Ereignisse, sodass Wilhelm Fraenger 1926 schreibt: „Ist eine militärische Parade dargestellt? Handelt es sich um einen Volksauflauf, eine politische Revolte, um eine Säuberung des Platzes durch das Militär? Trubelt das närrisch aufgeputzte Volk im Überschwang von Faschingslustbarkeiten.“²⁷² Die Mehrdeutigkeit der Werke von Ensor wird in der Literatur häufig diskutiert²⁷³, deutlich ist jedoch bei beiden Künstlern, dass der Karneval, ebenso wie Revolutionen, gesellschaftliche Ordnungen außer Kraft setzt. Er manifestiert sich in massenhaften Umzügen, aber auch in der Angleichung aller durch die Masken. Heldt verbindet auf diese Weise zwei außergewöhnliche Ereignisse, Karneval und Revolution bzw. Demonstration, miteinander.

In Werner Heldts Zeichnung findet eine direkte Konfrontation des Betrachters mit der entfesselten Menge statt, darin unterscheidet er sich von Kollwitz und Klinger. Diese Entwicklung ist den Zeitumständen geschuldet. An dieser Stelle muss der formalen Entwicklungslinie mit dem Hinweis vorgegriffen werden, dass die politisch-soziale Kunst die Masse im Laufe der Zeit immer näher an den Bildrand rückt, so wie schon James Ensor in seiner Radierung „Die Kathedrale“ oder Franz Skarbina, der in seinem Gemälde „Nächtliche Kundgebung“ (1907, Abb. 7) mit erhöhter Perspektive und eingeschränkter Frontalität arbeitet.

Martin Schieder führt die Verweise auf die Revolution von 1848 nicht auf Heldts historisches Interesse zurück, sondern sieht sie als Selbstschutz vor der Zensur und Verfolgung durch die Nationalsozialisten.²⁷⁴ Tatsächlich entstehen die meisten seiner Werke zu Beginn der dreißiger Jahre, doch beschäftigen sich auch zahlreiche Zeichnungen Heldts mit „Massenerscheinungen“ seiner Gegenwart, darunter „Meeting (Aufmarsch der Nullen)“ (1935, Abb. 116), das später besprochen wird. Warum Heldt auf den oben besprochenen Zeichnungen auf die Revolution von 1848 zurückgreift, kann nicht endgültig beantwortet werden. Wahrscheinlich sind die politischen Ausschreitungen und die Machtergreifung der Nationalsozialisten der Auslöser, sich mit Massenergebnissen zu beschäftigen. Der Rückgriff auf 1848 und den Monat März als Symbol des Umbruchs erleichterten es ihm möglicherweise, sich mit der gefühlten Bedrohung durch die Masse, die er auch in seinen

²⁷² Fraenger, 1926, S. 82.

²⁷³ Heinz Brüggemann untersucht in seinem Aufsatz „Masken und Massen“, bezugnehmend auf den Aufsatz von Wilhelm Fraenger und Walter Benjamins Denkbildern, diese Ambiguität. Ensors Radierungen und vor allem sein Gemälde „Christ's Entry into Brussels in 1889“ sind für Brüggemann ein „zeitdiagnostisches Reflexionsmedium für die Verfassung der kulturellen Moderne in den Zwischenkriegsjahren.“ Brüggemann, 2013, S. 210. In der deutschen Kunst wird die Mischung der sozialen Gruppen selten so deutlich, hier ist die Einteilung zumeist klarer oder durch den Titel erkennbar. Patricia G. Berman untersucht dies speziell für sein Gemälde „Christ's Entry into Brussels in 1889“, auf dem das Verhalten des städtischen Flaneurs, die Auseinandersetzung mit den sozialen und politischen Umständen sowie die christlichen Elemente zu einer „kaleidoscopic amalgamation“ (Berman, 2002, S. 1) werden. Siehe dazu Berman, 2002.

²⁷⁴ Siehe Schieder, 2008, S. 48. Dieser Meinung folgt auch Verena Hein. Siehe Hein, 2016, S. 165.

Schriften zum Ausdruck bringt²⁷⁵, auseinanderzusetzen und das Thema künstlerisch zu verarbeiten. Die historische Perspektive ermöglichte ihm eine gewisse Distanz und ist vielleicht auch ein Selbstschutz, um einer politischen Verfolgung, wie Martin Schieder angesprochen hat, zu entgehen. Doch spielte eventuell auch seine Berliner Herkunft eine Rolle, die ihn zeitlebens eng mit den Geschehnissen dieser Stadt verband.²⁷⁶

Zusammenfassend kann man sagen, dass zur Revolution von 1848 auch im Nachhinein keine Bilder entstehen, die sich mit den realen revolutionären Massen auseinandersetzen. Bei Max Klinger, Käthe Kollwitz und Werner Heldt wird ein historisches Ereignis gefiltert durch die Erfahrungen der Gegenwart zum Motiv. Bei Klinger und Heldt ist es die Revolution von 1848, bei Kollwitz sind es die Aufstände der Bauern und Arbeiter. Ihre Erfahrungen mit der Masse sind geprägt von dem rapiden Anstieg und der Kumulation der unteren Bevölkerungsschichten in den Städten, vor allem in Berlin, wo die drei Künstler sowohl arbeiteten als auch lebten. Nur Heldt hatte zu dem Zeitpunkt der Entstehung seiner Werke eine Revolution miterlebt. Doch zeichnet sich bei Kollwitz und Klinger ab, dass die Menschenmenge als souveränes Motiv empfunden wird und nicht nur als Begleiter narrativer Erzählstrategien, wie noch bei Menzel und Hasenclever. Gleichzeitig konnten natürlich Kollwitz und Klinger in den graphischen Medien außerhalb der akademischen Traditionen mehr in diese Richtung arbeiten. Die Technik der Radierung ermöglichte es ihnen besonders, mit abgestuften Schwarztönen zu spielen, die bei Klinger zu den intensiven Helldunkelkontrasten führen, die die Stimmung auf den Bildern unterstreichen. Bei den Zyklen zur Novemberrevolution werden diese Eigenschaften erneut zur Sprache kommen.

3. Revolutionsluft 1910–1918

„Es war, als könne die Menschheit die Gelassenheit und Sicherheit, in der sie dahinlebte, nicht mehr ertragen und müsse diesen jeden sittlichen Fortschritt erstickenden Panzer sprengen.“²⁷⁷

Zunehmende gesellschaftliche und politische Umbrüche am Anfang des 20. Jahrhunderts veränderten nicht nur die Wahrnehmung der politischen Menschenmenge, sondern auch die künstlerische Auseinandersetzung mit ihr, was sich nicht nur bei Werner Heldt zeigt. Seit Beginn des neuen Jahrhunderts brodelte es in Europa. Die Revolution in Russland im Jahr 1905 sollte nur ein Vorspiel der Geschehnisse sein, die nach dem Ersten Weltkrieg das Gerüst der alten gesellschaftlichen Ordnung in Deutschland und Teilen Europas zum Einstürzen brachten.

²⁷⁵ Eine genaue Interpretation zu seiner Definition der Masse in Kapitel VI.4. „Doppelbegabung der Künstler“.

²⁷⁶ Werner Schmied knüpft Heldts Interesse eng an die bekannten Plätze in Berlin, wo Heldt aufwuchs. Siehe Schmied, 1976, S. 36.

²⁷⁷ Freimark, 1920, S. 18.

Schon vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, besonders in den Jahren 1910–1914, herrschte eine starke kulturpessimistische Stimmung in Deutschland. Die zunehmende Industrialisierung und Verstädterung wirken beängstigend, die Anonymität und Bindungslosigkeit in den Städten führt zu einer Erschütterung der eigenen Individualität,²⁷⁸ die Regierungsform der Monarchie gerät durch das Anwachsen der Arbeiterschaft und das Erstarren der Sozialdemokratie immer mehr ins Wanken. Lebenswirklichkeit und politische Ordnung klaffen besonders in den Großstädten auseinander.

Seit Anfang des 20. Jahrhunderts wird der Begriff der Masse vermehrt diskutiert, sie ist ein wichtiges kulturelles Thema und Ausdruck bürgerlichen Krisendenkens. Die Masse steht in dieser Zeit für einen Wandel in allen Lebensbereichen und die Umschichtung der Gesellschaft, der Begriff wird „zum Signum eines ganzen Zeitalters erhoben“²⁷⁹. Eine Vorahnung des Umbruchs bzw. der Auflehnung gegen die bestehenden Verhältnisse findet sich auch bei den Soziologen der Vorkriegszeit, so schreibt Ludwig Gumpowicz: „Denn die Massen sind (...) von tiefem elementarem Haß erfüllt gegen den Staat, dessen Kulturwerke mit ihrem Blut gekittet (...) sind.“²⁸⁰ Schon die Wortwahl belegt einen tiefgreifenden Riss durch die Gesellschaft, der bis in die Wissenschaften hineinreicht.

In den modernen Kunstrichtungen ist nicht nur die Absage an den Realismus und Naturalismus des vergangenen Jahrhunderts zu spüren, sondern auch die Absage an die alte gesellschaftliche Ordnung.²⁸¹ Politische Menschenmassen und Aufstände finden als spannungsgeladene Elemente in den letzten Jahren des Kaiserreichs Eingang in die Kunst, vor allem in die Graphik, und insbesondere bei den Künstlern der Avantgarden. Revolutionsgedanken beschäftigen die Künstler. Ludwig Meidner und Hans Richter malen 1913 und 1914 Werke mit dem Titel „Revolution“, fünf bzw. vier Jahre vor dem eigentlichen Ereignis in Deutschland und ohne historischen Bezug auf die Märzrevolution, die fünfundsechzig Jahre zurückliegt.

Der erste Teil dieses Kapitels geht der Frage nach, warum sich die Künstler zu dieser Zeit mit dem Motiv beschäftigen und inwieweit sie damit die allgemeine Umbruchstimmung zum Ausdruck bringen. Der zweite analysiert, ob und in welchem Ausmaß sich die Wahrnehmung nach der deutschen Revolution von 1918/19, die die Künstler persönlich mit revolutionären Massen konfrontiert, verändert. Dabei wird die Verbindung von politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen, die Massenszenen und -erscheinungen erzeugen, zu dem Auftreten des Motivs auf Bildern untersucht und analysiert, warum sich die Künstler für dieses Motiv entschieden.

²⁷⁸ Dieser Antiurbanismus bildet sich seit Wilhelm Heinrich Riehls „Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik“ von 1854–69 heraus. Die Stadt steht für den Verlust der Individualität, unpersönliche Architektur, Bindungslosigkeit und Verfall der moralischen Werte. Seine Kategorien bleiben für die kritische Sicht der Großstadt lange bestehen. Nach Padberg, 2008, S. 384.

²⁷⁹ Middendorf, 2013, S. 2.

²⁸⁰ Gumpowicz, 1910, S. 67.

²⁸¹ Gerade die Kunst des Expressionismus richtet sich gegen die erstarrte bürgerliche Welt und nimmt sich die Freiheit, daraus auszurechnen. Siehe Hamann/Hermand, 1976, S. 18f.

3.1. Massenerfahrungen am Rande des Ersten Weltkrieges – Das Auftreten der Masse vor der Novemberrevolution 1918

Ab 1910 setzen sich Künstler verstärkt mit aktiven Menschenmengen ohne historischen Hintergrund auseinander. Titel und Motive der Werke beziehen sich oft auf Aufstände und Revolutionen, geben aber nicht den Eindruck einer expliziten Erfahrung wieder, sondern erwachsen aus unterschiedlichen persönlichen Erlebnissen und geschichtlichen Ereignissen, die sowohl den Einzelnen als auch die Gesellschaft prägen.

Der Maler Magnus Zeller (1888–1972), der 1918 als Mitglied im Soldatenrat in Berlin aktiv an der Revolution beteiligt war, thematisierte diese zeitnah in seinen Bildern. Doch bereits vor dem Ersten Weltkrieg tauchten in seinem Werk revolutionäre Elemente auf. Er verbindet die unruhigen Zeiten vor dem Ausbruch des Krieges mit Massenerhebungen, so auf seinem verschollenen Gemälde „Revolutionär“ (1913, Abb. 30). An mehreren Personen vorbei fällt der Blick auf eine provisorisch aus Brettern und Holzfässern gebaute Bühne, auf der ein erregter Redner steht. Um das Podest herum haben sich einige Menschen, teilweise mit Fahnen, versammelt. Den Revolutionär umringt jedoch keine Menge oder erregte Masse, nur einige Personen auf der linken Seite scheinen mitgerissen. Im Vordergrund wenden sich die Zuschauer teilweise sogar von dem Redner ab. Eine auf dem Kopfsteinpflaster liegende Person deutet auf die möglichen Gewaltausbrüche bei solchen Kundgebungen hin. Der zu dieser Zeit in Berlin lebende Zeller fängt auf seinem Gemälde sowohl die Stimmungen der dargestellten Personen als auch, wie die Mietskasernen im Hintergrund andeuten, eines typischen Arbeiterviertels ein. Inwieweit die farbliche Behandlung dem Bild zusätzliche Bedeutung gab, ist leider nicht mehr nachvollziehbar, da nur eine Schwarz-Weiß-Abbildung überliefert ist. Weitere Werke Zellers zu diesem Thema sind nicht mehr auffindbar, sodass für eine genauere Analyse die Grundlagen fehlen. Doch scheint er sich zu dieser Zeit mehrfach mit Revolutions- und Barrikadenbildern beschäftigt zu haben.

Rückblickend schreibt Magnus Zeller in den zwanziger Jahren in „Ein Maler zwischen 30 und 40“ über die Stimmung vor dem Krieg:

„Wie manche von ihnen fühlte auch ich in der Zeit eine drückende Gewitterschwüle in der Luft liegen, die ich in meinen Bildern zum Ausdruck zu bringen suchte. Ich malte mehrere Revolutionsszenen, Barrikadenkämpfe usw., von denen ich sogar eins auf der Sezession verkaufte. Gleichzeitig tauchten in den Ausstellungen jene Bilder auf, die in der Zerstörung der malerischen Tradition und ihren grellen Farben die näher rückende Katastrophe ahnen ließen.“²⁸²

Das Bild somit ein Vorbote der Ereignisse? Wohl kaum, aber Ausdruck unruhiger Zeiten, die rückwirkend, gerade in der Selbstwahrnehmung der Künstler, zu einer „Vorhersehung“ werden konnten.

²⁸² Zeller, 1926, o. S.

Ein stärkerer Bezug zu einer revolutionären Masse findet sich im Frühwerk von Hans Richter (1888–1976).²⁸³ Auf dem im Hochformat ausgeführten Gemälde „Aufstand“ (1915, Abb. 31) sieht man, in eine enge Straßenschlucht gedrängt, die in der Mitte des Bildes zusammenläuft und sich nach vorne weitet, eine Menschenmenge, die auf den Betrachter zustürmt. Eine eindeutige Marschrichtung der Menschen, über deren Köpfen eine rote Fahne weht, nach vorne ist erkennbar. Während man im Vordergrund noch Einzelpersonen sieht, sind die Menschen im oberen Drittel der Leinwand nur noch als Konturen, farbig dem Grundton des Gemäldes angeglichen, zu sehen. Die Männer an der Spitze des Zuges, deren Gesichtszüge starke Erregung zeigen, gehen am Bildrand in kristalline Steine zu ihren Füßen über. Nicht nur hier lassen sich kubistische Einflüsse erkennen. Auch die bräunlich-beige Farbgebung, einige rote und blaue Einsprengsel sind die einzigen kräftigen Farbelemente, und die Wiedergabe der Häuser, die in einzelne, einander überschneidende Blöcke zerlegt sind, zeigen dies. Trotz der sehr flächigen Malweise entsteht eine perspektivische Wirkung durch den sich nach hinten verkleinernden Menschenstrom, der die Häuser überlagert, und so eins mit der Stadt wird.

Hans Richter kam wohl durch zahlreiche Ausstellungen, besonders den von Herwarth Walden organisierten „Ersten deutschen Herbstsalon“ 1913 in Berlin, in Berührung mit den modernen Kunstformen. Dort wurden unter anderem Futuristen wie Giacomo Balla und Umberto Boccioni, als auch Kubisten wie Robert Delaunay ausgestellt. Entgegen seiner Erinnerung waren Picasso und Braque nicht vertreten²⁸⁴, jedoch vermutet Hoßmann in ihrer Dissertation, dass Richter Picasso schon 1912 in der „Sturm“-Ausstellung „Französische Grafik. Pablo Picasso“ und Braque in der Ausstellung „Französische Expressionisten“, im gleichen Jahr ebenfalls in der „Sturm“-Galerie, gesehen hat.²⁸⁵

Das Gemälde Richters ähnelt kompositorisch dem Vorgänger „Revolution“ (1914, Berlinische Galerie): Beide sind im Hochformat ausgeführt und zeigen eine Straßenschlucht. Doch auf „Revolution“ lässt sich keine bestimmte Laufrichtung der revolutionären Menge erkennen.²⁸⁶ Richter reduziert die Menschenmenge auf schwarze und weiße Umrisse, wie auf „Aufstand“, in der Ferne, sie verliert sich schemenhaft im Raum. Die Menschen verschmelzen mit der bräunlich-schwarzen Umgebung, die aber eine geringere kristalline Struktur aufweist als das Gemälde von 1915. Auf beiden Bildern ist die aktive, aufständische

²⁸³ Gisela Hoßmann beachtet in ihrer Dissertation über Hans Richter diese Bildmotive in seinem Frühwerk nicht. Siehe Hoßmann, 1985, S. 97–116.

²⁸⁴ „Maybe I was prepared for it by the ‚Baigneuses‘ of Cezanne, but that was more on the subconscious level; at the ‚Herbstsalon‘ I saw modern art in all its glory; Picasso, Braque, the Futurists and so forth. I met Marinetti and distributed his Futurist Manifesto to cabdrivers at the Potsdamer Platz“. Richter, 1971, S. 24.

²⁸⁵ Hoßmann, 1985, S. 9 sowie Anm. 18 und 19 sowie S. 219.

²⁸⁶ Ähnliche Zeichnungen aus der Zeit von 1910–1914 zeigen Richters Interesse, Menschen in nach zentralperspektivischen Gesetzen verlaufenden, ineinanderbrechenden Räumen darzustellen. Als Beispiel sei die Ölskizze „Kurfürstendamm“ (1911/1913, Museo d'Arte Contemporaneo, Castello Visconti, Locarno) genannt.

Masse Teil einer urbanen Wirklichkeit, die durch sie ins Wanken gerät, sie strömt durch die Straßen der Stadt.

Hans Richters Gemälde sind nicht nur Beispiele für die Auseinandersetzung eines jungen Künstlers mit der modernen Malerei²⁸⁷, sondern vor allem Ausdruck der Zeitstimmung. Ohne ein bestimmtes Ereignis darzustellen, reflektiert Richter die zeitgenössischen Erfahrungen und verbindet sie mit den Menschenmassen im urbanisierten Berlin, die als Teil der Moderne wahrgenommen werden. Richter beschäftigt sich jedoch nicht lange mit dem Motiv, es tritt in seinem Œuvre vor allem als künstlerische Herausforderung zur Erprobung neuer Stilmittel auf, ihn faszinieren die Dynamik und der Rhythmus, aber auch die Auflösung der Strukturen, die er gerade in aktiven Massen findet.²⁸⁸

Theodor Däubler schreibt 1916 über Richters Kunst: „Es gibt in dieser Kunstauffassung kein Milieu, keine Stimmung, sondern bloß Unbedingtheiten. Raum ist nicht bevor er eingenommen wird. (...) Auf einmal setzen sich jedoch ein paar abstrakte Linien in der Fläche fest, sie haben Wurzeln geschlagen, diese werden ersprießlich die ganze Fläche einnehmen und Raum zusammenranken.“²⁸⁹

Die künstlerische Auseinandersetzung Richters mit der Menschenmenge unterscheidet sich deutlich von der realistischen Auffassung einer Käthe Kollwitz. Auf Hans Richters Bildern ist die Masse mit der Häuserlandschaft durch die Farbgebung unmittelbar verbunden. Die Erregung der Menschen scheint sich auf die Häuser zu übertragen, die Masse wird durch die Häuserschlucht gebündelt und verdichtet, sie leitet die Energie der Menge.

Möglicherweise spielten bei Hans Richters Motivwahl auch politische Interessen eine Rolle²⁹⁰, erkennbar z. B. an der roten Fahne auf „Aufstand“. Nach dem Ersten Weltkrieg in Zürich in der DADA-Gruppe politisch aktiv, bricht er von dort bei Ausbruch der Novemberrevolution spontan nach München auf.²⁹¹ Hans Richter schließt sich dem revolutionären Künstlerrat als Teil des Zentralrates an, der die Entwicklung einer neuen Kunst für das Proletariat und fortschrittliche Künstler förderte.²⁹² Das Erlebnis der Novemberrevolution bleibt, trotz

²⁸⁷ Der Künstler Carlo Mense (1886–1965) schuf ebenso kurzzeitig Massendarstellungen in der Stadt, die von einer Auseinandersetzung mit dem Futurismus zeugen.

²⁸⁸ In Richters erster großer Ausstellung, der Kollektiv-Ausstellung Neue Kunst bei Hans Goltz in München vom 7. Juni–8. Juli 1916, sind diese nicht ausgestellt, es herrschen Porträts und Musikmotive vor. Siehe Kat. Ausst. XXIX. Kollektiv - Ausstellung Neue Kunst, 1916, S. 6.

²⁸⁹ Däubler, 1916a, S. 181.

²⁹⁰ Im Juni 1917 veröffentlicht Hans Richter im „Zeit-Echo“ seinen Aufsatz „Ein Maler spricht zu den Malern“, in dem er die Maler aufruft, sich um das reale Leben zu kümmern und die Kunst nicht nur um ihrer selbst willen zu schaffen. Abgedruckt in: Schmidt, 1964a, S. 116–120.

²⁹¹ Siehe dazu: Hoßmann, 1985, S. 35 und 209 und Hoffmann, 1998, S. 49 und 51–55.

²⁹² Dazu Ludwig Coellen: „Das ist es, was heute das werktätige Volk wissen muß, daß die jungen Künstler und die junge Kunst seine Bundesgenossen sind. (...) Sie hat sich in bewußten Gegensatz gestellt zu der alten Kunst, der das Individuum, der einzelne Mensch, Grundwert und Ziel war für die Lebensanschauung und die künstlerische Darstellung. (...) ist auch ihre Form ein völlig Neues, ein Fremdes, das die Menschen noch seltsam anmutet, das die Vielen des Volkes, welche diese Kunst nicht haben wachsen sehen, noch nicht erkennen als das zu ihnen Gehörige. (...)“ Coellen, 1919, S. 1.

Massenszenen in seinem Frühwerk, in seiner Kunst größtenteils folgenlos.²⁹³ Bis 1918 entstehen noch einige Zeichnungen mit dem Titel „Revolution“²⁹⁴, doch sind es, verglichen mit dem reichen Œuvre Hans Richters, sehr wenige. Schon Mitte 1919 beginnt seine „konkrete“ Phase und sein Wirken in den zwanziger Jahren verschiebt sich immer mehr in die neue Kunstform Film.

Richters Werke belegen, dass für den Versuch der Revolutionierung der Menschen mit Hilfe der Kunst nicht unbedingt eine revolutionäre Menge gezeigt werden muss. Ihm scheint nicht daran gelegen, die Masse als Träger der Veränderung zu zeigen, sondern die Menschen mit Hilfe der Kunst revolutionieren.

Mit der Wahrnehmung des unruhigen sozialen Gefüges am Vorabend der Novemberrevolution steht Hans Richter nicht alleine – auch Ludwig Meidner beschäftigt sich zur gleichen Zeit mit diesem Phänomen. Timothy O. Benson sagt darüber: „Earlier, in his ‚Revolution‘ (1914) and ‚Aufstand‘ (Rebellion, 1915), (...), Richter had already conveyed the theme of social unrest. His earlier worker types had become thronging masses amid a tumult of buildings, somewhat suggestive of Ludwig Meidner’s cityscapes.“²⁹⁵

Den Künstler Ludwig Meidner (1884–1966), zu dieser Zeit in Berlin vor allem in Gesellschaft von Schriftstellern des Expressionismus wie Georg Heym, Jakob van Hoddis, aber auch Kurt Hiller, scheinen vor allem individuelle Ängste und Erfahrungen mit der Großstadt zu dem Themenkomplex Masse geführt zu haben. Wenige Werke mit Bezug auf eine Revolution entstehen, darunter das Gemälde „Revolution (Barrikadenkampf)“ (1912, Abb. 32), das einen blutigen, revolutionären Kampf zeigt. Doch wird es nicht von einer Menschenmenge beherrscht, sondern von einem einzelnen Kämpfer, der bildfüllend, sowohl oben als auch unten angeschnitten, und damit dominant ins Bild gesetzt ist. Er hält eine rote Fahne, deren Ecke am oberen Rand zu sehen ist. Hinter ihm erhebt sich eine städtische Barrikadenlandschaft, in der man weitere kämpfende Menschen ausmachen kann. Sie verschmelzen mit der Straße und den Häusern durch den dynamischen Pinselduktus und die ähnliche Farbigkeit. Diese Kämpfer bilden keine zusammengehörige, revolutionäre Masse, sondern stehen für sich. Das Gemälde gleicht eher klassischen Barrikadenbildern, auf denen Einzelpersonen im Mittelpunkt stehen. Die expressive Ausdruckskraft des Gemäldes, der starke, empörte Ausdruck des Vorkämpfers, der die Gesichtszüge Meidners trägt, wirkt kämpferisch, ein Gegner ist jedoch nicht zu sehen. Das Bild scheint eher den inneren Kampf des Individuums mit der Gesellschaft durch eine revolutionäre Metapher zu radikalieren. Gerhard Leistner sieht es vor allem als Ausdruck des Kampfes gegen die bestehenden politischen, sozioökonomischen und kulturellen Verhältnisse, als Aufstand gegen die

²⁹³ Rückblickend ist Hans Richter diese Episode in seinem Leben nicht besonders wichtig, in seiner Biographie steht die DADA-Bewegung im Mittelpunkt. Siehe Richter, 1971, S. 32–41.

²⁹⁴ So die zwei Federzeichnungen von Hans Richter: „Revolution“ (1918); „Revolution“ (1917/18, beide Nachlass Hans Richter).

²⁹⁵ Benson, 1998, S. 31.

moderne Wirklichkeit und damit als ein Streben nach Weltveränderung und Weltverbesserung.²⁹⁶ Es ist aber kein gemeinsamer Kampf einer zusammengehörigen Masse, sondern eher der einzelner Individuen gegen einen unsichtbaren Gegner.²⁹⁷ Die rote Fahne kann trotzdem als Zeichen für ein politisches Engagement interpretiert werden. Zu dieser Zeit ist Meidner zwar nicht politisch aktiv, im Jahr 1919 aber tritt er dem „Arbeitsrat für Kunst“ bei und veröffentlicht seinen Aufsatz „An alle Künstler, Dichter und Musiker“, in dem er für den Sozialismus eintritt.²⁹⁸

Weitaus häufiger hat sich Meidner mit der großstädtischen Masse auseinandergesetzt. Dabei spielt immer auch seine persönliche Faszination für Menschenmengen eine Rolle, die an späterer Stelle noch behandelt wird.²⁹⁹

Keine aktiven revolutionären Menschenmengen, aber Massen, die die gesellschaftliche Ordnung ins Wanken bringen und somit den Zusammenbruch von 1918 vorwegnehmen, zeigt George Grosz (1893–1959) auf seinen Bildern, die seine vor und während des Krieges entwickelte negative Sicht auf die Gesellschaft ausdrücken. In den Jahren 1914 bis 1918 entstehen seine „apokalyptischen“³⁰⁰ Massenszenen. Die Zeichnung „Pandämonium“ (1914, Privatbesitz) gibt den Irrsinn einer tumultarischen Straßenszene wieder. Ohne große perspektivische Differenzierung verteilt Grosz Menschen übereinander auf dem Blatt, verschränkt sie ineinander, sie finden sich in und vor den Gebäuden, ein ungeordnetes Menschengewimmel entsteht. Dazwischen ist eine Straßenbahn entgleist, im Hintergrund auf der linken Seite ist ein Demonstrationszug zu sehen. Alles geschieht simultan, die Menschenmenge hat keine Struktur.³⁰¹ George Grosz entreißt die Menschen dem Raum, enthebt sie der Perspektive, nur die nach hinten kleiner werdenden Personen verleihen der Zeichnung eine Tiefenwirkung. Die Stadt ist nur durch die Häuser im oberen Bereich angedeutet, ansonsten handeln die Menschen auf einer Freifläche. Grosz zeichnet sie mit wenigen akzentuierten Strichen, ihre Gesichter sind nur fratzenhaft angedeutet und charakterisieren das Verhalten und die Eigenschaften der Bewohner. Anne Sophie Petit-Emptaz hebt in ihrem Aufsatz über Grosz' Massenbilder hervor, dass er keine realen Menschenmengen zeichnet, sondern künstlich verbundene Massen, die den Eindruck der

²⁹⁶ Siehe Leistner, 1986, S. 135f.

²⁹⁷ Meidners Zeichnung „Revolution“ (1913, Kunsthalle Mannheim) konzentriert sich auf einige wenige Personen, die vor einer in sich zusammenstürzenden Stadtsilhouette stehen. Meidner zeichnet keine revolutionäre Menschenmenge, sondern das Erschrecken der Menschen über die einstürzende Ordnung.

²⁹⁸ Ludwig Meidner: An alle Künstler, Dichter und Musiker, in: Das Kunstblatt 3, 1919, S. 29–30, abgedruckt in: Schmidt, 1964a, S. 245–247.

²⁹⁹ Dazu mehr in Kapitel VI.3. „Ludwig Meidner und seine Faszination für die Menschenmenge“.

³⁰⁰ Theodor Däubler schreibt über ihn: „Seine Vorstellung der Großstadt ist eigentlich apokalyptisch: er gibt von ihr etwas Kosmisches, vielleicht Meteorhaftes, Leichenwagen tauchen auf, die Häuser sind geometrisch, nackt, wie kurz nach einer Beschießung.“ Däubler, 1916b, S. 168.

³⁰¹ Die Simultaneität, das hektische Durcheinander der Großstadt beschreibt Grosz auch in einem Brief an Otto Schmalhausen. George Grosz an Otto Schmalhausen, ohne Datum, ca. 1917, in: Grosz, 1979, S. 52.

Herdenbildung vermitteln sollen.³⁰² Es ist kein natürliches Treiben in der Großstadt, keine alltägliche Menge an Passanten, sondern eine Bündelung der unterschiedlichsten Auswüchse der Gesellschaft. Grosz zeigt eine formlose, von außen gebundene Masse, die nur das Chaos und die schlechten Eigenschaften eint, die aber kein gemeinsames Ziel anstrebt. Auf „Pandämonium“ ist nichts Positives zu erkennen: Im Vordergrund ein Mann mit einer Pistole, den Verletzten des Straßenbahnunglücks hilft niemand, im Hintergrund wird eine Bank ausgeraubt, Menschen prügeln sich auf der Straße und in den Häusern, wie man durch die geöffneten Fenster sieht. In der Darstellung des Alltagsgewimmels fasst er alle negativen Seiten der Gesellschaft zusammen. Verrohung, Triebhaftigkeit, Egoismus beherrschen die Stadt.³⁰³ Die Menge speist sich aus den unterschiedlichen Typen der Gesellschaft, ist jedoch nicht positiv besetzt. Oder, wie Grosz später rückblickend urteilt: „Ich malte diesen Protest gegen die Menschheit, die verrückt geworden war.“³⁰⁴

Im Verlauf des Krieges entstehen weitere Zeichnungen, die diese gestückelten und negativ aufgeladenen Menschenmengen zum Thema haben, so die Zeichnung „Krawall der Irren“ (1915, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin).³⁰⁵ Sie sind geprägt von Grosz' Kriegserfahrungen. 1915 aus gesundheitlichen Gründen aus der Armee entlassen, lebt er, von diesen Erfahrungen gezeichnet und in ständiger Angst, wieder einberufen zu werden, in Berlin.³⁰⁶ Über den Kriegsausbruch sagt Grosz Folgendes: „Der Ausbruch des Krieges machte mir klar, daß die Masse, die unter der Suggestion der Presse und des militärischen Gepräuges begeistert durch die Straßen zog, willenlos war. (...) Auch über mir spürte ich diesen Willen, war aber nicht begeistert, da ich die individuelle Freiheit bedroht sah, in der ich bis dahin lebte.“³⁰⁷ Und über die Massen im Krieg schreibt Grosz im Exil aus den Vereinigten Staaten, in die er bereits 1933 vor den Nationalsozialisten emigrierte:

„Ich hatte nie recht an Massensolidarität geglaubt, auch nie in der Masse zu leben begehrt, aber dann, im Kriege, als ich die sogenannten Massen erst kennenlernte -! Solidarität fand ich nur in Einzelfällen, von Freund zu Freund. Aber Hohn und Spott, Angst, Unterdrückung, Betrug, falsche und schmutzige Rede fand ich übergenug, und ich konnte auch kein Wort mehr gegen die strengen Herren sagen, die diese formlosen Massen

³⁰² Siehe Petit-Emptaz, 2004, S. 229.

³⁰³ Das Gewimmel der Menschen vergleicht Grosz mit Insekten: „Bei großen Menschenansammlungen muß ich immer an Insekten denken. Ich bin nicht der erste, der diese Ähnlichkeit festgestellt hat, aber man erschrickt doch jedes Mal ein wenig, wenn man sie von neuem wahrnimmt. Zum Beispiel bei einem offiziellen Empfang: welches Bild einer durchwimmelnden Insektenwelt.“ Siehe Grosz, 1955, S. 146. So entsteht auch 1913 die Lithographie eines Arbeiterzuges, die den Namen „Ameisen I“ trägt. Den Vergleich mit Insekten und anderen Tieren hat Petit-Emptaz umfangreich untersucht. Siehe Petit-Emptaz, 2004, S. 227–229.

³⁰⁴ George Grosz: Notizen für Prozeß, 3. Dezember 1930. Manuskript im George-Grosz-Archiv Princeton, New Jersey, zit. n. Hess, 1982, S. 78.

³⁰⁵ Für weitere Beispiele und Besprechungen siehe Petit-Emptaz, 2004.

³⁰⁶ George Grosz wird Ende des Jahres 1916 wieder einberufen, doch bald darauf in eine Irrenanstalt eingewiesen. Siehe Hess, 1982, S. 49 und 65.

³⁰⁷ Grosz/Herzfelde, 1925, S. 19.

regierten und antrieben. Daß all das nicht zu mir passte, ist eine andere Sache; für meine persönliche Haltung habe ich ja auch bezahlt.“³⁰⁸

Grosz drückt auf „Pandämonium“ diese fehlende Solidarität aus. Seine Massen zeigen das Schlechte im Menschen. Auf der Zeichnung findet sich keine politisch aktive Menschenmenge, die durch eine Idee zusammengehalten wird, sondern die Masse der Menschen ist sinnbildlich Ausdruck des Zerfalls, einer zerrütteten Gesellschaft, und so eine Vorahnung des Zusammenbruchs, den er herbeisehnt. Grosz unterstützt 1919 die Novemberrevolution, die die verhasste Gesellschaft hinwegschwemmen soll.

Diese negative Haltung zieht sich durch alle seine Massenszenen. Zu den weiteren bekannten Werken zählen die in der Folgezeit entstandenen Gemälde „Die Großstadt“ (1916/17, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid) und „Widmung an Oskar Panizza“ (1917/18, Staatsgalerie Stuttgart), auf denen er das in der Zeichnung erprobte Stilmittel in die Ölmalerei überträgt.

George Grosz beschäftigt sich auch später noch mit der Beeinflussung der Massen. So schreibt er 1939 an Wieland Herzfelde: „Las, um meine Menschenkenntnisse zu verbessern, den französischen konservativen Psychologen Gustave Lebon oder Le Bon – der hatte eine gute Einsicht in den Charakter der Massen – enorm. Natürlich für Anbeter der Massen nicht das Richtige – weil in diesem scharfen Buch die Massen nicht ‚idealistisch‘ gesehen werden – eher als amorphe Horde (oben so wie unten).“³⁰⁹ Grosz’ Blick auf die Massen wird durch die Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus noch stärker negativ geprägt.

Seine Massenszenen, die vor allem bis 1918 entstehen, zeigen schon vor dem realen politischen Umbruch eine Gesellschaft im Ausnahmezustand. Die Stimmung seiner Bilder greift dem bevorstehenden Niedergang der bestehenden Ordnung vor. In den zwanziger Jahren liegt das Hauptaugenmerk von George Grosz dann auf der scharfen Gesellschaftskritik, selten kommen Menschenmassen darin vor. Seinen bekannten satirisch überzeichneten Kommentaren zur Lage der deutschen Gesellschaft ist die Kritik aber immer immanent.

Die Künstler Hans Richter und Ludwig Meidner verwenden vor 1918 die aufständische Masse als Metapher für die Umbruchsituation bzw. für die eigenen Ängste. Grosz dagegen zeigt eine imaginäre Masse des Verfalls als Sinnbild seiner Sicht auf die politisch-sozialen Verhältnisse.

³⁰⁸ Grosz, 1955, S. 110f.

³⁰⁹ George Grosz an Wieland Herzfelde, Brief vom 14.01.1939, in: Grosz, 1979, S. 279.

3.2. Die Novemberrevolution 1918/1919 in der Kunst: Zyklen von Ernst Stern, Magnus Zeller und Willibald Krain

Im November 1918 bricht schließlich die Revolution aus, Kaiser Wilhelm II. muss abdanken und flieht ins Exil. Die Ereignisse dieser Tage finden im Œuvre einiger Künstler ihren Niederschlag. In den Jahren 1918/19 entstehen vor allem graphische Zyklen zur Revolution, Gemälde, auch später, kaum.

Das Medium der Graphik ermöglichte es den Künstlern nicht nur, schnell auf aktuelle Ereignisse zu reagieren, teilweise gibt es schon im Jahr 1918 Graphiken, die sich motivisch auf die Novemberrevolution beziehen, sondern auch Zyklen zu schaffen, auf denen sich die „revolutionäre Masse“ entwickelt und die die Auswirkungen der Revolution auf das Individuum zeigen. Diese Technik ermöglichte es, die „Momentaufnahmen“ schnell zu vervielfältigen. Möglicherweise erschwerten die Revolutionswirren und die immer noch nach dem Kriegsrecht funktionierende Notwirtschaft auch die Beschaffung von Materialien für die Ölmalerei und führten so, wie schon während des Ersten Weltkrieges, zu einer erhöhten Anzahl graphischer Arbeiten. Illustrationen zur Revolution, wie 1848, entstehen dagegen weniger, möglicherweise weil die Dokumentation der Vorgänge von der Fotografie übernommen wird. Doch im Gegensatz zur Märzrevolution widmen sich Künstler nun vermehrt diesem Motiv.

Als Graphiker stehen die Künstler, die sich der Thematik der Novemberrevolution widmen, in der Tradition von Käthe Kollwitz und Max Klinger und ihren Bildern von Revolutionen und Aufständen. Sie kommen aus den unterschiedlichsten Gebieten: Ernst Stern (1876–1954), war zwar ausgebildeter Maler, ist aber vor allem als Bühnenbildner unter Max Reinhardt berühmt geworden, der ab 1914 in Berlin lebende Willibald Krain (1886–1945) war vor allem als Gebrauchsgraphiker bekannt, und der schon erwähnte Maler Magnus Zeller war ein Schüler von Lovis Corinth (1858–1925).

Einer der bekanntesten Zyklen zur Revolution stammt von Ernst Stern. Die sechs Lithographien des Zyklus „Revolutionstag in Berlin“ (1919, Abb. 33) umfassen die Blätter „Streik in Mariendorf“, „Die Autos am neunten November“, „Redner am Potsdamer Platz“, „Schlossplatz“, „Panik im Lustgarten“ und „Schüsse am Brandenburger Tor“³¹⁰. Ernst Stern berichtet in seinen Erinnerungen in dem Abschnitt „Nach dem Kriege“ über den 9. November 1918 schlicht: „Dort waren alle Fenstervorhänge zurückgeschlagen, und man sah draußen gegen einen Hintergrund von Fabrikgebäuden einen endlosen schwarzen Menschenzug sich langsam fortbewegen, über dem rote Fahnen wehten. Das war das, was ich

³¹⁰ Zwei der Motive aus Ernst Sterns Zyklus finden sich auch in René Schickeles Erzählung „Der neunte November“: „Auf dem Potsdamer Platz fahren die rotgeflaggten Autos auf, einer hält eine Rede, die keiner versteht, alle rufen dreimal ‚Hoch!‘, der Wagen knattert weiter, und das nächste rotgeflaggte Auto stemmt den nächsten Redner. (...) Die Masse kommt angeschwemmt, flutet über, sie staut sich, wo eine Insel, ein Wehr entsteht, darauf ein Redner auftaucht, nimmt, ohne daß sie im Lärm ein Wort zu verstehn brachte, die Verkündigung seiner Herrschaft entgegen.“ Siehe Schickele, 1919, S. 14f.

am neunten November vormittags sah. Die Revolution hatte mit allgemeiner Arbeitsniederlegung begonnen.³¹¹ Seine sechs Lithographien zur Revolution bleiben in dieser Beobachterrolle stecken.

Der Zyklus gibt zwar die Entstehung der Masse, ihre Konzentration und auch ihre Auflösung wieder, zeigt aber nicht, wie z. B. Käthe Kollwitz, die Ursachen. Die ersten und die letzten beiden Lithographien sind dynamisch, zeigen Mengen in Bewegung, während die beiden mittleren Blätter „Redner am Potsdamer Platz“ (Abb. 33/3) und „Schlossplatz“ (Abb. 33/4) einen statischen Moment einfangen, in dem sich die verdichtende Menge auf zwei Plätzen in der Stadt konzentriert. Die Menschen versammeln sich um kreisförmige, hell gegen den Rest des Blattes hervorstechende Freiflächen, auf denen sich einige Einzelpersonen befinden, auf die ihre Konzentration gebündelt ist. An den Rändern verschmelzen die Menschen zu einer fast schwarzen Fläche und verbinden sich mit der unbewegten Stadtkulisse. Auf diese Schwärze der Menschen spielt Stern schon in seinen oben zitierten Erinnerungen an Elias Canetti beschreibt die Entstehung einer sogenannten Versammlungsmasse ähnlich: „Einige wenige Leute mögen beisammen gestanden haben, fünf oder zehn oder zwölf, nicht mehr. Nichts ist angekündigt, nichts erwartet worden. Plötzlich ist alles schwarz vor Menschen.“³¹² Es ist, als ob Canetti den Zyklus von Stern kannte, den diese Worte zu illustrieren scheinen. Stern nimmt die Menschen, die sich zu einer undurchdringlichen Menge an einem Ort versammelt haben, als schwarze Wand wahr. Peter Sloterdijk, der daraus den Begriff der „Menschenschwärze“³¹³ ableitet, sieht darin den Verlust des „luziden Kollektivs“. Eine Masse, die alles Opake aufgibt und sich so verdichtet, kann nicht mehr als eigenständig handelndes Subjekt gesehen werden.³¹⁴ Die Versammlungsmasse verliert nach Sloterdijk ihren eigenen Willen, was bei Ernst Stern nicht automatisch intendiert ist. Die Technik, mit der Stern arbeitet, bietet die optimale Voraussetzung, um verschiedene Schwärzen zu fassen. Auch wenn die Lithographie ebenso farbige Drucke zulässt, blieb die Druckgraphik lange Zeit eine Schwarz-Weiß-Technik die verschiedenste Nuancen ermöglichte.

Ganz anders Sterns Blätter „Streik in Mariendorf“ und „Panik im Lustgarten“, auf denen er die Entstehung und den Zerfall der revolutionären Masse ins Bild setzt. In „Streik“ (Abb. 33/1) bewegen sich die Menschen durch die Straßenschluchten auf einen Punkt zu, an dem sie sich verdichten. Der Menschenzug, die Häuser und Schornsteine bündeln sich zu einem Element der Energie, das von den Menschen auf die statische Umgebung übertragen wird. Damit schafft es Stern, den Raum und die Masse zu einer einheitlichen, energetischen Dynamik zu verbinden. Auch auf „Die Autos am neunten November“ (Abb. 33/2) zeigt

³¹¹ Stern, 1983, S. 146.

³¹² Canetti, 1984, S. 12.

³¹³ Sloterdijk, 1999, S. 90.

³¹⁴ „Mit diesem Ausdruck kollabiert die romantische Vision vom demokratischen Subjekt, das wissen sollte, was es will, der Traum vom luziden Kollektiv ist verfliegen, das sozialphilosophische Phantasma von einer Umarmung zwischen Weltgeist und Kollektiv zerschellt an einem Block aus unauslöschlicher Dunkelheit: Menschenschwärze.“ Sloterdijk, 1999, S. 93.

Stern die Eroberung der Straße durch die Revolutionäre, jedoch weniger die Menschenmenge. Wolfgang Goetz lobt ihn schon 1920 in einer Monographie der Serie „Graphiker der Gegenwart“ dafür, dass er es geschafft hat, die Stimmung der Revolutionstage auf seinen Lithographien einzufangen: „Das zuckende Geschehen springt auf den Beschauer über. Der Straßenschmutz, den die rasenden Automobile der Freiheit aufspritzend nach allen Seiten platzen lassen, knallt unvermittelt und erschreckend wie jene wahnwitzig plötzlichen Schüsse in den Straßen Berlins.“³¹⁵

Bei „Panik im Lustgarten“ (Abb. 33/5) lösen sich Menschen aus der verdichteten Menge, die sich rechts neben einem Haus konzentriert, und laufen in unterschiedliche Richtungen davon. Auch wenn die Personen nur skizziert sind, werden die von der Menge getrennten Menschen, die davonstürmen, mit einfachen, groben Strichen wieder zu geschlechterdefinierten Schemen. Sogar Interaktionen zwischen den Menschen sind, im Gegensatz zu den vorherigen Blättern, erkennbar, so hilft auf der Straße, vor der Ecke des Hauses im Hintergrund, ein Mann einer gestürzten Frau wieder auf die Beine. Obwohl sich die Bäume mit den Flüchtenden in eine Richtung biegen und die Hauskante die zwei Fluchtpunkte der gesammelten und der fliehenden Mengen bildet, ist das Blatt von seinem Grundaufbau erstaunlich ruhig, die Stadt scheint sich wieder normalisiert zu haben. Mit der Auflösung der revolutionären Masse hat auch sie ihre Dynamik verloren. Auf „Schüsse am Brandenburger Tor“ (Abb. 33/6) dreht Stern dann Blatt eins um. Die Menschenzüge bündeln sich nicht mehr auf ein Ziel hin, sondern fliehen von der freigewordenen Fläche auf der linken Seite sternförmig auseinander.

In der Verwendung des Lichts auf den expressionistischen Lithographien, vor allem durch die an einigen Ecken gesetzten Laternen, macht sich Sterns Arbeit als Bühnenbildner bemerkbar.³¹⁶

Ebenfalls in Berlin entsteht Magnus Zellers Zyklus „Revolutionszeit“ (1920, Abb. 34), der einen anderen Aspekt der Revolution zeigt. Zeller konzentriert sich nicht auf die revolutionäre Masse wie Ernst Stern, sondern betrachtet das Verhalten der einzelnen Menschen in der revolutionären Situation, inmitten des Ausbruchs der Massen, die er nach seiner Entlassung aus dem Militär selbst miterlebte: „Ich verließ dann Berlin Anfang 1919 und verarbeitete meine Eindrücke der Revolution in einem Ölbild *Der Volksredner* und in sechs Lithographien *Revolutionszeit*.“³¹⁷

Zeller widmet sich vor allem kriminellen und psychologischen Auswüchsen, die in der Masse, geschützt vor der Staatsgewalt, im Chaos der Revolution geschehen. Er sieht keine aufgewühlte, instinktbeherrschte, geschlossene Masse, sondern entdeckt Züge der Menschen

³¹⁵ Goetz, 1920, S. 14.

³¹⁶ Waltraud Neuerburg weist in ihrer Dissertation zu den graphischen Zyklen des Expressionismus auf diese Verbindung zur Theaterkulisse hin. Siehe Neuerburg, 1976, S. 162.

³¹⁷ Zeller, 2002, S. 51. Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Magnus Zeller“ im Klubhaus der Walzwerker, Hettstatt 1960.

in ihr, die den Beschreibungen des frühen Massenpsychologen Scipio Sighele ähneln. Er führt die Diskussion über die Masse vor allem hinsichtlich der aus ihr erwachsenden Kriminalität, die aus dem primitiven Massenverhalten wie z. B. während der Pariser Kommune und in den vorangegangenen Revolutionen entsteht.³¹⁸

Die Blätter „Spieler“, „Zecher“ und „Diebe“ zeigen einzelne Typen, während auf „Volksredner“³¹⁹ und „Rummelplatz“ eine bewegte Menschenmenge auftritt. Auf „Demonstration“ und „Begräbnis der Opfer“ sieht man dagegen rhythmisierte, geordnete Züge, wie wir sie später vor allem auf Demonstrationsdarstellungen näher kennenlernen werden. Die revolutionäre kämpfende Menge taucht bei Magnus Zeller nicht auf. In seinem Zyklus zeigt er verschiedene Facetten von Emotionen. So wirken die Demonstranten eher resigniert, die Trinker verzweifelt, der marschierende Trauerzug kämpferisch und die Menschen auf dem Rummelplatz vergnügt. Er begnügt sich nicht mit einer Sicht auf die Revolution und die Masse, sondern lässt auf seinen Bildern Menschen in der Masse verschieden reagieren. Sie agieren außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung, die mit der Entstehung und Aktivierung der Masse aufgelöst wurde. Zeller zeichnet innerhalb der Revolution ein sehr kulturpessimistisches Denken auf. Für ihn ist die Revolution keine Zusammenballung von Menschen mit übereinstimmenden Interessen, die eine Masse mit gleichem Ziel bildet, sondern eher Ausdruck einer Unordnung, die zu sozialen Auswüchsen führt, unter denen auch die Verlierer des Krieges auf „Demonstranten“ leiden. Paul Fechter sieht 1921 in Zellers Graphiken den „starken Instinkt für die sinkende Zeit“, indem er die Auswirkungen nicht chronistisch, sondern „diesen Gegenwartssinn irgendwie symbolhaft ohne Symbole“ festhält, er erfasst damit „das Wesen der Zeit“³²⁰. Trotzdem bezeichnet Horst-Jörg Ludwig Zeller im Ausstellungskatalog „Entrückung und Aufruhr“ als „Chronist der November-Revolution“³²¹, gibt dafür aber keine Quellen an. Zwar zeigt Zeller Szenen aus der Revolution, doch beschäftigt er sich nicht weiter mit dem Motiv. In den zwanziger Jahren wendet er sich Porträts und christlichen Themen zu. In seinen Erinnerungen an die Revolution schildert Zeller vor allem die Angst vor einer ungewissen Zukunft:

„Der Moment kam. Der Zusammenbruch und die Revolution begannen. Wieder im Lande fand ich eine andere Menschheit vor. Sie schien mir jetzt wesensverwandt. Alles war ihnen genommen, worauf sie stolz waren. Das Heer und die Macht waren dahin, die Errungenschaften der Neuzeit verkamen. In den Höfen häuften sich stinkende Berge von Müll und Abfall. Vom Ausland hörte man nur Stimmen herüber klingen, die den Deutschen jeden sittlichen und kulturellen Wert abstritten. So den Boden unter den Füßen verlierend, in der Ungewissheit, was der kommende Tag bringen würde, suchte ein Teil

³¹⁸ Sighele, 1897, S. 124–137. Ein großer Teil der Revolution besteht nach Sighele aus verbrecherischen Elementen: „Verbrecher, Irre, Söhne Irrer, Trunksüchtige, kurz die seelisch oder moralisch verkommene Hefe, die mit dem Verbrechen vertraut ist, bilden also einen grossen Teil der Bataillone der Revolution und Revolte.“ Sighele, 1897, S. 129.

³¹⁹ Das dazu entstandene Gemälde wird in Kapitel V.4. „Masse und Agitator“ untersucht.

³²⁰ Alle Zitate Fechter, 1921b, S. 353.

³²¹ Ludwig, 2002, S. 60.

der Menschen Halt und Stütze an den geistigen Dingen, die ja noch da waren. Es begann die Zeit, das der Maler, getragen von der Erwartung eines weit größeren Publikums wie früher, seine Bilder malte, und nun kam das zutage, was schon Jahre hindurch auf die Entladung wartete. An Verkauf dachte man damals weniger, man war wenigstens frei, und genügsam war man auch geworden.“³²²

Willibald Krains Zyklus „Die fiebernde Straße“ (Abb. 35) entsteht 1920, nach der Revolution, und wird 1924 als Buch gedruckt. Hervorzuheben ist vor allem die sich aufbauende Dramaturgie innerhalb der zehn Lithographien, ähnlich wie bei Ernst Stern, erzeugt durch das Spiel zwischen den sich in der Stadt zusammenballenden Menschen und den gleichzeitig verlassenen, leeren Straßenzügen, auf denen zumeist nur eine einzige Person zu finden ist. Krains Titel, der in expressionistischer Weise ein lebloses Objekt mit einer Emotion verbindet, schafft es, die urbane Öffentlichkeit der Straße emotional mit den Geschehnissen zu verknüpfen, und so „die fiebernde Straße“ symbolisch zu einem Ausdruck für die erregte, städtische Menschenmenge zu machen. Kompositorisch interessant ist, dass die Folge mit verdichteten Menschenmassen auf „Gerüchte“, „Gewalt“ und „Die Blutlache“ beginnt und mit der fast menschenleeren Stadt auf den Blättern „Der Mann im Schatten“ und „Schrei in der Nacht“ endet.

Der Titel des Blattes „Gerüchte“ (Abb. 35/3) lässt wenig Interpretationsspielraum zu. Krain zeigt aus einem erhöhten Standpunkt eine Straßenkreuzung, auf der sich mehrere große Gruppen gebildet haben. Die Menschen sammeln sich, um das Neueste zu erfahren und weiterzugeben, einzelne Passanten steuern noch auf sie zu. Sind an den Rändern des Bildes noch Personen erkennbar, so entwickelt sich die konzentrierte Menge zu einem abstrakten Gebilde, das instabil und zittrig schon Empörung in sich zu tragen scheint. Das Zusammenballen unterstreicht die sichtbar aufgeheizte Stimmung. Krain stellt einen Prozess dar, der die „Masse der Menge der Passanten“³²³ in der Stadt zu einer psychologischen Masse zu machen scheint. Der Soziologe Werner Sombart definiert in den zwanziger Jahren die Masse als eine „in seelischer (meist räumlicher) Verbindung stehende Menge von Menschen, die uns um ihrer augenblicklichen tatsächlichen Verbundenheit wegen interessiert (...)“.³²⁴

Krains Lithographie zeigt die Entstehung.

Auf dem Blatt „Blutlache“ (Abb. 35/8) ist die Konfrontation der zu einer revolutionären Masse verdichteten Bevölkerung mit der Polizei zu sehen. Der Blick geht auf einen großen Platz, der auf der rechten Seite von einer Häuserwand eingerahmt ist. Im Vordergrund hat sich die Masse versammelt und bildet dicht gedrängt einen Gegenpart zu den einzelnen Personen, die sie am Weiterkommen hindern. Eine Blutlache zwischen beiden Parteien lässt auf Gewalt schließen. Diese ist in Form einer entfesselten Menge auf „Gewalt“ (Abb. 35/5)

³²² Zeller, 1926, o. S.

³²³ König, 1992, S. 57.

³²⁴ Sombart, 1924, S. 99.

in Nahaussicht, von hinten, zu sehen. In diesem Moment verhalten sich die Gegner noch ruhig, die Stimmung ist spannungsvoll aufgeladen.

Krain's Zyklus scheint unterschiedliche Wahrnehmungen von Menschenmengen zu reflektieren, von der entfesselten Masse der Massenpsychologie Le Bons bis zum sozialen Phänomen der Spannungen in der Gesellschaft, die durch das Massenerlebnis entstehen.³²⁵

Dabei kann man bei Ernst Stern und Willibald Krain auch von unterschiedlichen „energetischen Zuständen“ der Masse sprechen, die Michael Gamper schon in der Literatur des Expressionismus, besonders bei Georg Heym, findet.³²⁶

Im Gegensatz zu Ernst Stern, der die Vibration der Menschen auch auf seine Wahrnehmung der Stadt überträgt, zeichnet Krain explizite Straßenszenen, die zentralperspektivisch korrekte Straßenzüge bzw. Plätze zeigen. In dieser konzentrierten und geordneten Umgebung erscheinen die Massen nur als eine kurzzeitige Störung des Ganzen. Dies unterstreichen die zwei Blätter, auf denen bei Nacht nur noch einzelne Personen auf der Straße sind. „Der Mann im Schatten“ (Abb. 35/9), der sich hinter einem Bretterzaun versteckt, und der Schatten der Person auf „Schrei in der Nacht“ (Abb. 35/10) scheinen Überreste des Scheiterns der Massenbewegung zu sein. Gerade in der Verzweiflung des Einzelnen auf „Schrei in der Nacht“ werden der Verlust und die Abwesenheit der Menschenmenge sowie deren gewalttätige Auflösung deutlich. Krain entlässt die Revolution in einen negativen Ausgang.

Die Bewegtheit der Menge drücken Krain und Stern durch die skizzenhafte Linienführung aus. Durch das zyklische Erzählen ist bei beiden spürbar, dass es sich bei den revolutionären Massen nur um zeitlich befristete Menschenmengen handelt.

Magnus Zeller und Willibald Krain waren Mitglieder der 1918 in Berlin als Vereinigung bildender Künstler gegründeten „Novembergruppe“. Obwohl der Name auf die Novemberrevolution verweist, forderten sie vor allem einen Umbruch in Kunst und Kulturpolitik. Die Novembergruppe wollte eine neue Freiheit für die Kunst in der Weimarer Republik, die „maßgebenden Einfluß auf die Entscheidung aller künstlerischen Fragen erlangen“³²⁷ sollte. Eine politische Auseinandersetzung der Kunst mit der Revolution und deren Protagonisten war nicht ihr Anliegen.³²⁸ Gerade auch wegen dieser Ausrichtung verließen schon 1921 die Ersten aufgrund von Differenzen bezüglich der Entwicklung der Kunstpolitik die Gruppe, da Künstler wie Schlichter, Dix und Grosz die bürgerlich-

³²⁵ Siehe hierzu die Definition von Gerhard Colm im Handwörterbuch der Soziologie, der das Entstehen der soziologischen Masse eng mit dem Auftreten von Spannungen im gesellschaftlichen Aufbau verbindet, die das „normale“ Leben stören. Siehe Colm, 1931, S. 354.

³²⁶ Gamper, 2007, S. 453. Gamper untersucht die literarische Ausführung dieser unterschiedlichen energetischen Zustände anhand Georg Heyms Erzählung „Der fünfte Oktober“ (1911) und Carl Sternheims Roman „Europa“ (1919/20).

³²⁷ Flugblatt „Richtlinien“, in: Schneede, 1979, S. 93.

³²⁸ Siehe dazu Wilhelmi, 1996, S. 274–284. Magnus Zeller war erst ab 1921 Mitglied.

demokratischen Positionen nicht teilten.³²⁹ Krain und Zeller sind eine der wenigen aus der Gruppe, die sich mit der Revolution und der Masse auseinandersetzen.

Kurz sei noch auf die Wahrnehmung der Revolution in anderen Städten, in diesem Fall Hamburg, hingewiesen, um zu zeigen, dass es sich nicht nur um ein Berliner Phänomen handelte. Willi Langes (1876–1950) „Straßenkampf am Nobistor in Hamburg. 6. November 1918“ (1919, Abb. 36) ist wohl auch Teil eines Zyklus, jedoch sind nur zwei Blätter bekannt.³³⁰ Lange nimmt Bezug auf einen Zwischenfall der seit dem 5. November von Kiel auf Hamburg übergeschwappten Revolution, bei dem ein Demonstrationszug von Militär und Polizei aufgelöst wurde.³³¹ Die Radierung zeigt den Blick in eine Straße, die perspektivisch an impressionistische Stadtansichten erinnert, wie Gotthard Kuehls (1850–1914) „Blick vom Altmarkt zur Schlossterrasse“ (1900, Privatbesitz, ehem. Albertinum/Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden) oder Hans Hartigs (1873–1936) „Tauwetter am Bahnhof Alexanderplatz“ (1919, Abb. 37). Nur der Standpunkt des Betrachters ist niedriger. Großstädtische Mietshäuser ersetzen die dort noch verortbaren Plätze, auch die Kirche am Ende der Straße muss ihnen weichen. Doch statt der städtischen Menge der Passanten sind kämpfende Menschen auf der Straße. Sie verdichten sich an den Hauswänden, bilden dort eine Masse, haben aber keine einheitliche Bewegung. Die Häuser stehen ruhig, nur die Menge ist bewegt. Im Gegensatz zu Ernst Stern bleibt die Umgebung, die Häuserzeile, in der der Straßenkampf tobt, ruhig. Die Stadt rahmt die Handlung ein, ist nicht Teil von ihr. Zuschauer fehlen bei Lange ebenso wie eine genaue Personifizierung der einzelnen Kämpfer. Die Menge ist nicht zielgerichtet, sondern durch die Kämpfe durcheinandergeraten. Dadurch wirkt die Situation bei Lange bedrohlicher, unkontrollierbarer. Die düsterere Stimmung wird durch die nächtliche Szenerie und die vereinsamten Häuser betont.³³²

Zuletzt muss Albert Birkle (1900–1986) angesprochen werden, der eines der wenigen mir bekannten Gemälde zu diesem Thema malte. Neben Landschaften und Porträts beschäftigt er sich zu Beginn der zwanziger Jahre auch mit politischen Ereignissen. Seine Kohlezeichnung „Revolution“ (1919, Abb. 38), die wohl die Vorzeichnung für ein Gemälde

³²⁹ „Die Novembergruppe wurde angeblich gegründet von den Künstlern, die außerhalb der Taktiken und Schiebungen der snobistischen Künstlerklubs und der Kunsthändlerspekulation eine revolutionäre Sehnsucht nach einer reineren Gemeinschaft und nach einem Zusammenhang mit den Massen der Arbeitenden verwirklichen wollten.“ Opposition der Novembergruppe, 1920/21, S. 298. „Uns ist das Bekenntnis zur Revolution, zur neuen Gemeinschaft, kein Lippenbekenntnis, und so wollen wir mit unserer erkannten Aufgabe Ernst machen: mitzuarbeiten am Aufbau der neuen menschlichen Gemeinschaft, der Gemeinschaft der Werktätigen.“ Opposition der Novembergruppe, 1920/21, S. 301.

³³⁰ Das zweite bekannte Blatt ist „Versammlung der USPD im Zirkus Busch“ und befindet sich ebenfalls im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle. Eventuell handelte es sich um eine Mappe mit Blättern verschiedener Künstler.

³³¹ Nach Schaar, 1991, S. 170.

³³² Ein hier nicht behandelter Zyklus ist „Die Marseillaise“ (o. J., um 1920, Lindenau-Museum Altenburg) von Wilhelm Plünnecke (1894–1954). Die Kreidelithographien zeigen die mobilisierten Massen und die Entwicklung und Niederschlagung einer Revolution.

war³³³, ermöglicht dem Betrachter einen emotionalen Zugang zu den Revolutionären. In Nahaufnahme zeigt Birkle Gesichter und Oberkörper einer Gruppe von Männern, die, in der ersten Reihe mit nach vorne gereckten Armen, auf eine sich links auftürmende Wand zustürmen. Ihre Münder sind geöffnet, die Gesichter vor Ekstase verzerrt, scharfkantige, überzeichnete Gliedmaßen prägen Birkles Stil. Rohrmoser schreibt dazu, einen negativen Blick implizierend: „Durch die fratzenhaft, wie hässliche Masken erscheinenden Revolutionäre wird etwas von jener Entmenschlichung sichtbar, die der Fanatismus in der Verwandlung des einzelnen zur gleichgerichteten Masse erzeugt.“³³⁴ Der Begriff Entmenschlichung geht jedoch zu weit, m. E. ist Birkles Hauptinteresse auf die Zusammengehörigkeit, die Bewegung gerichtet. Zudem kommt durch die zwei Revolutionäre, die nach oben auf einen Lichtkreis am Bildrand verweisen, ein Element der Hoffnung auf das Blatt. Zur Dynamik der Zeichnung trägt bei, dass die Männer in einer diagonalen Linie von rechts unten hin aufsteigen und versuchen, das Hindernis zu überwinden. Die ausfransenden Fahnen und die Wolken im Hintergrund, die sich wie züngelnde Flammen ausnehmen, veranschaulichen ihre lodernden Gemüter. Auf der rechten Seite setzen sich die Menschen in einer Aneinanderreihung von Hüften fort, einen fortlaufenden Strom suggerierend.

Eine Auseinandersetzung mit der Menge auf diese Weise war nicht neu, der französische Künstler Honoré Daumier (1808–1879) schuf mit „L'Émeute“ (um 1848, Abb. 39) zur Februarrevolution schon eine ähnliche Pars-pro-Toto-Ansicht. Bei Daumier steht eine Person, ein junger Mann im weißen Blouson, im Vordergrund. Er hält die rechte Hand nach oben, der Oberkörper ist leicht nach vorne geneigt, und er verleiht seiner Meinung lautstark Ausdruck. Die Menschen auf der rechten Bildhälfte blicken ihn an, im Hintergrund drängen sich weitere. Das Ganze ist in eine städtische Szenerie eingebunden. Der marxistische Kunstwissenschaftler Eduard Fuchs lobt 1930 in seiner Abhandlung über die Malerei Daumiers das positive Bild der Masse und ihre Durchsetzungskraft im Werk des Künstlers:

„Jede echte Volksbewegung wird von der Masse gemacht, und sie ist nur dann siegreich, wenn der Elan, von dem die Masse getragen wird, durchaus einheitlich nach einem einzigen Ziele drängt. Daß Daumier dieses Universalgesetz jeder wirklichen und vor allem jeder siegreichen Revolution klar erkannt oder empfunden hat, dafür sind seine sämtlichen Revolutionsbilder und in erster Linie das große Gemälde ‚Der Aufruhr‘ geradezu grandiose Beweise. Daumier gestaltet ausschließlich dies beides in diesen Bildern: die Masse und ihre Einheitlichkeit im Willen und Ziel.“³³⁵

Fuchs verweist aber nicht auf zeitgenössische Künstler mit ähnlicher Auffassung, obwohl Birkles Zeichnung durchaus als „Nachfolger“ behandelt werden kann. Die Einheit von „Willen und Ziel“ zeigt auch Birkle, nur dynamischer. Durch die gedeckten Farben und die

³³³ Das Gemälde ist verschollen, auf der Rückseite der Zeichnung der Vermerk: Zeichn. zum Farbbild 1919.

³³⁴ Rohrmoser, 1980, o. S.

³³⁵ Fuchs, 1930, S. 33.

Konzentration auf den jungen Mann, der den Mittelpunkt des Gemäldes bildet, fehlt bei Daumier das Aggressive, das man bei Birkle findet. Jahre später betonte er in einem Interview sein positives Verhältnis zu den Aufständischen: „Als junger Mensch stand ich ganz selbstverständlich schon auf Seiten der Erniedrigten und Beleidigten, wandte ich mich gegen die Ausbeutung des Menschen und der Natur.“³³⁶ Diese im Nachhinein untermauerte positive persönliche Verbindung zur Revolution wird durch Elemente der Hoffnung wie den Lichtkreis verdeutlicht, mit denen er wiederholt auch in späteren Werken arbeitet.

Im Gegensatz zu den anderen behandelten Zyklen zeigt Birkle keine verdichtete Menge, sondern einen Ausschnitt aus der revolutionären Masse, gemeinsam sind aber allen die expressionistischen Formen.

Die Künstler, die für ihre Darstellungen des Proletariats berühmt sind, setzen sich dagegen kaum mit der Revolution auseinander. Hans Baluschek (1870–1935) widmet sich nur sehr kurz dem Thema. Das Einzelblatt „Eine Straße der Revolution“ (1919, Abb. 124) zeigt keine revolutionäre Menge, sondern das blutige Ende einer Straßenschlacht, und ist somit ein Beispiel für die Wiedergabe der abwesenden Masse. Baluscheks Zyklus „Aus der Berliner Revolutionszeit“, der in der Zeitschrift „Die Gartenlaube“ den Artikel „Revolutionsgedächtnis“ illustriert³³⁷, kombiniert eine Streikdarstellung als Anfang der Revolution mit anderen Szenen. Dabei zeigt Baluschek nicht die revolutionäre Masse, sondern die Auswirkungen der Revolution auf den Alltag verschiedener Bevölkerungsschichten, so das gutbürgerliche Ehepaar, das mit einer Straßensperrung konfrontiert wird, die Zeitungshändler, die die neuesten Schlagzeilen anpreisen, oder einzelne Barrikadenkämpfer, die sich hinter Stacheldraht und Brettern verschanzen. Baluschek interessierten wohl eher die unbeteiligten Zivilisten als die kämpfende Kraft der Revolutionäre.

Der negative Tonfall des Textes, der die Folge begleitet, ist typisch für die konservative „Gartenlaube“. Er belegt, wie diese Revolution im Bürgertum wieder die Ängste vor der unkontrollierten Masse weckte und schürte.³³⁸

Friedrich Wendel sieht in seiner Monographie von 1924 die Gründe für den Verzicht auf revolutionäre Darstellungen bei Baluschek darin, dass er sich auf die Wiedergabe der proletarischen Klasse konzentrieren und nicht als Historienmaler gelten wollte.³³⁹ Wendel

³³⁶ Albert Birkle im Interview mit Heidrun Nachtigall, Yasmin Rautenberg und Hans-Joachim Müller am 01.09.1980, in: Müller, 1981, S. 18.

³³⁷ Illustrationen zu „Revolutionsgedächtnis“ in: Anonym, 1920, S. 767–769.

³³⁸ Beispielhaft sei eine Textpassage zitiert: „Wieder, immer noch und immer wieder Menschenströme durch die Gassen der Hauptstadt, Hauptstadt heute unseres Jammers, wie früher unseres Glanzes, unseres wahrsten, besten Lebens. Noch wirkt der giftige Wahn in den Massen. (...) Der politische und soziale Massenmorphinismus, als dessen Krankheitsablauf man diese Revolutionsjahre etwa begreifen kann, dürfte damit nächstens bei einem Alleräußersten angelangt sein, bei einem kritischen Punkt, an dem es nur noch zwei Möglichkeiten gibt (...)“ in: Anonym, 1920, S. 767.

³³⁹ „Nun, die Frage beruht auf einer Verkennung des eigentlichen Wesens des Künstlers. Wohl sieht er, wie hier dargelegt wird, seine Lebensaufgabe darin, ein Bild der proletarischen Klasse in allen ihren Zügen zu entwerfen, aber mit Händen und Füßen wehrt er sich dagegen, als Historienmaler, alten Stils etwa,

impliziert damit aber auch, dass die Kunst nicht bereit war, für dieses Motiv neue Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen. Hans Baluschek hielt sowohl politisch als auch künstlerisch von der Novemberrevolution Abstand, obwohl er nach der Revolution der SPD beitritt.³⁴⁰ In den zwanziger Jahren thematisiert Baluschek vornehmlich wieder das proletarische Milieu und Alltagsleben. Auch von anderen bekannten Vertretern der proletarisch-revolutionären Kunst der zwanziger Jahre gibt es keine Werke zur Revolution.

Die proletarischen Maler Otto Griebel (1895–1972) und Otto Nagel (1894–1967) beschäftigen sich zu dieser Zeit in ihren Werken noch mit anderen Themen. Griebel experimentiert mit neuen Kunstrichtungen wie dem Kubismus und konzentriert sich erst später in der Weimarer Republik auf den kämpferischen Aspekt des Proletariats.³⁴¹ Nagel ist zwar in Köln aktiv an der Novemberrevolution beteiligt, bewirbt sich aber erst im August 1919 an der Hochschule für bildende Künste in Berlin-Charlottenburg und beschäftigt sich von Anfang an mit dem proletarischen Milieu. Sein Gemälde „Volksversammlung“ (1918/19, Abb. 94), wohl die einzige direkte Reaktion auf die Revolution, ist weniger vom Kämpferischen geprägt, als vom Aspekt der Zusammengehörigkeit. Max Osborn berichtet 1921 anlässlich einer Ausstellung in der Arbeiter-Kunstaussstellung in der Petersburger Straße Nr. 89 über Nagels Bild: „Ueberall Leben der Massen. Etwas impressionistisch aufgefaßt; aber man spürt deutlich, daß Anschauung und Wiedergabe nicht von außen, sondern von innen her erfolgte. Das Bild einer Volksversammlung geht weiter: der Vorgang wird rhythmisch zusammengefasst und gedeutet, die seelische Erregung der Szene aufgedeckt.“³⁴² Osborn hebt bei Otto Nagel das Zusammengehörigkeitsgefühl heraus, das auch durch die Interaktion zwischen Masse und Agitator entsteht, und deswegen an späterer Stelle noch einmal behandelt wird.

Die weitere Entwicklung der revolutionären Massen in der Weimarer Republik untersucht der nächste Abschnitt.

4. Die Nachwirkungen der Novembertage und die revolutionären Massen in der Kunst der zwanziger Jahre

Nach Stefan Jonsson ist die Gesellschaft der Weimarer Republik beherrscht von der Idee der Masse. Er schreibt in seinem Buch „Crowds and Democracy“: „Virtually every thinker, writer, scholar, artist, filmmaker, and journalist of Weimar Germany and Austria's first

erscheinen zu müssen. Er hat die November-Revolution mit einer Anteilnahme verfolgt, die zeitweise sich in politische Aktivität umsetzte, künstlerischen Niederschlag fanden die Eindrücke nur in einigen wenigen Skizzen.“ Wendel, 1924, S. 60.

³⁴⁰ Siehe Meißner, 1985, S. 47. Als Blatt aus dieser Zeit ist mir noch die Federzeichnung „Straßenkampf“ von 1919 bekannt.

³⁴¹ Siehe dazu das Kapitel V.3. „Das proletarische Mengenporträt“.

³⁴² Osborn, 1921.

republic was preoccupied by or obsessed with the masses.“³⁴³ In vielen Bereichen gibt es nach den Erfahrungen mit den Menschenmassen im Ersten Weltkrieg und der Erhebung der revolutionären Massen 1918 eine starke Tendenz sich mit diesem Phänomen auseinanderzusetzen. Der Ausbruch der Revolution, der Bürgerkrieg Anfang der zwanziger Jahre und die Zunahme der Demonstrationen in der Weimarer Republik fördern eine intensive Auseinandersetzung mit der Masse, unter anderem in der Psychologie und Soziologie. Dabei ist die Diskussion in Deutschland zum ersten Mal stark von der Masse geprägt. Theodor Geiger, der Mitbegründer der Massensoziologie, verwendet Masse in seiner Abhandlung „Die Masse und ihre Aktion“³⁴⁴ von 1926 nur in Hinblick auf die Revolution und versucht so, die beiden Begriffe Klasse und Masse in Einklang zu bringen.³⁴⁵ Nach Geiger ist die Einheit des Willens nur in einer revolutionären Situation aufgrund einer Interessenidentität mit einer Klasse möglich.³⁴⁶ In der revolutionären Masse existiert kein Führer, die Rolle erfüllt derjenige, der den „adäquaten Ausdruck für die seelische Stimmung der aktuell vereinten findet.“³⁴⁷ Jedoch übersieht Geiger, dass das organisierte Proletariat gerade durch die Fähigkeit der Masse zum Zusammenschluss und überlegtem kollektivem Handeln entstanden ist³⁴⁸, dessen Wahrnehmung in der Kunst auch noch behandelt wird. Hans Freimark sieht in seinem Buch „Die Revolution als psychische Massenerscheinung“ von 1920 die Urquelle für Revolutionen in dem menschlichen Drang nach Freiheit und die Masse als eine dabei automatisch auftretende Erscheinung. Die Aktivierung der Massen in der Revolution ist eng verknüpft mit der Mobilisierung der Massen im Ersten Weltkrieg.³⁴⁹ Und Sigmund Freud greift 1921 noch einmal die Idee der „Massenseele“ von Le Bon auf.³⁵⁰ Findet die reale, aktive Masse in ihrer politischen Ausprägung, bei Aufständen und politischen Versammlungen, auch im Nachklang der Revolution noch ihren Ausdruck in der Kunst? Karl Scheffler schreibt 1919 in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“: „Der Krieg hat am Wesen der Kunst nichts geändert; die Revolution wird es auch nicht tun. Kräfte, die das Künstlerische umgestalten, wirken in der Tiefe und haben mit Veränderungen der Staatsform nur ganz obenhin zu thun.“³⁵¹ Scheffler glaubt, dass ein Zusammenschluss von Künstlern, wie die Novembergruppe, nur als Künstlervereinigung wirken kann, an eine Veränderung der Gesellschaft durch die Kunst glaubt er nicht.³⁵² Ob die Revolution und die in ihr freigesetzten

³⁴³ Jonsson, 2013, S. 7.

³⁴⁴ Geiger, 1926.

³⁴⁵ „So nennen wir ‚Masse‘ den von der destruktiv-revolutionär bewegten Vielheit getragenen sozialen Verband, für welchen es einen besonderen Namen bisher nicht gibt.“ Geiger, 1926, S. 37.

³⁴⁶ „Daher wurde alsbald klar, daß ein soziologischer Massenbegriff nur im Zusammenhang mit dem Revolutions-Phänomen begründbar ist.“ Geiger, 1926, S. VII.

³⁴⁷ Geiger, 1926, S. 147f.

³⁴⁸ Vgl. Schade, 1993, S. 31.

³⁴⁹ Siehe Freimark, 1920, S. 5f., S. 34f. und S. 56.

³⁵⁰ Sigmund Freuds „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ verbindet die Grundlagen von Le Bons „Massenseele“, dessen Ausdruck er übernimmt, mit seiner Individualpsychologie. Zu der Rezeption Le Bons bei Freud siehe Freud, 1921, S. 5–24.

³⁵¹ Scheffler, 1919, S. 165.

³⁵² Siehe Scheffler, 1919, S. 166.

Massen die Künstler zur Auseinandersetzung mit dem Thema anregten und zu einer Weiterentwicklung ihrer Kunst führten und inwieweit die revolutionären und gegenrevolutionären politischen Bewegungen in der Weimarer Republik von den Künstlern wahrgenommen bzw. rezipiert wurden, soll dieser Abschnitt zeigen.

Jakob Steinhardts (1887–1968) Gouache „Arbeiteraufstand Berlin“ (1921, Abb. 40) entsteht kurz nach der Revolution. Der vor allem für seine religiösen, alttestamentarischen Themen bekannte Maler, der vor dem Krieg zusammen mit Ludwig Meidner Mitglied der expressionistischen Künstlervereinigung „Die Pathetiker“ war, zeigt hier in Halbfigur fünf Männer, die fast das gesamte Blatt einnehmen. Im Hintergrund zeichnet sich eine Häuserlandschaft ab. Die Männer stürmen nach rechts, einem im Hintergrund skizzierten, ganzfigurigen Menschen mit roter Fahne folgend. Das Vorwärtstreben unterstreichen ihre nach vorne geneigten Oberkörper, ihre geöffneten Münder suggerieren Ausrufe. Dabei mischt sich die emotionale, revolutionäre Bildikonographie mit Symbolen einer Demonstration, wie dem Mitführen einer roten Fahne.³⁵³ Steinhardts Ausdrucksweise ist hier realistischer als in seinen expressionistischen Vorkriegsarbeiten. Trotzdem ist das Gemälde dynamisch, er malt mit grobem Pinselduktus und breiten Strichen. Dominik Bartmann ist der Meinung, dass nicht „politische Propaganda (...) der Bildzweck [ist], sondern die Veranschaulichung existentieller menschlicher Not.“³⁵⁴ Deutlich erkennbar ist dies auf dem Gemälde jedoch nicht: Bartmann projiziert die stark von wirtschaftlicher Not geprägte Situation der Nachkriegszeit auf das Bild, in der die sozialen und politischen Komponenten ineinander übergehen. Das ungewöhnlich politische Blatt von Steinhardt fügt sich in seinem Werk in seine kritische Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Welt und dem Streben nach einer neuen Gemeinschaft, die er in seinen religiösen Bildern vor allem in der Gemeinschaft der Shtetl findet, ein: auch hier ist die Masse dabei, die bürgerliche, städtische Welt umzuwälzen.

Anfang der dreißiger Jahre entsteht ein Werk mit ähnlichem Bildausschnitt. Das Gemälde „Aufstand“ (um 1932, Abb. 41) von Alfred Frank (1884–1945), einem Maler des Proletariats und 1928 Mitbegründer der Künstlervereinigung Leipziger Asso, zeigt im Vordergrund vier aus der Menge herausgegriffene Männer, die am Betrachter vorbeistürmen. Aus der im Hintergrund erkennbaren Fabrik folgt ihnen, unter einer Brücke hindurch, ein immer kleiner werdender Strom an Arbeitern. Besonders prägnant ist der junge Mann im Vordergrund, der, den linken Arm mit geballter Faust abgeknickt und den rechten Arm leicht erhoben nach hinten gestreckt, fast die gesamte Breite des Gemäldes einnimmt. Wie die anderen stürmt er schreiend vorwärts, als Waffe trägt er einen Hammer. Die umfunktionierten Arbeitsgeräte verleihen dem Aufstand etwas Impulsives, aber zeigen auch das Gewaltpotenzial. Die

³⁵³ Demonstrationen bilden meist ein statisches Bildschema aus. Siehe Kapitel V.1. „Bilder von Demonstrationen und Streiks“

³⁵⁴ Bartmann, 1995, S. 100.

Kleidung der Männer, ihre Schiebermützen und die roten Fahnen weisen den Aufstand eindeutig als einen sozialistischen aus.

Jakob Steinhardt und besonders Alfred Frank sind beide einer weniger expressiven Ausdrucksweise verhaftet als Albert Birkle, die Menschen sind eher einem proletarischen Typus zuzuordnen, das Ekstatische der Menge ist reduziert, die Erregung aber trotzdem, gerade bei Steinhardt, noch deutlich. Alle drei schaffen es auf ihren Bildern, eine erregte Masse zu zeigen und gleichzeitig nah an den einzelnen Personen zu sein. Dass sich die Pars-pro-Toto-Ansicht wie angesprochen schon bei Daumiers „L'Émeute“ (um 1848, Abb. 39) findet, zeigt eine Kontinuität in der Darstellung von revolutionären Massen. Bei Steinhardt ist sogar eine ähnliche städtische Kulisse zu sehen. Durch den gewählten Bildausschnitt scheint der Betrachter direkt neben den Demonstranten zu stehen, der Zug nach rechts aus dem Bild hinaus macht die Werke von Steinhardt und Frank gegenüber Daumier jedoch deutlich energetischer.

Sichtbar verbinden sich Aufstände und revolutionäre Masse in den zwanziger Jahre mit der proletarischen Kunst. Der wenig bekannte Künstler Bruno Böttger-Steglitz (um 1900–1933) beschäftigt sich in seinem Zyklus „Aufruhr“ (1924, Abb. 42) mit einem imaginären Aufstand des Proletariats, nicht mit einem historischen Ereignis. In den sechs Blättern baut Böttger-Steglitz, ähnlich wie die Zyklen zur Revolution von Ernst Stern und Willibald Krain, eine Spannung auf. Während auf dem ersten Blatt ein übergroßer, über den Mietskasernen der Stadt schwebender Proletarier symbolisch seine Ketten zerreißt, als Auslöser für die weiteren Ereignisse, entwickelt sich der Aufstand ab Blatt zwei. Die Arbeiter treten in einen geregelten Streik, der in einem Aufstand der Kommunisten, erkennbar an der roten Fahne, kulminiert und blutig endet.

Blatt vier zeigt eine aufgebrachte Menschenmenge, die sich mit Werkzeugen aller Art bewaffnet hat. Sie füllt die Hälfte des Blattes, während im oberen Teil zwei Mietshäuser die Szene einrahmen. Die Köpfe der Menschen befinden sich auf derselben Höhe, die Kinder ausgenommen, sodass eine die Straße füllende, geschlossene Masse entsteht. Dabei zeigt es im Aufbau, wie auch Simon Häuser herausstellt, Parallelen zu Steinhardts „Arbeiteraufstand“³⁵⁵ (Abb. 40). Im Himmel darüber weht eine rote Fahne, die ein Arbeiter aus der unteren Bildhälfte nach oben hält. Die Menschenmenge ist erregt, schreit ihren Zorn heraus. Auch hier unterstützen die improvisierten Waffen das Impulsive der Masse. Den Auslöser für den Aufstand zeigt Böttger-Steglitz auf dem vorhergehenden Blatt: Ein verletzter Soldat liegt in der Menge der Streikenden, die größtenteils entsetzt auf das Geschehen blicken. Die narrative Struktur des Zyklus zeigt den Umschwung von einer geordneten zu einer enthemmten, gefährlichen Masse, von einem Streik zum Aufstand. Der Wandel ähnelt Gustav Le Bons Auffassung von der Erregbarkeit der Masse, die nur einen

³⁵⁵ Häuser, 2018, S. 48.

Reiz braucht, um ihre Ausrichtung zu ändern³⁵⁶, und sollte bei Böttger-Steglitz, im positiven Sinne, die Kraft der Masse zeigen. Der Aufstand bricht auf dem nächsten Blatt abrupt zusammen, auf dem nur noch eine Straße mit Leichen zu sehen ist. Die Erhebung endet erfolglos, die Anführer werden in der letzten Szene erschossen. Dabei greift Böttger-Steglitz auf verschiedene Formen der Masse zurück, spiegelt durch den negativen Ausgang des Aufstandes auch die Desillusionierung über den Ausgang der Novemberrevolution wider.

Zuletzt noch einmal zurück zu Werner Heldt. Seine Revolutionsszenen, vor allem Zeichnungen, aus den zwanziger und dreißiger Jahren wurden schon angesprochen, da sie vielfach auf die Revolution von 1848 zurückverweisen. Der gesamte Werkkomplex entsteht fast zehn Jahre nach der Novemberrevolution, die Heldt als Schüler in Berlin erlebte, und ist keine direkte Reaktion darauf, sondern eher auf die Massenbewegungen Ende der zwanziger Jahre. Seine Kohlezeichnung „Revolutionsszene (Aufruhr)“ (um 1928, Privatbesitz) zeigt eine aktive Menge. Der Blick ist auf den Boulevard „Unter den Linden“ in Berlin gerichtet, im Hintergrund ist die Neue Wache von Schinkel zu sehen. Auf der Straße zieht eine revolutionäre Menge vorbei, die sich nur erahnen lässt. Sie ist mit kreisenden und geraden, dicktonigen Strichen gezeichnet, die obere Begrenzung bilden mehrere breite, waagrechte Striche. Nur einige Fahnen ragen aus diesem Rahmen heraus. Boden und Himmel sind weicher gezeichnet, wodurch die Menge bewegter wirkt. Heldt distanziert hier den Betrachter von der Revolutionsszene und bettet sie stark in eine städtische Szenerie ein, während in vielen seiner anderen Massenszenen die Menschenmenge bis an den Bildrand rückt, wie auf „Aus dem Zyklus ‚Zu März 1848‘“ (Abb. 28). Doch gelingt es ihm hier gut, eine bewegte, aktive Menge einzufangen.

Die Künstler, die sich gegen Ende der zwanziger Jahre mit Revolutionsszenen beschäftigen, scheinen schon mehr von den Kämpfen zwischen Kommunisten und Nationalsozialisten geprägt als von der Novemberrevolution.³⁵⁷ Die wenigen gefundenen Beispiele zeigen, dass die Künstler der Weimarer Republik sich selten mit der aktiven Menge beschäftigen, die Novemberrevolution wirkt nicht lange nach. Das Interesse der neuen Kunstströmungen wie der Neuen Sachlichkeit und des Magischen Realismus liegt vor allem auf der genauen Wiedergabe der Wirklichkeit, weniger auf politischen Ereignissen. Der Verist George Grosz setzt sich zwar mit seinen beißenden Satiren kritisch mit der Gesellschaft der Weimarer Republik auseinander, vor allem mit dem Verhältnis der einzelnen Schichten und Außenseiter untereinander, doch malt er kaum mehr Massenszenen, wie noch während des Krieges. Die Erfahrungen aus dem Ersten Weltkrieg, in dem der Mensch zum Material wird, prägen seine

³⁵⁶ Siehe dazu den §1 Triebhaftigkeit, Beweglichkeit und Erregbarkeit der Massen in Gustav Le Bons „Psychologie der Massen“. Le Bon, 1982, S. 19–21.

³⁵⁷ Werner Heldt nimmt vielfach Bezug auf die „Massenmobilisierung“ der radikalen Strömungen, besonders in seinem Werk „Meeting (Aufmarsch der Nullen)“ (1935, Abb. 116), das in Kapitel VI.2. besprochen wird.

Wahrnehmung des Menschen als eine austauschbare Größe.³⁵⁸ Bilder von Menschenmengen entstehen vor allem von Malern der organisierten, klassenbewussten Masse.³⁵⁹

Neue Ausdrucksformen für das Phänomen der Masse, die den Künstlern im Alltag, im Kino, auf der Straße und bei Massendemonstrationen begegnet, finden sich vor allem im Film, aber auch auf Plakaten und Fotografien. Christine Poggi unterstreicht, dass in der Nachkriegszeit für das Motiv der Masse vor allem „reproducible media, including cartoons, photography, photomontage, photomurals, and film play a more prominent role than painting.“³⁶⁰ Nach Poggi liegt der Schwerpunkt in den zwanziger Jahren nicht mehr auf städtischen Massen bei gesellschaftlichen Ereignissen wie vor dem Krieg, sondern auf Protesten, Revolutionen und im Arbeitsalltag.³⁶¹ Sie entnimmt ihre wenigen Beispiele der italienischen und französischen Kunst. Für das Deutschland der zwanziger Jahre kann ich Poggi bezüglich der Revolutionsdarstellungen nicht folgen, nur hinsichtlich der Arbeiterdarstellungen, was noch untersucht wird.

Insgesamt tritt die revolutionäre, aktive Masse in der Kunst der Weimarer Republik kaum auf. Erwähnt werden muss an dieser Stelle jedoch ein wegweisendes Beispiel des neuen Mediums Film: Fritz Langs „Metropolis“ (1925–26)³⁶², uraufgeführt 1927 in Deutschland. Die Geschichte spielt in der namensgebenden Stadt, die in eine klare Zweiklassengesellschaft geteilt ist: In der Oberstadt lebt die Elite, darunter unterirdisch befindet sich die Arbeiterstadt, dazwischen liegt die Maschinenstadt, in der die Arbeiter in Zehnstundenschichten schuften müssen. Im Laufe des Filmes tritt diese Arbeiterschaft immer wieder als Masse in Erscheinung. Jedoch steht bei Fritz Lang und Thea von Harbou, die das Drehbuch schrieb, nicht der Verlust der Individualität im Mittelpunkt, dieser Prozess ist bereits abgeschlossen: die Arbeiter tragen keine Namen, sie haben nur Nummern, die auch an den Häusern, in denen sie wohnen, angebracht sind. Diese entindividualisierte Arbeitermasse wird zur zerstörerischen Masse, die von der Maschinen-Maria zum Aufstand angestachelt wird. Der Film zeigt seinem Publikum vor allem die negativen Prägungen der Masse: den Individualitätsverlust genauso wie ihre Impulsivität, Unkontrollierbarkeit und Gewalttätigkeit, die stark an die von Le Bon der Masse zugesprochenen Eigenschaften erinnern. Dennoch ist die Masse am Ende, nachdem die Maschinen-Maria entdeckt worden ist, auch zur Selbsterkenntnis fähig. Bildsprachlich entspinnt sich die Intensität der Massen auch über den Wechsel von leeren und vollen Räumen, mit denen Lang arbeitet, ein Vorgehen, das an die expressionistischen Graphiken zur Revolution erinnert. In der

³⁵⁸ Zur Reduzierung des Begriffs Masse als Menschenmaterial und seiner Etymologie siehe Gracyzk, 1983, S. 12–15.

³⁵⁹ Siehe dazu Kapitel V., insbesondere V.1. „Bilder von Demonstrationen und Streiks“.

³⁶⁰ Poggi, 2006, S. 175f.

³⁶¹ Ebd., S. 175.

³⁶² Zur Wiederauffindung und Restaurierung der originalen Filmfassung und der einzelnen Filmstills siehe: Kat. Ausst. Fritz Langs Metropolis, 2010.

Maschinenwelt wird der Eindruck der geschlossenen Arbeitermasse auch durch die engen Räume verstärkt.

Ansonsten ist die Masse in der Weimarer Republik eher als eine unpolitische, gesellschaftliche Erscheinung präsent. Neben dem Film auch in dem ebenfalls neuen Medium Radio, in dem sich die Massen gleichzeitig reflektierten. Das Radio konnte gehört werden, der Film konnte gleichzeitig Zuhörer und Redner zeigen, das Publikum war ebenfalls Adressat und konnte sich in das Geschehen hineinversetzen. Peter Reichel schreibt dazu: „Die Suggestion und Dramatik des Inszenatorischen traten gegenüber der zur Kulturreligion erstarrten bürgerlichen Hochkultur in den Vordergrund. Neben die geistig-literarischen Medien – Sprache, Buch, Zeitung – drängten die technisch-audiovisuellen: Fotografie, Film, Architektur, Rundfunk und Schallplatte.“³⁶³ Karen Kenkel bespricht das Gesicht der Masse nicht als Darstellung von aktiven Menschenmengen, sondern konzentriert sich auf die Konfrontation von Individuum und Masse als Ausdruck der Zeit, das „Gesicht der Masse gewinnt seine einzigartige Qualität aus dem Verschwinden von individuellen Gestalten.“³⁶⁴ Kenkel interpretiert vor allem Künstler, denen es um Ausdrucksmöglichkeiten für bestimmte Formen der Wahrnehmung der alltäglichen Masse geht.³⁶⁵ Zugleich konzentrieren sich viele Künstler in der Weimarer Republik auf die Entwicklung der Ästhetik und Kultur für die Masse. Mit dem Kino als Medium für die Masse treten vermehrt auch andere Bereiche in die Produktion für die Masse ein und initiieren eine „Ästhetik der Masse“, die Markus Bernauer ausführlich in seiner Dissertation untersucht.³⁶⁶ Die Masse ist jedoch nur noch Adressat, steht für die Gesamtheit der Menschen, für die die neue Kultur geschaffen wird, sie ist nicht mehr selbst Motiv der Kunst.

³⁶³ Reichel, 1988, S. 290.

³⁶⁴ Kenkel, 2000, S. 207.

³⁶⁵ Siehe ebd., S. 211f.

³⁶⁶ Bernauer, 1990.

V. Exkurs: Der Erste Weltkrieg als einschneidendes Erlebnis

Der Erste Weltkrieg, der erste moderne „Massenkrieg“ der Geschichte, ist eine Zäsur, durch die auch der Begriff Masse einen Bedeutungswandel erfährt. Er steht nun für die ungeheure Menge der in Bewegung gesetzten, mobilisierten Menschen und bekommt so einen passiven Charakter. Nicht nur die Mobilisierung der Soldaten, sondern auch die Einbeziehung der gesamten Bevölkerung durch die Mobilmachung der Heimatfront machte den Krieg zu einem allumfassenden Erlebnis.

Auch in der Malerei wird diese neue Empfindung spürbar: Es geht nicht mehr um eine politisch aktive Masse, die aus einem bestimmten Grund zusammenkommt, sondern zum einen um das Untergehen des Einzelnen in der Masse, zum anderen um neue Ausprägungen des Zusammengehörigkeitsgefühls. Obwohl in anderen Untersuchungen zur Masse dieser Zeitraum nicht behandelt wird³⁶⁷, wird er hier angesprochen, weil die persönlichen Erfahrungen, die die Künstler im Ersten Weltkrieg machten, sich auf ihr Verhältnis zur und ihre Sicht auf die Masse auswirkten und die Kultur der Weimarer Republik mitprägten. Besonders in den schon besprochenen Massenbildern von George Grosz sind seine Kriegserfahrungen spürbar.

Dieser Abschnitt schließt an das Kapitel über die politischen Menschenmengen an, da es ebenfalls um ein konkretes politisches Ereignis geht, auch wenn hier die Menschen nicht eigenständig handeln, sondern gelenkt werden.

Während in der Massenpsychologie vor 1914 Kriege noch nicht als Massenphänomene behandelt werden, tauchen sie in den zwanziger Jahren im Massendiskurs, ebenso wie die Revolution, auf. Hans Freimark schreibt 1920 über die Massenmobilisierung: „Noch niemals in der Weltentwicklung sind aber derartige Massen in Gang gekommen, wie im August 1914.“³⁶⁸ Freimark begründet die psychische Zersetzung der Menschen mit der Länge des Krieges, der Versuch einer Selbstbehauptung gelingt nach ihm nur selten.³⁶⁹ Sigmund Freud dagegen sieht das Heer, ähnlich wie die Kirche, als Musterbild einer organisierten, dauerhaften, künstlichen Masse, für deren Beständigkeit ein äußerer Zwang aufgewendet werden muss.³⁷⁰ Er nimmt damit wohl Bezug auf den Ersten Weltkrieg, in dem sowohl durch die allgemeine Wehrpflicht als auch durch die Auswirkungen auf die Heimat die unter Zwang entstandene Masse ein gesamtgesellschaftliches Phänomen wird.³⁷¹

Der Kunsthistoriker Hans Hildebrandt schreibt während des Krieges: „Im heutigen Kriege gilt mehr denn je nur die Zahl. Der einzelne, und war er gleich noch so tapfer, ist doch nur

³⁶⁷ Siehe Kemp, 1975; Gross, 1989b.

³⁶⁸ Freimark, 1920, S. 27.

³⁶⁹ Siehe ebd., S. 34.

³⁷⁰ Siehe Freud, 1921, S. 47.

³⁷¹ Freud sieht die Zersetzung der deutschen Armee gegen Ende des Ersten Weltkrieges als Resultat des preußischen Militarismus, in dem die libidinösen Bindungen zwischen Vorgesetzten und Untergebenen nicht beachtet wurden. Siehe Freud, 1921, S. 49f.

einer der vielen, vielen. Darum hat er, wenn er im Kampfe für die Heimat starb, weniger denn je ein Anrecht darauf, als Persönlichkeit aus der Masse herausgehoben zu werden. So muß auch das Grabmal die ernste Anonymität ihrer Taten, ihres Leidens und Sterbens wahren.“³⁷²

Hildebrandts Schilderung vom anonymen Sterben zeigt, dass die erzwungene Homogenität der Menschen als ein Untergehen in der Masse wahrgenommen wird, sogar über den Tod hinaus, wie die anonymen Massengräber bezeugen. Die Menschen werden dem Ziel untergeordnet, gelten als Individuen nichts.

Die Kriegserfahrungen ändern sich vor allem in Bezug auf die Schlachtfelder. Im Gegensatz zu früheren Kriegen werden die Schauplätze unüberschaubarer, die Räume geradezu zersplittert.³⁷³ Konnte man vorher von einzelnen, genau definierten Schlachtfeldern sprechen, so verschwimmen jetzt die Fronten, die räumliche Erfahrung erhält eine neue Komponente.

Diese Veränderung geht einher mit dem Übergang vom Kabinettskrieg³⁷⁴ zum Nationalkrieg im 19. Jahrhundert. Mit den napoleonischen Kriegen und den Einigungskriegen in Europa entstand eine engere Verbundenheit zwischen den Zielen der Heere und denen der Nation, wodurch immer größere Teile der Bevölkerung eingebunden wurden.³⁷⁵

Auch der künstlerische Umgang mit den Menschenmengen wandelt sich. Erste Veränderungen deuten sich im deutsch-französischen Krieg von 1870/71 an, der in der offiziellen deutschen Malerei, die noch ganz im Zeichen der klassischen Schlachtenmalerei steht, deutlichen Niederschlag findet.³⁷⁶ Im Gegensatz zu Frankreich wird der Krieg in den deutschen Ländern noch als klassischer Krieg wahrgenommen, begrenzt auf räumlich definierte Schlachtfelder, sieht man von den in Frankreich agierenden kleinen Gruppen von Franktireurs ab.³⁷⁷ Der erfolgreiche Ausgang des Krieges und der Jubel über die nationale Einigung Deutschlands förderte die Entstehung großer Schlachtengemälde.³⁷⁸ Individuelle

³⁷² Hildebrandt, 1916, S. 282. Hans Hildebrandt setzt sich vor allem mit den Schwierigkeiten der Künstler bei der Darstellung des Krieges auseinander.

³⁷³ Diese Wahrnehmung zeigt sich auch in der Literatur zum Ersten Weltkrieg, so bei Henri Barbusse „Das Feuer“ (1916) und Erich Maria Remarques „Im Westen nichts Neues“ (1929). Vgl. Bering/Rooch, 2008, S. 237.

³⁷⁴ Kabinettskriege gelten als Kriege, bei denen die Fürsten Niederlage und Sieg unter sich ausmachten. Zur Problematik der Realität der Kabinettskriege und ihren Auswirkungen auf das Volk, siehe Salewski, 2003, S. 55ff.

³⁷⁵ Dieser Wandel vollzieht sich im deutsch-französischen Krieg von 1870/71: „Er begann als ein gehegter Staatenkrieg, der von beiden Seiten als Nationalkrieg ausgeflaggt wurde, und ging nach der militärisch entscheidenden Niederlage des französischen Heeres bei Sedan in eine *guerre à la outrance* über, das die französische Nation und ihre neue republikanische Führung die unter dem Kaiser verlorene Schlacht nicht als Ende des Krieges hinnahmen. Kaiser Napoleon III. kapitulierte und ergab sich in das Geschick des militärisch Geschlagenen, nicht hingegen die französische Nation.“ Langewiesche/Buschmann, 2007, S. 164.

³⁷⁶ Zum deutsch-französischen Krieg in der deutschen Kunst siehe die Dissertation von Sybille Bock, auf die ich mich im Folgenden beziehe. Siehe Bock, 1982, S. 6f. Hier auch der Verweis, dass die Schlachtenmalerei vorwiegend von Akademieschülern und -lehrern, also dem offiziellen Kunstbetrieb, aufgegriffen wurde.

³⁷⁷ Zum Guerilla- und Partisanenkrieg im deutsch-französischen Krieg auf französischer Seite, siehe Langewiesche/Buschmann, 2007, S. 174.

³⁷⁸ Dagegen entwickelt sich die Schlachtenmalerei in Frankreich in eine andere Richtung, da die meisten jungen Maler an den Schlachten teilnahmen. Es werden vermehrt kleine Episoden aus dem Krieg als

Erfahrungen der Soldaten in der Menge werden nicht herausgehoben. Eine freie, persönliche Auseinandersetzung mit dem deutsch-französischen Krieg und seinen Schrecken ist mir in der Malerei in Deutschland nicht bekannt.³⁷⁹ Sybille Bocks Dissertation enthält einen Überblick über die seit Jahrhunderten gewachsenen Bildtypen zum Krieg, die der traditionellen Formensprache verhaftet sind und die sie in Überschaubild, Schlachtenepisode und Feldherrnbild gliedert.³⁸⁰ Dabei entstehen 1870/71 vor allem Gemälde von militärischen Erfolgen wie schon 1864 und 1866, die die Menschenmenge nur in Form von Armeen und in der Kampfabfolge darstellen.³⁸¹ Ekkehard Mai erkennt im 19. Jahrhundert jedoch schon neue Mittel und Möglichkeiten der Schlachtenmalerei, die neben der „schicksalhaften Individualisierung bekannter Akteure in Triumph und Tod auch die Verallgemeinerung des Schreckens und durch anonyme Massenszenen die Entwürdigung des Menschen“ zeigen,³⁸² was er aber nicht näher ausführt. Dabei betont Mai, dass die Schlachten- und Kriegsmalerei des deutsch-französischen Krieges einen Weg beschritt, der sich vor allem in der übermäßigen Darstellung der Wirklichkeit, einem ungeheuren Naturalismus, niederschlug: „Nicht mehr die Komposition aus der Idee, der Report der Wirklichkeit selbst war Kunst.“³⁸³ Die großformatigen Gemälde zeigen meist konkrete Ereignisse oder besonders herausragende Schlachten und gleichen eher einem Geschichtsreport³⁸⁴, der nach Studien im Atelier gemalt wird. Aus Perspektive des Siegers konzentrieren sich die Künstler auch in ihren Massenszenen vor allem auf den ideellen Aspekt. Diese Kriegsdarstellungen vermitteln keine neue Erfahrung des Menschen in der Schlacht, die Soldaten sind eine von den Feldherren organisierte Einheit, werden nicht als Masse wahrgenommen³⁸⁵, der Tod des Einzelnen nicht als ein Untergehen in ihr rezipiert. Das geschichtliche Ereignis steht im Mittelpunkt. Im Zuge der totalen Mobilisierung im Ersten Weltkrieg werden auch Künstler in die Armee eingezogen und begleiten ihn nicht mehr nur als offizielle Kriegsmaler wie im 19. Jahrhundert. Der Status des Kriegsmalers erlaubte es den Künstlern größtenteils, in Ruhe ihre Studien zu betreiben, ohne von den Kampfhandlungen berührt zu werden, doch durch die

erlebte Geschichte dargestellt. Die Vereinzelung der Kämpfer wird jedoch noch weitestgehend ausgeblendet. Siehe Robichon, 1993, S. 62–79.

³⁷⁹ Karl Scheffler geht 1915 in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ sogar so weit zu sagen, dass „der Krieg von 1870 auf die echten und grossen Talente überhaupt nicht gewirkt hat. Für die Kunstgeschichte existiert dieser Krieg nicht.“ Siehe Scheffler, 1915, S. 196.

³⁸⁰ Siehe Bock, 1982, S. 93.

³⁸¹ Beispielhaft ist das Gemälde „Angriff französischer Chasseurs d’Afrique und Lanciers auf die 22. Infanteriedivision bei Floing in der Schlacht von Sedan, 1. September 1870“ von Franz Adam. Für nähere Informationen zur Schlachtendarstellung zum Krieg von 1870/71 siehe Bock, 1982, S. 88–173, für das Beispiel Franz Adam besonders S. 106ff.

³⁸² Mai, 1994, S. 241. Mai sieht das Ende der tradierten Schlachten- und Kriegsdarstellungen mit dem Ersten Weltkrieg erreicht. Die entwürdigenden Massenszenen, die Mai nicht näher ausführt, beziehen sich wohl vor allem auf die kurz vor der Jahrhundertwende entstandenen Bilder, die sich nicht direkt mit dem Krieg von 1870/71 auseinandersetzen, sondern mit der allgemeinen Kriegsgefahr.

³⁸³ Mai, 1994, S. 246.

³⁸⁴ Siehe und nach Mai, 1994, S. 249.

³⁸⁵ Annegret Jürgens-Kirchhoff betont, dass die Schlachtenbilder des 19. Jahrhunderts die soldatische Gemeinschaft hervorheben, die tapfer und heldenhaft ihrem Anführer folgt. Jürgens-Kirchhoff, 2007, S. 462.

allgemeine Wehrpflicht im Ersten Weltkrieg sammelten zahlreiche Künstler bzw. deren Freunde und Verwandte auch unfreiwillig Erfahrungen an der Front. Die persönlichen Erlebnisse des Künstlers als Individuum in der Masse werden daher ab 1914 wichtiger.

Die Erfahrung der Einigkeit aller Bevölkerungsschichten beginnt vor Ausbruch des Ersten Weltkrieg im August 1914 mit der Massenmobilisierung. Wie diese von den Künstlern erlebt und wiedergegeben wird, untersucht der erste Teil dieses Kapitels.

1. Das „Augusterlebnis“ 1914 – Der Kriegsausbruch in der Kunst

„Jedes persönliche Streben war abgeschnitten. Mit Millionen stand er unter gleichem Stern und Schicksal. Ihre Gedanken waren seine Gedanken, ihr Ziel war sein Ziel.“³⁸⁶

Am 1. August 1914 hielt Kaiser Wilhelm II. seine berühmte Balkonrede über dem Portal IV. des Berliner Stadtschlosses, in der er sagte: „Kommt es zum Kampf, so hören alle Parteien auf! (...) Ich kenne keine Parteien mehr und auch keine Konfessionen mehr; wir sind heute alle deutsche Brüder und nur noch deutsche Brüder.“³⁸⁷ Der damit verkündete Burgfrieden und die allgemeine Mobilmachung lösten partiell unter der deutschen Bevölkerung große Begeisterung aus, auch unter den Künstlern. Der Mythos des Augusterlebnis bestimmte lange Zeit das allgemeingültige Bild vom Kriegsausbruch, mittlerweile belegen jedoch zahlreiche Forschungen, dass nur ein geringer Teil der Bevölkerung diesem Enthusiasmus verfiel, die Stimmungslage vielfältiger war.³⁸⁸ Inwieweit die Künstler zu dieser positiven Sichtweise betrogen, soll die Untersuchung der zahlreichen Zeichnungen, Druckgraphiken und wenigen Gemälde aus dem Jahr 1914 zeigen, die sich mit den Augusttagen und den Ereignissen während der Mobilisierung auseinandersetzen. Dieses einschneidende Erlebnis, der Beginn des erhofften „Reinigungsgewitters“³⁸⁹, regt viele deutsche Künstler zur Auseinandersetzung mit diesem politischen Ereignis an, in dessen Mittelpunkt die Menschenmenge steht. Nach den Berichten dieser Zeit bringt der August eher positive Massenerfahrungen³⁹⁰, die erst mit der Ernüchterung über ein schnelles Kriegsende Weihnachten 1914 zusammenbrechen. Im

³⁸⁶ Bröger, 1919, S. 203.

³⁸⁷ Zit. n. Tägliche Rundschau, 1914/15, S. 43.

³⁸⁸ Siehe dazu Verhey, 1991. Wolfgang J. Mommsen widerspricht der radikalen Meinung von Verhey, dass die nationale Begeisterung nur Fiktion war, betont aber, dass trotzdem Sorge mit einherging und die Mobilmachung vor allem auf dem Land Schrecken auslöste. Siehe Mommsen, 2002, S. 35f.

³⁸⁹ Dazu Franz Marc in seinem Aufsatz „Das geheime Europa“, veröffentlicht erstmals in: Das Forum, Nr. 12, Jg. I, 1914/15: „Das Volk hat Instinkt. Es weiß, dass der Krieg es reinigen wird. Um Reinigung wird der Krieg geführt und das kranke Blut vergossen.“, in: Marc, 1978, S. 164. Auch andere Künstler äußern sich dahingehend, so Max Liebermann in einem Brief an Gustav Kirstein vom 27.08.1914: „Kriege scheinen nötig zu sein, um den im Frieden allzu üppig wuchernden Materialismus einzudämmen.“ Liebermann, 1994, S. 46.

³⁹⁰ Obwohl nicht alle Bevölkerungsschichten dem Ereignis positiv gegenüberstanden, konnten vor allem enthusiastische, festive Menschenmengen bei Umzügen und Paraden wahrgenommen werden, über die in den Zeitungen berichtet wurden. Negative Stimmen waren zu Beginn nicht so offensichtlich, oppositionelle Versammlungen weniger sichtbar. Siehe und nach Verhey, 1991, S. 2f. und S. 152–194.

August 1914 enden aufgrund des verkündeten Burgfriedens auch die von der SPD im Vorfeld abgehaltenen Antikriegsdemonstrationen.

Ein Querschnitt durch die Werke von Künstlern verschiedener Couleur zeigt unterschiedliche Wahrnehmungen, doch scheinen alle den Kriegsbeginn als historischen Moment zu begreifen.

Ludwig Meidner verarbeitet das Augusterlebnis in zwei Graphiken. Die beiden Tuschezeichnungen „Am Vorabend des Krieges“, signiert mit *Anfang August 1914*, und „In der Frohn-Gasse zu Dresden während der Mobilmachungstage 1914“³⁹¹ tragen die expressionistische Handschrift Meidners, die für seine frühen Graphiken typisch ist.

„Am Vorabend des Krieges“ (Abb. 43) zeigt in einem auf dem Blatt schräg angelegten Bildrahmen eine perspektivisch verzogene städtische Szenerie, vor der sich auf einem Platz eine Menschenmasse ballt. Der Druck der Menge findet seinen Ausdruck in den auf der rechten Seite teilweise aus dem Bild gedrängten Menschen und den vorderen drei Personen. Das Gesicht des Mannes in der rechten Bildecke erscheint wie gegen einen Spiegel gepresst. Hinter den drei Männern baut sich eine große Menge auf, die im Gleichklang ihre Hände nach oben streckt, um ein Plakat mit der Aufschrift „Ultimatum“ zu tragen. Dieses Reihungsprinzip, ein typisches Stilmittel des Futurismus, erzeugt eine zusätzliche Dynamik. Obwohl Meidner die vorderen drei Personen hervorhebt, scheinen sie ein Abbild der gesamten Menge zu sein. In allen Gesichtern spiegeln sich Furcht und Erschrecken über die Ereignisse. Die das Plakat tragenden Hände sind gleichzeitig ein Fingerzeig auf die Konsequenzen des Ultimatus. Der schräg angelegte Bildrahmen betont die aus dem Gleichgewicht gebrachte Ordnung.

Thomas Grochowiak schreibt über „Am Vorabend des Krieges“: „So wird seine Zeichnung ‚Am Vorabend des Krieges‘ nicht die Reportage der Wirklichkeit, wie sie sich in der Begeisterung und Siegesgläubigkeit der kriegslüsternden Massen darstellte, sondern ein der enthusiastischen Menge vorgehaltener Spiegel, aus dem sie die Wahrheit anschaut; und was die an Entsetzlichem zu orakeln hat, findet ihren Widerschein in den angstvoll depressiven Gesichtern der soeben noch zum Feldgeschrei bereiten Bürger.“³⁹² Grochowiak ist insoweit zuzustimmen, als Meidners Beobachtungen wohl weniger auf explizite Erfahrungen mit Menschenmengen in Dresden zurückzuführen sind, sondern dass seine individuellen Ängste, seine schon auf anderen Zeichnungen zum Ausdruck gebrachten Erfahrungen vom

³⁹¹ Die beiden Tuschezeichnungen wurden bisher selten besprochen. Weder erwähnt sie Martina Padberg in ihrem Aufsatz zur expressionistischen Werkphase Meidners, noch der große Ausstellungskatalog von 1991. Siehe Padberg, 2004; Kat. Ausst. Ludwig Meidner, 1991. Doch bettet Johannes Schmidt die Zeichnung „In der Frohn-Gasse zu Dresden“ 2017 im Tagungsband des Jüdischen Museums Frankfurt in seine Untersuchung zu Meidners Zeit in Dresden ein. Siehe Schmidt, 2018. Dazu der Tagungsband: Riedel/Wenzel, 2018.

³⁹² Grochowiak, 1966, S. 102.

Individuum in der Masse, in diesen plötzlichen Enthusiasmus einfließen und er als Einzelperson bereits die späteren Erfahrungen der Menschenmenge spürt.³⁹³

Die Tuschezeichnung „In der Frohn-Gasse zu Dresden während der Mobilmachungstage 1914“ (Abb. 44) zeigt eine kompaktere, uniformierte Menge. Meidner zeichnet keine dynamische Masse, sondern Soldaten, die sich vor der einzigen Rückenfigur, die leicht aus der Mitte gerutscht ist, wohl ihrem Vorgesetzten, versammeln. Die noch ungeordnete, relativ statische Menge hinter dem Kommandeur kontrastiert mit den von rechts heranstürmenden Soldaten, die in Marschordnung die Zeichnung erobern. Meidner setzt zwei Menschenmengen ins Bild: die ungeordnete, noch zu disziplinierende Masse, und die schon geordnete Menge in Form des Heeres. Damit kommt eine Vorahnung für die Disziplinierung und Angleichung der zukünftigen Soldaten ins Bild, der sich die Menschen freiwillig unterziehen. Gerade diese Uniformierung der Gesellschaft, durch die der Einzelne seine Individualität aufgibt und zu einem Rädchen in der großen Menge wird, wird zum Ausdruck einer Massenerfahrung, die sich über sämtliche Bevölkerungsgruppen erstreckt. Es ist Johannes Schmidt zuzustimmen, der bei diesen Zeichnungen einen deutlicheren „realitätsbezogenen Charakter“³⁹⁴ als bei Meidners apokalyptischen Szenen sieht, die sich mit allgemeinen Ängsten verbinden.

Meidner zeigt auf seiner Zeichnung den Übergang von einer losen, erregten zu einer organisierten und rhythmisierten Menge als Reaktion auf die Ereignisse des Augusts 1914. In seiner Erzählung „Erinnerung an Dresden“ von 1918, in der Meidner von seiner gemeinsamen Zeit mit Ernst Wilhelm Lotz berichtet, reflektiert er den Kriegsausbruch und zeichnet ein Bild der Lügen, die die Menschen blendeten:

„Und aus den Schlünden der Erde stiegen entsetzliche Unholde, setzten sich in alle Hirne breit hin... und der Dämon der Bautzner Straße sprang auf, wuchs riesengroß über den Kontinent. Da tat die Stadt Dresden hunderttausend Mäuler auf zu Lästerung und grenzenlosem Hohn. Sie schäumte auf, und das Gift stieg bis an die Dächer. (...) Und in ihrem Wahn logen sie die Zuchtrute zu einer Festfreude um und priesen den einzigen Tag, und ihre heiseren Gesänge verdunkelten das Firmament. Ach, ach, ach! Wir wissen alle noch, wie jene Tage uns geißelt haben, und es war hier wie dort das Gleiche.“³⁹⁵

Auch Max Beckmann (1884–1950) wendet sich ab 1912 zeitgenössischen Ereignissen zu³⁹⁶, die in seinen Gemälden oftmals dazu dienen, „Grundlinien menschlicher Existenz freizulegen.“³⁹⁷ Es entstehen einige Zeichnungen, die sich mit den Augusttagen auseinandersetzen. Nach den Erinnerungen von Minna Beckmann-Tube zeichnete Beckmann

³⁹³ In Kapitel VI.3. wird Meidners individuelle Erfahrung genauer herausgearbeitet.

³⁹⁴ Schmidt, 2018, S. 165.

³⁹⁵ Erinnerung an Dresden, in: Meidner, 1920, S. 14. Erstmals veröffentlicht 1918 in: Neue Blätter für Kunst und Dichtung, 1.

³⁹⁶ Lenz, 2001, S. 12.

³⁹⁷ Schneider, 2005, S. 103.

mitten im unmittelbaren Geschehen und mit einem negativen Grundgefühl.³⁹⁸ Am 9. Januar 1909 dagegen war Max Beckmann noch von einem emotionalen Aufbruch fasziniert und schrieb Folgendes: „Martin meint es giebt Krieg. Russland England Frankreich gegen Deutschland. Wir wurden einig daß es für unsere heutige ziemlich demoralisierte Kultur gar nicht schlecht wäre, wenn die Instinkte und Triebe alle wieder mal an ein Interesse gefesselt würden.“³⁹⁹

Wie Ludwig Meidner sieht aber auch Max Beckmann dann zu Kriegsbeginn nicht die jubelnde Menschenmenge. Auf seiner Radierung „Die Kriegserklärung“ (1914, Abb. 45) zeigt er eine Menge, die sich um einen Mann in der Mitte, der die Meldung aus der Zeitung erfährt, gruppiert. Nur die Köpfe sind zu sehen. Vom Bildaufbau erinnert es stark an Max Klingers Tuschezeichnung „Der Feind zieht ein“ (1879, Abb. 46), auf dem eine Gruppe Frauen die Ankunft des Feindes beobachtet.⁴⁰⁰ Auf beiden Bildern sieht man ausschnitthaft eine von den politischen Ereignissen betroffene Menge. Die Nahsicht lässt es zu, einen Querschnitt der Gefühle zu zeigen. Das Pars-pro-Toto-Prinzip funktioniert bei Beckmann jedoch klarer als bei Klinger, da das gesamte Blatt, mit Ausnahme der rechten Ecke, mit Menschen ausgefüllt ist. Der Mann im Halbprofil in der letzten Reihe auf der linken Seite wendet sich einer außerhalb des Bildes existierenden Person zu. „Hier ist eben nicht die ein gesamtes Volk in Beschlag nehmende frenetische Begeisterung zu sehen, sondern Aufmerksamkeit, Betroffenheit, Sorge, oder wie immer man auch die einzelnen Reaktionen bestimmen möchte.“⁴⁰¹ Max Beckmann zeigt den Querschnitt einer Menschenmenge, die keine gemeinsamen Züge trägt, die sie zur Masse machen würden.

Gleichzeitig entsteht 1914 der Zyklus „Die erste Kriegswoche in Berlin“ mit sieben Zeichnungen, der in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ publiziert wird.⁴⁰² Die Zeichnung „Vor dem Kronprinzenpalais“⁴⁰³ (Abb. 47) zeigt skizzenhaft das Hauptportal des Berliner Schlosses und davor eine Menschenmenge, die sich im Vordergrund zu einem nicht identifizierbaren Knäuel aus Personen entwickelt. Die anonyme Menge, bei der durch die zitterigen Striche die Anspannung der Tage zum Vorschein kommt, bildet das Zentrum des

³⁹⁸ „Und schon war der Krieg erklärt. In Berlin war große Begeisterung. Unvergeßlich, wie wir über die Linden gingen - ein Jubel, nur Max ging mit einem Zeichenblock und zurückgeschobenen Hut mitten in der Straße und zeichnete die armen Irren ab. Da klopfte ihm ein riesiger Junker oder etwas Derartiges auf die Schulter und sagte: ‚Mensch, wie können Sie jetzt zeichnen in all dem Jubel!‘ - Max antwortete: ‚Das ist das größte nationale Unglück, was uns treffen kann.‘ Mir und wohl auch dem Angreifer ging ein kalter Schauer über den Rücken. Der wurde viel kleiner und verschwand in der Menge.“ Beckmann-Tube, 1985, S. 178.

³⁹⁹ Beckmann, 1983, S. 23.

⁴⁰⁰ Das Kompositionsschema benutzt Max Beckmann noch einmal in seiner Kaltnadelradierung „Gesellschaft“ (1915), auf der er eine Abendgesellschaft mit identifizierbaren Personen zeigt.

⁴⁰¹ Schneider, 2005, S. 117.

⁴⁰² Die Zeichnungen sind: „Aufbrechender Mars und trauernde Frau“, „In der Eisenbahn“, „Menschenmenge vor dem Kronprinzenpalais“, „Auf einen Laternenmast gekletterter Junge“, „Wartende Menschenmenge vor dem Schloß“, „Auf dem Bahnhof“, „In die Schlacht stürmende Soldaten“. Siehe Beckmann, 1915, S. 53–60.

⁴⁰³ Hierzu auch die aus einem Skizzenbuch gelöste Zeichnung „Menschenmenge vor dem Kronprinzenpalais“ (1914).

Bildes. Noch während des Krieges schreibt Hans Hildebrandt: „Beckmann hat Zeichnungen, in denen die Erregung der ersten Kriegstage nachzittert (...).“⁴⁰⁴

Aus Max Beckmanns Zeichnungen lässt sich nicht herauslesen, weshalb er dieses Thema wählte, wahrscheinlich aber aus Interesse an einem zeitgenössischen, einschneidenden Ereignis. Den Kriegsausbruch scheint Beckmann nicht freudig begrüßt zu haben, da er wohl über die Mobilmachung sagte: „Das ist die größte nationale Katastrophe.“⁴⁰⁵ Das Blatt „Die Kriegserklärung“ unterstreicht diese Stimmung, zeigt keine enthusiastische Menschenmenge. Wilhelm Schnarrenberger (1892–1966), zu dieser Zeit Student an der Kunstgewerbeschule München, wählt auf seiner Lithographie „Bekanntgabe des Kriegszustandes am 31. Juli“ (1914, Sammlung Dr. Gerhard Schneider, Olpe) nicht die euphorische Rede Kaiser Wilhelms II. als Motiv, sondern zeigt die Zusammenballung der Menschen auf der Straße bei der Verkündung des Kriegszustandes. Vermutlich in einer Kleinstadt, worauf das mittelalterliche Gepräge der Häuser und der Stadtturm mit Durchgang hinweisen. Auf der Mitte des Platzes steht leicht nach links versetzt ein Auto mit einem Redner, der die Bekanntgabe vorliest. Um ihn herum hat sich ein Kreis gebildet, während von allen Seiten noch weitere Personen auf das Zentrum zugelaufen kommen. Auffällig ist, dass Schnarrenberger den Kreis um den Redner wie einen Strahlenkranz anordnet. Die beiden Personen in der Mitte sind sehr hell, nur umfasst von Konturen, und die Männer, die den Kreis nach vorne abschließen, werfen Schlagschatten und erhöhen so die „erleuchtete“ Bekanntmachung. Häuser wie Personen sind langgestreckt, die Hüte überdimensioniert. Die sich leicht neigenden Gebäude und die von oben herabsteigende Schwärze werfen einen beunruhigenden Schatten auf das Geschehen, konkurrieren allerdings mit der hellen Atmosphäre des Kreises. Auch Schnarrenbergers Lithographie belegt, dass das Phänomen der Menschenansammlung im Zusammenhang mit dem Kriegsausbruch die Künstler faszinierte und dass die Besonderheit des Ereignisses erst durch die Darstellung der vielen Personen verdeutlicht wird.⁴⁰⁶

Wie die Zyklen zur Revolution findet auch das Augusterlebnis, von einigen Ausnahmen abgesehen, vor allem in graphischen Techniken Niederschlag. Wenige schnelle Striche können hier eine Stimmung einfangen. Das Erlebnis scheint die Künstler nur in unmittelbarer zeitlicher Nähe beschäftigt zu haben: so ist die Zeichnung das beste Mittel, um das Ereignis sofort und ausdrucksstark festzuhalten.

Ganz anders gehen Arthur Kampf (1864–1950) und der Spätimpressionist Alfred Hermann Helberger (1871–1946) mit dem Kriegsbeginn um. Kampf, vor allem bekannt für seine Historien- und Industriebilder, zeigt mit dem Gemälde „1. August 1914 in Berlin“ (1914,

⁴⁰⁴ Hildebrandt, 1916, S. 306.

⁴⁰⁵ Diese Begebenheit berichtet Peter Beckmann. Siehe Beckmann, 1955, S. 16. Dazu passend auch die Äußerungen von Minna Beckmann-Tube. Siehe Anm. 398.

⁴⁰⁶ Dies war wohl Schnarrenbergers erste freie graphische Arbeit, wie Hans-Dieter Mück herausstellt. Mück, 1992, S. 8. Dazu gehört die Lithographie „Kundgebung am 25. Juli“ (1914, Privatbesitz), in der nicht die Zusammenballung, sondern eine durch die Straße ziehende Menge zu sehen ist. Siehe Kat. Ausst. Von der Poesie der Dinge, 1992, S. 18f.

Abb. 48) eines der wenigen Beispiele für sein Interesse an zeitgenössischen Ereignissen.⁴⁰⁷ Im Gegensatz zu den oben behandelten Graphiken zeichnet sich das Bild durch seine Ruhe aus. Das Gemälde teilt sich in zwei Zonen, im unteren Bereich ist eine Menschenmenge zu sehen, die oberen zwei Drittel nimmt ein großes Gebäude im Hintergrund ein. Die gutbürgerlich gekleideten Menschen, deren Köpfe sich alle auf einer Ebene befinden, stehen locker gruppiert um einen leicht aus der Mitte gerückten Laternenpfahl. Auf diesen ist ein Mann mit einer deutschen Reichsflagge geklettert, der die Isokephalie der Menge durchbricht und, wie der vermutlich auf den Schultern getragene, symmetrisch zu ihm angeordnete Junge, in die obere Bildhälfte hineinragt. Wahrscheinlich lauscht die Menschenmenge seiner Wiedergabe der Worte des Kaisers.

Arthur Kampf's „1. August“ zeigt weder eine besorgte noch eine sehr erregte Menschenmenge, sondern einen interessierten Menschaufmarsch, eine geordnete Versammlung der Berliner Bevölkerung. Die auf den Zeichnungen und Graphiken von Meidner, Beckmann und Schnarrenberger erfasste Erregung der Menschen bei der Nachricht der Mobilmachung findet sich am ehesten in einer Geste am linken Rand des Bildes, wo oberhalb des kleinen Jungen ein Mann in schwarzem Anzug und Hut seinen Nachbarn am Arm greift und auf ihn einredet. In seiner realistisch-impressionistischen Auffassung wirkt das Gemälde, auf dem vor allem die farbigen Kleider ins Auge stechen, nicht wie die Wiedergabe eines einschneidenden Erlebnisses, sondern wie die Darstellung eines Platzes an einem normalen Sonntagnachmittag. Von Furcht ist nichts zu spüren.

Dass der Kriegsausbruch in Arthur Kampf's Künstlerleben keine große Rolle spielte, sieht man auch daran, dass er diesem Ereignis in seinen Erinnerungen kaum Platz einräumt und auch das Gemälde nicht erwähnt.⁴⁰⁸

Das Motiv des Mannes auf einem Laternenpfahl wählt nicht nur Kampf, sondern auch Beckmann auf „Vor dem Kronprinzenpalais“. Durch den erhöhten Standpunkt über dem Trubel konzentriert sich die Aufmerksamkeit der Menge auf diesen Mann, der zugleich besser hörbar wird. Symbolhaft zeigt sich hier das Bedürfnis des Individuums, sich aus der Masse herauszuheben, auch wenn diese positiv konnotiert ist und sich in Einstimmigkeit versammelt.

Alfred Hermann Helbergers skizzenhaft ausgeführtes Gemälde „Kriegsausbruch 1914 in Berlin“ (1914, Abb. 49) weist eine leuchtende Farbigekeit auf, die von einem satten Blauton, mit dem Helberger bei den Konturen arbeitet, geprägt ist. Im Mittelpunkt des Gemäldes steht eine Menschenmenge, im vorderen Bereich erkennt man einige Personen, die sich über Flugblätter beugen. Dahinter verliert sich die Malerei in farbigen Tupfen, die eine dynamische, bewegte Menge suggerieren. Helberger bedient sich pointillistischer Mittel, um

⁴⁰⁷ Dazu zählt das Gemälde „Der 10. November 1918“, ausgestellt auf der Frühjahrs-Ausstellung der Akademie der Künste zu Berlin im Mai/Juli 1919, heute nicht mehr auffindbar, sowie das Gemälde „Wählt kommunistisch“ (1918, Berlinische Galerie).

⁴⁰⁸ Kampf, 1950, S. 42–44. Insgesamt geht Kampf nur sehr wenig auf die Kriegereignisse ein.

den Tag der Kriegserklärung zu zeigen. Der Tag ist freundlich, der Himmel klar, die Stimmung ähnelt impressionistischen Bildern der „malerischen Masse“, der man das Gemälde auch zuordnen kann.⁴⁰⁹ Helberger interessierte wohl vor allem, wie sich das Gewimmel mit malerischen Mitteln gut wiedergeben lässt, die künstlerische Herausforderung steht im Vordergrund. Ob er die Menge oder den Kriegsausbruch als Bedrohung empfindet, ist nicht erkennbar.⁴¹⁰

Einige Zeichnungen berühmter Künstler dienten wohl eher der Dokumentation⁴¹¹. Max Liebermanns (1847–1935) Lithographie „Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche - (der Kaiser)“ (Abb. 50) für die Zeitschrift „Kriegszeit“, herausgegeben von Paul Cassirer, ähnelt Max Beckmanns Zeichnung. Liebermann zeigt die gesamte Fassade des Schlosses mitsamt Bäumen auf der linken Seite. Die Menge füllt bei ihm fast zwei Drittel des Blattes. Ausgeführt in unterschiedlichen Schwarzabstufungen und Schraffierungen wirkt sie vor dem Schloss wie die Wogen des Meeres. Ein Kontrast zu der Schwärze im Vordergrund ist der helle Himmel über dem Schloss. Hans Hildebrandt schreibt 1916 dazu: „Die intime Kenntnis der Örtlichkeit, der frische, unmittelbare Eindruck des wahrhaft großen Augenblicks und des Künstlers lang geübte Sicherheit in der Darstellung lebhaft erregter, durcheinander wogender Mengen wirken zusammen, um dieses Blatt zu einem echten historischen Dokument zu erheben.“⁴¹² Liebermann gibt dem Ereignis durch seine Motivwahl auch kulturelle Bedeutung für die Zeitgenossen, wie Hildebrandt hervorhebt.

Ebenso für die „Kriegszeit“ entsteht Hans Baluscheks Lithographie „Der Siegesbote auf der Normaluhr“ (1914, Abb. 51) mit der Bildunterschrift „,- und zum ersten Mal waren auch die Engländer dabei--!!!“ 28. August 1914“. Hans Baluschek schildert nicht das Augusterlebnis, sondern die immer noch aufgeheizte Stimmung nach den ersten militärischen Erfolgen. Die Bildunterschrift könnte ein Hinweis auf das Seegefecht bei Helgoland sein, das am 28. August zwischen der britischen und der deutschen Marine stattfand.

Hans Baluscheks Blatt wird zu zwei Dritteln von der dicht gedrängten Menschenmenge eingenommen, die sich um den links auf einer Uhr sitzenden Mann scharrt, der die neuesten Kriegsnachrichten verkündet. Es ist eines der wenigen Werke Baluscheks, auf dem eine sehr unkontrollierte Menge zu sehen ist. Selbst auf seinen Streikbildern, wie „Proletarier“ (1920,

⁴⁰⁹ Als Vergleich bietet sich das Gemälde „Unter den Linden“ (1913, Abb. 110) von Max Slevogt an, das in Kapitel VI.1. „Die ‚malerische Masse‘“ besprochen wird.

⁴¹⁰ Die Zeichnung des bayerischen Militärmalers Hans von Hayek „Am Rathaus in München während der Mobilmachung“ (1914, Bayerisches Armeemuseum Ingolstadt) ist ein Beispiel für die Auffassung des Ereignisses als bewegte impressionistische Menge. Ein Zusammenströmen der Menschen aus allen Ecken als Reaktion auf die Mobilmachung zeigt die Lithographie „Das Mobilmachungstelegramm 1. August 6h30“ von Carl Christoph Hartig als Teil des Kreidelithographie-Zyklus „Rheinische Grenzstadt im Kriege“. Er malt ebenfalls ein buntes Menschengewimmel. Dieses und weitere Beispiele finden sich im: Kat. Ausst. Der Große Krieg im Kleinformat, 2015, hier insbesondere Nr. 57, S. 30.

⁴¹¹ Dokumentarische Zeichnungen zum Kriegsbeginn entstehen vielfach. Dazu zählt u.a. das Aquarell von Emil Limmer „Mobilmachung in Dresden“ (1914, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden).

⁴¹² Hildebrandt, 1916, S. 304.

Abb. 66) ist die Menge geordneter.⁴¹³ Der Künstler verlässt hier seine für ihn typische Bildformel der „proletarischen Masse“⁴¹⁴. Trotz der Ausgelassenheit der Menschenmenge, erkennbar an den nach oben schwenkenden Armen und Hüten, herrscht eine angespannte Stimmung. An der linken Bildecke drücken sich zwei Kinder mit Fahne in Richtung des Sprechers, sind dabei aber gleichzeitig eingeengt von der Menge. Die angeschnittenen Personen lassen keinen Raum für ein Entkommen, der Betrachter scheint Teil der Menge zu sein. Hans Baluschek beobachtet das Geschehen nicht aus der Ferne, das Beengende und Aufgeheizte der Stimmung auf den vollen Straßen ist auf dem Blatt fast fühlbar.

Kann man aufgrund der genannten Beispiele aus Malerei und vor allem Graphik von einer „malerischen“ oder besser „künstlerischen Mobilisierung“ sprechen, wie in der Literatur von einer „poetischen Mobilisierung“⁴¹⁵? Das Augusterlebnis 1914 löste eine Flut von Gedichten aus, täglich wurden ungefähr 50.000 verfasst⁴¹⁶, die meisten davon voller Kriegsbegeisterung. Der Literaturwissenschaftler Frank Trommler stellt den Gemeinschaftsgedanken, dem man angemessen Ausdruck verleihen wollte, als Fundament für diese Flut an literarischem Ausdruckswillen heraus. So weit ging es in der bildenden Kunst nicht. In der Prosa hat das Kriegserlebnis dagegen erst in den zwanziger Jahren einen, wenn auch geringen, Niederschlag gefunden. Gegenüber der Malerei hatte die Literatur den Vorteil, die Entwicklung von einer vielschichtigen Bevölkerung zu einer homogenen Masse ausführlich beschreiben zu können, was den einzelnen Zeichnungen und Gemälden nur selten gelingt.⁴¹⁷

Doch zeigen viele Zeichnungen, unter anderem für die „Kriegszeit“⁴¹⁸, dass man sich durchaus für die Ziele der Nation einspannen ließ. Die Bilder zum Kriegsausbruch geben entweder einen unmittelbaren Eindruck der Geschehnisse wieder oder entstehen als Auftrag für Zeitungen und Zeitschriften. Dabei zeigt dieses Kapitel, wie unterschiedlich Künstler mit einem kollektiven Ereignis, mit dem Erlebnis der Menschenmenge umgehen. Sie ist Mittelpunkt aller Bilder, die Wahrnehmung schwankt aber zwischen einer reinen Vielzahl an Menschen, die dieses Ereignis mobilisiert, bis hin zu einem bedrohlichen Element. Doch regt gerade diese Ausnahmesituation zu Beginn des Ersten Weltkrieges die Künstler zur Auseinandersetzung mit dem Motiv der Masse an, meist in dem ihrer Zeit eigenen Stil.

⁴¹³ Die Lithographie wird behandelt im Kapitel V.1. „Bilder zu Demonstrationen und Streiks“.

⁴¹⁴ Zu Hans Baluscheks Proletarierbildnissen mehr in Kapitel V.2.2. „Das Gesicht des Proletariats“.

⁴¹⁵ Trommler, 1976, S. 371.

⁴¹⁶ Siehe ebd., S. 371. Nach Schätzungen von Julius Bab, veröffentlicht am 1. Oktober 1914 in „Das literarische Echo“, waren es allein 1.500.000 im August. Siehe Marsland, 1991, S. 2.

⁴¹⁷ Siehe dazu Zeller, 2011, S. 52–60. Sie entwickelt dies anhand des Romans „Jahrgang 1902“ (1929) von Ernst Glaeser.

⁴¹⁸ Neben der behandelten Zeichnung schuf Max Liebermann weitere Blätter für die „Kriegszeit“. Ebenso andere Künstler der Berliner Sezession, so Wilhelm Wagner, Erich Büttner, Max Unold, Ernst Barlach und Willy Jaeckel.

2. Kriegserlebnis und Massen

Zu dem Themenkomplex Kunst und Erster Weltkrieg gibt es zahlreiche Analysen, Untersuchungen und Einzelstudien.⁴¹⁹ Dieser Abschnitt kann und soll daher keine gesamte Abhandlung über die Auseinandersetzung der Künstler mit dem Krieg sein, sondern will anhand einiger ausgewählter Künstler und ihrer Werke den Massenaspekt analysieren. Dabei wurden vier Beispiele ausgesucht, auf denen die Massenhaftigkeit der Soldaten nicht nur quantitativ, sondern auch aufgrund bestimmter Eigenheiten sichtbar wird: beispielsweise Verlust der Individualität, Auflösung früherer Bindungen und Bildung eines neuen Kollektivs. Der Untergang des Individuums als austauschbare Größe in der Masse ist dabei immer spürbar.

Da die Realität des Ersten Weltkrieges mit den überkommenen Vorstellungen von Schlachtfeldern und Kämpfen nicht mehr übereinstimmte, musste man neue künstlerische Mittel und Wege finden. Richard Hamann erläutert 1917 in seiner Rede zu „Krieg und Kunst“ wie problematisch die Darstellung der neuen Art des Krieges ist:

„Das ist ohne Frage, daß eine moderne Schlacht in ihrer Ausdehnung und geistigen Bedeutung undarstellbar geworden ist. (...) Das Martyrium aber derer, die im Trommelfeuer auszuharren verpflichtet waren, kann keine Darstellung schildern, und die Masse, das Quantum des Leidens, das ein solcher Krieg über die Welt gebracht hat, läßt sich nicht einmal andeutungsweise auf engem Raum eines Bildes zusammendrängen.“⁴²⁰

Das Motiv findet sich in erster Linie auf Zeichnungen, Druckgraphiken und Gouachen.

Die offizielle Kriegsmalerei spielt im Ersten Weltkrieg kaum noch eine Rolle, da es schwierig war, den neuen Krieg, vor allem durch die Entgrenzung des Schlachtfeldes, mit den alten malerischen Möglichkeiten zu erfassen. Die unüberschaubaren Schützengrabenlandschaften, die überblicksmäßig schwer darstellbar waren, und die zahlreichen, im Kleinen aufeinanderfolgenden Kämpfe boten keine Möglichkeiten für große Schlachtengemälde wie noch der deutsch-französische Krieg. Aus diesem Grund spezialisiert sich die offizielle Kriegsmalerei auf Einzelhelden⁴²¹, aber auch hier wendet man sich immer mehr von der Ölmalerei ab und Zeichnungen, Druckgraphiken und Aquarellen zu.⁴²²

Das Gemälde „Den Namenlosen 1914“ (1916, Abb. 52) von Albin Egger-Lienz (1868–1926) ist eine der interessantesten Arbeiten zu dem Motiv der Masse im Krieg. Der österreichische

⁴¹⁹ Die Literatur zum Thema Kunst und Erster Weltkrieg ist sehr umfangreich. 2014 erschienen zur 100-jährigen Wiederkehr des Kriegsausbruchs zahlreiche Titel, darunter die Ausstellungskataloge „1914. Die Avantgarden im Kampf“ (Bundeskunsthalle Bonn 2013) oder „Euphorie und Untergang. Künstlerschicksale im Ersten Weltkrieg“ (Saarlandmuseum Saarbrücken 2014). Eine umfangreiche Übersicht zu Malerei und Literatur aus der internationalen Perspektive bieten Jürgens-Kirchhoff, 1993; Schubert, 2013 sowie Cork, 1994.

⁴²⁰ Hamann, 1917, S. 24f.

⁴²¹ Als Beispiel sei das Gemälde von Claus Bergen „U 53 auf der Fahrt nach Amerika“ (1916, Bayerisches Armeemuseum Ingolstadt) genannt.

⁴²² Darunter Eduard Thöny, Hans von Hayek, Angelo Jank. Nach Mai, 1994, S. 255.

Maler, ab 1915 wegen einer Herzschwäche nicht mehr aktiver Kriegsteilnehmer⁴²³, arbeitete offiziell vor allem an Illustrationen, schuf aber nebenher privat dieses Gemälde. Es zeigt eine hügelige, braune Landschaft ohne Baum und Strauch, die ganz nah an den oberen Bildrand gerückt ist. Darauf bewegen sich in schräger Linie gebückte Soldaten über den gesamten Bildausschnitt vorwärts. Die Männer, alle in den gleichen grauen Uniformen, unterscheiden sich nur durch einzelne Ausrüstungsgegenstände, ansonsten sind sie kaum individualisiert. Egger-Lienz stand wohl vor allem ein Soldat als Modell zur Verfügung. Der Gedanke, dass alle Soldaten gleich sind, ist also bereits im Entstehungsprozess präsent.⁴²⁴ Die regelmäßige Anordnung der Soldaten, die in mehreren Reihen marschieren, die letzten ragen wie Steine über den Horizont in den Himmel hinein, imaginiert eine unendliche Reihung. Die Armee erscheint als disziplinierte, austauschbare Menge. Dieses unendliche, dynamische Voranschreiten der Menge illustriert den Verlust der persönlichen Bindungen, die Einzelnen gehen in der Masse unter. Egger-Lienz' Gemälde wirkt, als ob jeder Gefallene automatisch durch einen neuen Menschen ersetzt werden kann. Jürgens-Kirchhoff sieht in dem Soldaten, der als Einziger keine Kopfbedeckung trägt und nach vorne blickt, ein Symbol dafür, dass „die Masse der Namenlosen aus einzelnen Menschen besteht, die Namen und Gesicht haben.“⁴²⁵ Der Eindruck der Gleichförmigkeit der Soldaten, ihre Anonymität überwiegt jedoch.

„Den Namenlosen 1914“ wurde mehrmals vom Künstler überarbeitet, bei den ersten Fassungen ist der Himmelsausschnitt breiter, sodass der Blick noch nicht so radikal auf den Soldaten liegt, zudem überschneidet der vordere Krieger auf der linken Seite noch nicht so intensiv den Bildrand.⁴²⁶ Auf der vierten und letzten Fassung scheint es außerhalb des Schlachtfeldes und außer den Männern als Teil der mobilisierten Masse nichts mehr zu geben. Es ist eines der wenigen großen Kriegsgemälde, das in einer neuen Form versucht, die Masse der bewegten Soldaten darzustellen. Dabei ist es aber weder narrativ, noch gibt es eine reale Szene wieder. Auch ist kein Kampf abgebildet, sondern das stetige, stumpfe Voranschreiten der Armee, ohne dass der Feind zu sehen ist. Auch der Titel nimmt auf die Anonymität der Soldaten Bezug, was dadurch unterstützt wird, dass die Männer keiner Nationalität zuzuordnen sind.⁴²⁷ Doch will Egger-Lienz wohl nicht den Krieg kritisieren, sondern die Soldaten mythisch überhöhen, so schreibt er: „Die monumentale Form, die Vergeistigung des Stoffes zum Symbol; ohne jedoch dem geschichtlichen Geschehen den Boden, auf dem es sich aufzubauen hätte, zu entziehen, vielmehr den Stoff als das befruchtende,

⁴²³ Egger-Lienz wird nach seinem Ausscheiden aus dem aktiven Dienst in den künstlerischen Beirat im Kriegsfürsorgeamt nach Bozen abkommandiert. Siehe Kirschl, 1996, S. 266.

⁴²⁴ Siehe Kirschl, Bd. 1, 1996, S. 283 und Bd. 2, S. 731, Anm. 414.

⁴²⁵ Jürgens-Kirchhoff, 1993, S. 79.

⁴²⁶ Die vier verschiedenen Fassungen sind abgebildet in: Kirschl, Bd. 1, 1996, S. 277–279.

⁴²⁷ Egger-Lienz betont 1923 in einem Brief an Vittorio Pica, dass er versucht hat, „jede Spur einer nationalen Uniform zu verwischen.“ Albin Egger-Lienz an Vittorio Pica, St. Justina, 08.12.1923, zit. n. Kirschl 1996, S. 280.

durchsetzende, formzeugende Element anzusehen.⁴²⁸ Das fehlende heroische Ereignis unterstreicht die Mobilisierung der Massen und die Nutzlosigkeit der vielen Opfer. Egger-Lienz verdeutlicht durch die monumentale Darstellung die Erfahrungen des Ersten Weltkriegs: die Reduzierung des Menschen als Rädchen im Getriebe, das massenhafte Sterben, in dem der einzelne Tote nicht mehr wahrgenommen wird, da er ersetzbar ist und in der Masse untergeht. Egger-Lienz schreibt dazu: „(...) so ist es an uns (den Künstlern), das ungeheure Verbrechen am Menschenrecht durch eine höhere Distanz zu mildern – aber nicht zu verschweigen.“⁴²⁹ Durch seinen Status als Kriegsmaler hatte Egger-Lienz zwar zum einen einen privilegierten Standpunkt, den er der Armee verdankte und der seine Kunst beeinflussen konnte. Zum anderen bekam er die Schrecken des Krieges in unmittelbarer Nähe zur Armee mit, sodass seine Kritik eine allgemeine, aber keine konkrete Komponente hat. Zudem betont er, dass die Gestaltung der Soldaten völlig unabhängig vom Selbsterlebten in seiner Seele entstanden und damit vom eigentlichen Kampfesgeschehen losgelöst war.⁴³⁰ Seine persönlichen Erlebnisse hält er in dem Aufsatz „Das Kriegserlebnis des Künstlers“⁴³¹ fest, in dem er aber auf die Sicht der Soldaten als Masse bzw. seine künstlerische Interpretation nicht eingeht.

Andere Künstler, die im Feld standen, fertigten eher kleinformatige Arbeiten oder druckgraphische Zyklen an, die im Heimaturlaub, an der Front oder auf ihren Erlebnissen basierend nach dem Krieg entstehen. Diese vermitteln, im Gegensatz zu Egger-Lienz, subjektive Erfahrungen und die Bewältigung persönlicher Erlebnisse. In den Arbeiten von Otto Dix (1891–1969) ist der Erste Weltkrieg, an dem er seit seiner Einberufung am 22. August 1914 teilnahm, lange über dessen Ende hinaus präsent.⁴³² Sein bekannter Antikriegszyklus „Der Krieg“ (1924) konzentriert sich auf die Schrecken des Krieges. Das Leid wird in der Nahaussicht der Schützengräben und der Verwundeten deutlich, der Blick auf einzelne Gefallene zeigt das individuelle Schicksal. Oft sind es Alltagsszenen, die das Elend an der Front sichtbar machen.⁴³³ Jörg Schneider prägt für Dix' Werke, da er selten Kämpfe darstellt, den Begriff „Erlebnisräume“⁴³⁴. Die Erfahrungen der „Massenhaftigkeit“ des Krieges zeigen sich bei Dix vor allem in der großen Zahl der Toten und der Abwesenheit von Menschen, worauf an anderer Stelle näher eingegangen wird.⁴³⁵

⁴²⁸ Albin Egger-Lienz an Dr. Eisler, St. Justina, 26.02.1917, zit. n. Kirschl, 1996, S. 286.

⁴²⁹ Albin Egger-Lienz, zit. n. den Erinnerungen seines Sohnes Ila Egger-Lienz. Egger-Lienz, 1939, S. 50.

⁴³⁰ „Das Soldatenbild aber, wie ich es dann später malte, war nirgends zu sehen oder zu finden, dieses geschah oder vollzog sich in meiner ‚Seele‘“. Albin Egger-Lienz, zit. n. den Erinnerungen seines Sohnes Ila Egger-Lienz. Egger-Lienz, 1939, S. 55.

⁴³¹ Albin Egger-Lienz: Das Kriegserlebnis des Künstlers, 1916, abgedruckt in: Egger-Lienz, 1939, S. 51–53.

⁴³² Der Große Krieg lässt Dix erst mit seinem großformatigen Gemälde „Flandern 1917“ (1934–36, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin) in den dreißiger Jahren endgültig los.

⁴³³ Für ausführliche Bildbeschreibungen, Einordnungen in den Kontext des Krieges und vergleichende Bilder siehe die Dissertation von Anne Marno: Otto Dix' Radierzyklus „Der Krieg“ (1924). Marno, 2015. Siehe ebenso zu Dix' Kriegsdarstellungen Löffler, 1986; Schneider, 2005.

⁴³⁴ Siehe Schneider, 2005, S. 228.

⁴³⁵ Siehe dazu das Kapitel VII.3. „Krieg und Abwesenheit“.

Auf den meisten Zyklen zum Krieg sind viele Tote zu sehen, die Masse der Gefallenen ist vor allem im quantitativen Sinne spürbar. Die oftmals einfach liegen gelassenen Menschen symbolisieren die Anonymität des Massensterbens. Die „psychologische Masse“ findet sich in erster Linie auf Werken mit marschierenden Soldaten.

Eine kompakte, verdichtete Masse entsteht vor allem, wenn die Soldaten in Zugform abgebildet sind. Max Pechsteins (1881–1955) Zyklus „Somme 1916“ von 1917 zeigt zumeist wenige Personen in Nahsicht, sei es beim Aufbau der Stellungen, bei Kampfhandlungen oder der Bergung von Verwundeten. Auf Blatt VI. „Marschierende Kompanie“ (Abb. 53) ist eine leere Landschaft zu sehen, die im Hintergrund von zwei zerschossenen Gebäuden und Bäumen begrenzt ist und über die schräg ein Weg verläuft. Auf diesem bewegt sich eine Kompanie vorwärts, jedoch vom Betrachter weg, sodass keine Gesichter zu erkennen sind. Im Gegensatz zu der Weite der Landschaft ist der Zug sehr konzentriert, zwischen den einzelnen Soldaten ist kein Boden zu sehen.⁴³⁶ Diese Verdichtung und die einheitliche Schrittbewegung unterstützen die Zusammengehörigkeit. Die Menschenmasse, die auf diesem Weg in den Krieg zieht, scheint alles außerhalb des von ihr gebildeten Blocks aufgegeben zu haben. Im oberen Drittel des Blattes sind im Himmel zwei leuchtende Körper, wie Sterne, zu sehen, die auf das Leuchtfeuer der Granaten hindeuten. Max Pechstein, der im Krieg und vor allem beim Militär alles Persönliche unterdrückt sieht⁴³⁷, bildet die Armee als eine Art Gemeinschaft ab und gibt ganz neutral die organisierte Form des Zuges wieder. Paul Fechter hebt 1921 heraus: „Ohne Klage und ohne Sentimentalität, ohne Pathos und doch zugleich ohne bloße Darstellung sind diese Blätter die vorläufig stärkste sachlichste Gestaltung jener Jahre.“⁴³⁸

Max Slevogts (1868–1932) aus 21 Lithographien bestehende Folge „Gesichte“, die er 1917 im Eigenverlag herausbringt, zeigt nicht den Schrecken der Schlachtfelder, sondern Entstehung und Verlauf des Krieges, seine Auswirkungen, die Gewaltbereitschaft der Menschen, aber auch die Unbarmherzigkeit der Anführer, vielfach in visionsartigen Bildern. Das Blatt „Die große Masse“ (Abb. 54) zeigt mittig, erhöht auf einem Stein stehend, einen Fuchs als Feldherrn. Hinter dem Stein bricht eine große Masse an Menschen, die die Gestalt von Schafen angenommen haben, hervor. Sie bewegen sich um den Stein und werden nach vorne hin immer deutlicher. Am Ende stürzen sie, unter den Augen des Anführers, die Klippe herunter. Slevogt zeigt die verführte Masse, die blind in ihr Verderben rennt, das die politische Führung zu verantworten hat. Nur einige schützen sich, wie das Schaf, das sich eng an den Felsen drängt, aber auch keinen Ausweg hat. Verblüffend ist der Bezug zu Andreas Achenbachs „Strom der Zeit“ (1848, Abb. 15), besonders im Hinblick auf den Bildaufbau:

⁴³⁶ Einen ähnlichen Zug in weiter Landschaft malt Hans von Hayek auf seinem Gemälde „Marsch in die Somme-Schlacht“ (1916, Bayerisches Armeemuseum Ingolstadt).

⁴³⁷ Pechstein sieht die Episode als nicht besonders wichtig für sein Leben an, da er in seinen Lebenserinnerungen über diese Zeit möglichst schnell hinweggeht. Siehe Pechstein, 1993, S. 101–104.

⁴³⁸ Fechter, 1921a, S. XI.

auch hier tobt die Menge um eine herausragende, abgegrenzte Insel. Zwar fegt der Strom die alten Monarchien hinweg, doch hat sich der französische König rechtzeitig gerettet. Slevogts Graphik ist noch schonungsloser, da bei ihm keine aktive politische Masse zu sehen ist, sondern eine verführte Masse, die, einem Herdentrieb gehorchend, nicht nur nichts gewinnt, sondern alles verliert. Damit folgt Slevogt der symbolhaften Verbindung von Tier und Masse, die auch die Massenpsychologie vertritt. So schreibt Le Bon: „Die Masse ist eine Herde, die sich ohne Hirten nicht zu helfen weiß.“⁴³⁹ Nicht nur Max Slevogt assoziiert die Masse der Menschen ihrem Verhalten nach mit Tieren, dies tut auch George Grosz. Er erkennt in der Masse das Wimmeln von Insektenschwärmen und überträgt auf seinen Massenbildern aus dem Ersten Weltkrieg tierische Verhaltensmuster auf die Menschen, wie Anne Sophie Petit-Emptaz belegt.⁴⁴⁰

Ludwig Meidners Zeichnung „Französische Soldaten“ (1914, Abb. 55) ist eine weitere Form der Kriegsdarstellung, sie zeigt weder Soldaten auf dem Weg in die Schlacht noch Kämpfe oder Verwundete, sondern Soldaten auf der Flucht.⁴⁴¹ In einer schrägen Linie rauschen die Männer am Betrachter vorbei, bleiben aber immer noch eine Kompanie. Trotz Panik zersetzt sich die Einheit nicht, sondern bleibt geordnet.⁴⁴² Nur am linken Bildrand ist ein einzelner Soldat zu sehen, der aus der Reihe gefallen ist, sein Kopfverband kennzeichnet ihn als Verwundeten. Auf dem Boden sitzend reckt er hilfeschend seinen Arm in Richtung der fliehenden Kameraden, die ihm aber nicht helfen. Die Diagonale, die die Kompanie schafft, wird durch eine zweite, ausgehend vom Arm des Verletzten, durchbrochen. Der Mann, einmal aus der Masse herausgefallen, kann kein Glied mehr von ihr werden. Thomas Grochowiak beschreibt die Wirkung der Form auf das Fluchtelement: „Betonte, breite und nervös gehaltene Tuschebahnen, in diagonalen Richtungen, spitzwinklig und hastig hingestrichen, und die in gleiche Richtungen hin und her ragenden Gewehrläufe tun das Ihrige, um Gehetztsein und Flucht eindringlich, ja, körperlich miterleben zu lassen. Die aufgeladenen Wolkenballen – wie mit dem Linolmesser geschnitten – erscheinen hinter den Hügeln wie Furien, die die flüchtenden Massen, denen die Angst buchstäblich ‚im Nacken sitzt‘, schrecken, jagen und verfolgen.“⁴⁴³

Meidner beschäftigt sich wohl seit dem Tod seines Freundes Ernst Wilhelm Lotz im September 1914 mit dem Krieg⁴⁴⁴, noch vor seiner eigenen Einberufung im Sommer 1916. Susanne Thesing analysiert seine Kriegsdarstellungen folgendermaßen: „Im Wesen und in der Gefühlswelt des Künstlers muß die Angst von ganz zentraler Bedeutung gewesen sein; sie

⁴³⁹ Le Bon, 1982, S. 84. Hinweis auf die Tiervergleiche von Le Bon bei Gamper, 2009, S. 82.

⁴⁴⁰ Siehe Petit-Emptaz, 2004, S. 229.

⁴⁴¹ Eine geordnete Masse wie bei Max Pechstein zeigt Meidners Blatt „Übergabe einer Festung“ aus dem Zyklus „Krieg“ (u.a. Winfried Flammann, Karlsruhe). Hier rahmt eine Mauer die Stadt ein, aus der die Soldaten strömen.

⁴⁴² Sigmund Freud sah Panik als Auslöser dafür, dass sich die militärische Masse zersetzt. Siehe Freud, 1921, S. 51.

⁴⁴³ Grochowiak, 1966, S. 104.

⁴⁴⁴ Herausgearbeitet von Thesing, 1991, S. 99–101.

führt ihn auch in eine Isolation, der er immer wieder zu entkommen suchte.“⁴⁴⁵ Diese Auffassung findet sich in Meidners Werken über die kriegerische Masse eher nicht, da mehr die Gefahr und die Zusammengehörigkeit hervorgehoben werden.

Auf keinem der Bilder ist das Leid der Soldaten deutlich zu sehen, sondern vielmehr die Dynamik innerhalb der Masse. Niemals sind die gegnerischen Massen gleichzeitig im Bild. Elias Canetti definiert den Krieg als eine Doppelmasse, da auf beiden Seiten Massen auftreten, deren Absicht es ist, „sich als Gesinnung und Aktion zu erhalten. Sie aufzugeben wäre Preisgabe des Lebens selbst.“⁴⁴⁶ Canettis Ansatz definiert die Dynamik an der Front, die das Aufgeben auf beiden Seiten unmöglich macht.

Die Künstler zeigen die Masse nie in Überblicksbildern einer Schlacht, was wohl der Unüberschaubarkeit der modernen Kriegsführung geschuldet ist. Die Soldaten werden zumeist als kompakte, geschlossene Einheit gezeigt oder als Ausschnitt eines großen Ganzen. Dabei zeigen sie zwei unterschiedliche Ausprägungen der Masse. Zum einen die persönliche Auseinandersetzung mit der Masse und der Versuch, sich in ihr die Individualität zu bewahren, zum anderen den Blick von außen auf das strukturierte Massenheer.

Die vier Bildbeispiele stehen für vier verschiedene Typen der Massendarstellung: Die organisierte Einheit bei Pechstein, die sich schon in Meidners „In der Frohn-Gasse zu Dresden“ (1914, Abb. 44) vorbildet, die verführte, triebhafte Menschenmenge bei Slevogt, die blindlings ihrem Führer folgt. Bei Egger-Lienz steht der Verlust der Individualität und damit die negative Deutung der Soldatenmasse im Mittelpunkt. Dabei ist im massenhaften Sterben die Vernichtung des Einzelnen nicht mehr von Bedeutung, der Tod des Individuums geht in der ungeheuren Zahl unter. Bei Meidner dominiert die Geschlossenheit der Masse, die nur an sich selbst denkt.

⁴⁴⁵ Thesing, 1991, S. 105.

⁴⁴⁶ Canetti, 1984, S. 78.

VI. Die Masse als soziale Klasse

„Allein und einsam, verzweifelt und hilflos sind die Menschen als Masse, weil die Gemeinschaft noch nicht geboren ist. Schon künden sich aber die ersten Wehen.....“⁴⁴⁷

Dieses Kapitel widmet sich Menschenmengen als dauernde Interessengemeinschaften, die sich über, zumeist politische, Gegner bilden, wie auch Kollektiven, die sich durch eine bestimmte soziale Zusammengehörigkeit definieren. Soziale, kulturelle und politische Gemeinsamkeiten sind das verbindende Element. Die große Zahl der Angehörigen der unteren Bevölkerungsschichten ist in diesem Kontext die Voraussetzung für diese Menschenmengen, die häufig von der oberen Schicht der Gesellschaft als Masse wahrgenommen wird. Im 19. Jahrhundert trifft diese Definition vor allem auf das entstehende Proletariat zu.

Es geht also zum einen um große Ansammlungen von Menschen, die sich bewusst und mit einem bestimmten Ziel zusammenfinden und sich an Orten versammeln, die zumeist vorher festgelegt wurden, so bei Streiks und Demonstrationen. Zum anderen geht es um die Masse, die sich, aus der Erfahrung als untere Gesellschaftsschicht heraus, bewusst als eine eigene soziale Klasse definiert. In diesem Sinne finden sich diese Massen nicht nur gebündelt an einem Ort, sondern auch in der Verstreuung, müssen nicht real, sondern können auch nur fiktiv durch gemeinsame Werte und Ideen verbunden sein. Diese von mir hier genannte „Masse als Klasse“⁴⁴⁸ ist eine Interessengemeinschaft, die sich durch ihren marxistisch-sozialdemokratisch-ideologischen Überbau definiert und im Zuge der erstarkenden Arbeiterbewegung entsteht. Das Phänomen Masse tritt nicht mehr nur als große Menschenansammlung auf, sondern ist ein Teil der durch die Industrialisierung veränderten Gesellschaft. Aus dem Proletariat formt sich eine selbstständige Klasse, so wie es der sich für die Volksbildung einsetzende Lehrer Theodor Bäuerle 1924 definiert: „Durch die Organisation wurden die Arbeitermassen zur Arbeiterklasse mit dem gemeinsam empfundenen Gegensatz zu den Arbeitgebern als Besitzer und Verkäufer der Arbeitskraft.“⁴⁴⁹ Es geht also nicht um die Vereinzelung des Menschen in der Masse, sondern um die durch den Verlust der ursprünglichen Bindungen erzeugte Gemeinschaft, die sich durch ihre schiere Zahl zu einer neuen Kraft bündelt.

In der Realität überschneiden sich beide Formen, da sich aus der Gesellschaftsschicht der „sozialen Masse“ zumeist auch die Mengen der Streik- und Demonstrationsteilnehmer bilden. Die künstlerische Umsetzung dieser Ausformung von Masse ist Kern dieses Kapitels. Doch

⁴⁴⁷ Jung, 1921, S. 6.

⁴⁴⁸ Harald Olbrich benutzt dieses Schlagwort in der Interpretation des Gemäldes „Die Internationale“ von Otto Griebel. Olbrich, 1986, S. 213. In dieser Arbeit wird es aber erweitert für eine bestimmte Form der Massenausprägung verwendet.

⁴⁴⁹ Bäuerle, 1924, S. 42.

steht vor allem die soziale Zugehörigkeit im Mittelpunkt. Unter diesen Gesichtspunkten werden die behandelten Bilder im Folgenden als „Massebilder“ bezeichnet.

Der Massebegriff des Marxismus ist für die Beurteilung der Arbeiterbewegung und ihrem Verhältnis zur Kunst wichtig. Diese Bewegung sieht die Mehrheit der unteren Bevölkerungsschicht als wichtigen politischen Faktor.⁴⁵⁰ Marx versteht die Masse als das Grundelement, aus dem sich die spätere Arbeiterklasse bildet:

„Die ökonomischen Verhältnisse haben zuerst die Masse der Bevölkerung in Arbeiter verwandelt. Die Herrschaft des Kapitals hat für diese Masse eine gemeinsame Situation, gemeinsame Interessen geschaffen. So ist diese Masse bereits eine Klasse gegenüber dem Kapital, aber noch nicht für sich selbst. In dem Kampf, den wir nur in einigen Phasen gekennzeichnet haben, findet sich diese Masse zusammen, konstituiert sie sich als Klasse für sich selbst. Die Interessen, welche sie verteidigt, werden Klasseninteressen. Aber der Kampf von Klasse gegen Klasse ist ein politischer Kampf.“⁴⁵¹

Nach der Konstituierung des Proletariats verliert der Begriff Masse für Marx an Bedeutung⁴⁵², jedoch stabilisiert er sich in der Gesellschaft als „deutlicheres Sozialprofil, da er vorrangig für die heimatlosen, in urbanen und industriellen Kontexten zusammengefassten ‚Arbeitermassen‘ verwendet wurde.“⁴⁵³ Diese sind aus der Sicht des Bürgertums des 19. Jahrhunderts eng mit den Bestrebungen der Sozialdemokratie verbunden. Eine marxistische Einstellung der Künstler spiegelt sich vor allem in Werken der zwanziger Jahre wider, in denen das Klassenbewusstsein zum Ausdruck kommt. Jedoch können nicht alle in diesem Abschnitt besprochenen Künstler mit marxistischen oder sozialdemokratischen Ideen in Verbindung gebracht werden.

Timm Genett sieht im Marxismus nach 1848 die einzige Richtung, die „einen progressiven, offensiven und positiven Massenbegriff aufrechterhalten kann, und dies freilich auch nur insofern die Massen synonym werden mit der geschichtsphilosophischen Mission des Proletariats.“⁴⁵⁴ Bei Siegfried Kracauer ist die „Emanzipation des Proletariats (...) die Aufhebung seiner Existenz in Form von Masse.“⁴⁵⁵ Er sieht sie als Grundlage, aus der die neue Schicht erwächst.

⁴⁵⁰ Im Manifest der kommunistischen Partei wie folgt: „Alle bisherigen Bewegungen waren Bewegungen von Minoritäten oder im Interesse von Minoritäten. Die proletarische Bewegung ist die selbständige Bewegung der ungeheuren Mehrzahl im Interesse der ungeheuren Mehrzahl.“ Marx, 2009, S. 79.

⁴⁵¹ Marx, 1979, S. 129.

⁴⁵² Zudem gibt es bei Marx und Engels keinen Kultur- und Kunstbegriff, auf den die Künstler hätten aufbauen können, um Kunst für die Massen zu schaffen. Ihr Ziel liegt in der Umsetzung der Diktatur des Proletariats. Ihre Kernthesen zur Kunst sind vom materialistischen Denken geprägt und beziehen keine ästhetischen Wertungen mit ein. Jedoch ist Kunst bei ihnen Ausdruck des Gesellschaftsmodells. Siehe und nach Röhl, 2003, S. 51–54. Hans Peter Thurn betont, dass „die Freiheit der Kunst (...) für *Marx* und *Engels* ein stets zu bewahrendes Gut [war] wie auch der Kampf gegen jede Zensur eine Selbstverständlichkeit.“ Thurn, 1976, S. 32. Dadurch wäre die Ästhetik, wie sie z. B. in den kommunistischen Staaten gepflegt wurde, von ihnen wohl abgelehnt worden. Vgl. ebd., S. 17–34.

⁴⁵³ Middendorf, 2013, S. 4.

⁴⁵⁴ Genett, 1999, S. 197f.

⁴⁵⁵ Kracauer, 2013, S. 79.

Einige historische Entwicklungen innerhalb der Arbeiterbewegung sind zudem wichtig für das Erstarren der Massenbewegung. Durch die organisierten Verbände, Gewerkschaften und Arbeiterorganisationen erhält die „Masse als Klasse“ schon in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts langsam Strukturen, leidet jedoch unter Einschränkungen von staatlicher Seite. Kulturell entwickelt sich zu dieser Zeit das Arbeitertheater der Arbeiterbildungsbewegung mit dem Ziel, die Arbeiter zum Denken anzuregen. Die Theaterstücke thematisieren oftmals die Kraft der Solidarität, der sozialistische Held stammt aus dem Kollektiv und die Arbeiter können die Kämpfe um ihre Rechte im Theater „mitemleben“.⁴⁵⁶ Dagegen war der Zugang zur Malerei gerade für die ungebildeten Schichten schwieriger, allein schon aus ganz pragmatischen Gründen. Verbilligte Eintritte zu Ausstellungen sind selten, frei zugängliche Kunstausstellungen kommen erst langsam auf. Der Naturalismus⁴⁵⁷, in dem die unteren Bevölkerungsschichten erstmals bildwürdig werden, bleibt trotz der an seinen Motiven geäußerten Kritik eher eine im Bürgertum etablierte Kunstform, da auch die Ausstellungen im bürgerlichen Kontext stattfinden.⁴⁵⁸

Bei der Auseinandersetzung mit dem Motiv der Arbeitermassen stößt man immer wieder auf den Begriff Vermassung, der vor allem im bürgerlichen Milieu verwendet wird. Hamann/Hermand benützen dieses Wort vor allem im Kontext der Kunst des Naturalismus und Realismus in Deutschland. Der Begriff tritt im Zusammenhang mit den durch den Pauperismus und die Industrialisierung entstandenen Zustände auf, die zu einer Verelendung weiter Teile des Proletariats führten und in denen der Einzelne keine Rolle mehr spielt.⁴⁵⁹ Damit prägen Hamann/Hermand auch die Begrifflichkeit Masse = entindividualisiert für die Kunstgeschichte.

Masse bleibt trotz der zunehmenden Verwendung des Begriffs Klasse im marxistisch-kommunistischen Sprachgebrauch bestehen, vor allem in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts, um die Arbeitermassen hinsichtlich ihrer Aufttritts- und Mengenstärke zu beschreiben.⁴⁶⁰ So schreibt Bertolt Brecht etwa 1938 über die Essays von Georg Lukács:

⁴⁵⁶ Siehe Weber, 1976, S. 14–28.

⁴⁵⁷ Der Begriff Naturalismus bezeichnet hier den Kunststil der Jahre 1870–1905 in Deutschland, der eine „unästhetische“ Abbildung der Wirklichkeit meint und zu seiner Zeit negativ besetzt war. Weitere Informationen zur Abgrenzung der Begriffe Naturalismus und Realismus liefert die Zusammenfassung von Boris Röhl. Siehe Röhl, 2003, besonders S. 7.

⁴⁵⁸ Die Problematik des Bildes der Arbeiter in der Kunst, insbesondere im literarischen Naturalismus, findet ihren Niederschlag in der Naturalismus-Debatte der SPD in den Jahren 1891–1896. In dieser wird intensiv über den positiven Nutzen und die Ausrichtung der naturalistischen Kunst gestritten, die Franz Mehring als dem Proletariat wesensfremd sah. Ein eindeutiges Ergebnis brachte die Debatte nicht. Hauptproblem war, dass die SPD die Kunst parteigebunden sah, der Naturalismus jedoch nach einer gesellschaftlich nicht näher definierten Objektivität suchte. Nach Rothe, 1986, S. IX.–XLIV.

⁴⁵⁹ Siehe Hamann/Hermand, 1959, S. 167 und 184.

⁴⁶⁰ Beispielfhaft sei auf den Aufsatz „Kunst und Proletariat“ (1931) von Johannes R. Becher verwiesen, in dem er schreibt: „Diese aus dem Proletariat kommenden Künstler zeugen davon, welch ungeheure Kräfte auch auf künstlerischem Gebiet in den werktätigen Massen verschüttet liegen.“ Becher, 1977, S. 338. Ebenso fordert der Aufsatz „Der Weg der Masse“ (1927) das Aufgehen im kämpfenden Proletariat. Becher, 1977, S. 131–133. Und Franz Jung schreibt in seiner Erzählung „Proletarier“ (1921):

„Der Mensch wird nicht wieder Mensch, indem er aus der Masse herausgeht, sondern indem er hineingeht in die Masse. Die Masse wirft ihre Entmenschtheit ab, damit wird der Mensch wieder Mensch (nicht einer wie früher). Diesen Weg muß die Literatur in unserem Zeitalter gehen, wo die Massen an sich zu ziehen beginnen, was es an Wertvollem, Menschlichen gibt, wo die Massen diese Leute mobilisieren gegen die Entmenschung durch den Kapitalismus in seiner faschistischen Phase.“⁴⁶¹

Daraus ergibt sich die Frage, inwieweit sich diese Wandlung auch in den Bildern der Zeit vollzieht.

Der marxistische Gebrauch des Wortes Masse steht im Gegensatz zum Massendiskurs des 19. Jahrhunderts, der in ihr eine Gegenordnung zur Gesellschaft sieht, einen Ausnahmezustand.⁴⁶² In diesem Kapitel ist die Masse Grundlage für eine neue soziale Ordnung. In welcher Weise diese verschiedenen Arten von Menschenmengen als Gesellschaftsschicht oder Interessengemeinschaft und ihr Kampf um eine Rolle in der Gesellschaft in der bildenden Kunst dargestellt werden, und ob sich eine Nähe zu bestimmten Kunststilen wie dem Naturalismus und dem Realismus ableiten lässt, soll dieses Kapitel aufzeigen.

„Von diesem Sturm dahingetrieben sieht man die Masse Menschen, die Proletarier, die Menschen da draußen.“ Jung, 1921, S. 56.

⁴⁶¹ Brecht, 1967, S. 298.

⁴⁶² Siehe hierzu Hebekus/Lüdemann, 2010b, S. 9 sowie 17f.

1. Bilder von Demonstrationen und Streiks – eine neue Form der politischen Auseinandersetzung findet ihren Weg in die Kunst

„Die Straße im Anmarsch! (...) Größe liegt in den Demonstrationen der Masse und ein hinreißendes Pathos. Ein starkes Machtbewußtsein geht von Ihnen aus und erfüllen jeden einzelnen mit neuem Kampfesmut, neuer Siegeszuversicht.“⁴⁶³

Erregte Mengen waren Schwerpunkt des Kapitels über Revolutionen und Aufstände. Es ging um Menschenmengen, die gegen die bestehende Herrschafts- und Gesellschaftsordnung im 18. und 19. Jahrhundert revoltierten und versuchten, diese zu verändern. Dieses Ziel verfolgen auch Teile der hier behandelten Menschenmengen im 20. Jahrhundert, aber innerhalb des rechtsstaatlichen Rahmens. Es stehen die organisierten Versammlungen von Menschen im Mittelpunkt, die ihre Macht auf der Straße zeigen. Die politische Meinungsäußerung wird von der Arbeiterbewegung nach draußen getragen und sie nutzt dafür die neue Öffentlichkeit der entstehenden Großstädte, die eine große Zahl von Zuschauern möglich macht.⁴⁶⁴

Im Gegensatz zu Revolutionen und Aufständen, einmaligen Ereignissen wie der Märzrevolution, wiederholen sich Demonstrationen und Streiks, sie sind nicht so eng an ein konkretes, historisches Geschehen gebunden.

Demonstrationen, heute ein gängiges Mittel der politischen Meinungsäußerung, begleiten von Anfang an ähnliche Ängste wie die Revolutionen. Bei den ersten Demonstrationen ist noch nicht klar, welchen Verlauf sie nehmen werden, dadurch wirken sie bedrohlich. Doch bereits bei den Wahlrechtsdemonstrationen zu Beginn des 20. Jahrhunderts sieht Warneken das Problem, dass die Bevölkerung sich schon an dieses Mittel der Politik gewöhnt hat. Die SPD erhält das Ungewisse wohl dadurch, dass sie relativ selten von diesem Mittel Gebrauch macht.⁴⁶⁵ Die Untersuchung wird zeigen, welchem Aspekt die Künstler mehr Aufmerksamkeit schenken.

Der Streik, eine planmäßige Arbeitsniederlegung, die von Fabrikarbeitern oder übergreifend von Gewerkschaften organisiert wird, kommt erst im Zuge der Industrialisierung auf. Daher entwickelt sich das Motiv des Arbeitskampfes auch erst im 19. Jahrhundert. Ungefähr seit Mitte der 1860er Jahre dokumentieren zeitgenössische Quellen die bessere Organisation der Streiks. Gewalt entfällt, sie verlieren den Moment des Zufälligen und entwickeln eine statische, geordnete Komponente.⁴⁶⁶ Der aus der englischen Sprache stammende Begriff

⁴⁶³ Der Tag der Viertelmillion, in: Vorwärts. Berliner Volksblatt, Nr. 83a, Jg. 27, 11. April 1910, abgedruckt in: Kat. Ausst. Als die Deutschen demonstrieren lernten, 1986, S. 48.

⁴⁶⁴ Siehe dazu Ott, 2012, S. 66: „Sie (die Demonstrationen, Anm. d. Verf.) teilen den Gesellschaftskörper neu auf, indem sie das Kollektivbewusstsein einer bewegten Minderheit von Teilnehmern gegenüber einer statischen Mehrheit von Zuschauern oder Abwesenden befestigen.“

⁴⁶⁵ Siehe Warneken, 1991, S. 109.

⁴⁶⁶ Nach Tenfelde/Volkmann, 1981, S. 27.

„strike“ hält seit Mitte der 1870er Jahre zunehmend Einzug in den deutschen Sprachgebrauch.⁴⁶⁷

In der Forschung wird den Streik- und Demonstrationenbildern wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Klaus-Dieter Pohls Aufsatz „Zur künstlerischen Wahrnehmung des Streiks“⁴⁶⁸ bildet einen ersten Einstieg, untersucht aber nicht die Entwicklung der Menge. Friedrich Gross reduziert das Streikgenre auf die Aussage „Die künstlerischen Darstellungen von Streikdemonstrationen nehmen die Bildtradition des Revolutionszuges seit 1789 auf“⁴⁶⁹, als einziges Beispiel dient ihm Sella Hasses „Generalstreik in Charleroi“ (1912). Ob sich die Streikbilder wirklich rein von der französischen Bildtradition ableiten, soll an dieser Stelle ebenfalls erörtert werden. Demonstrationenbilder, bis auf ein Beispiel von Franz Klekawka von 1970, nennt und untersucht Gross nicht. Einzig in der Zeitschrift „Bildende Kunst“ findet eine intensivere Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex statt.⁴⁷⁰

Streik- und Demonstrationenbilder werden in diesem Abschnitt nicht getrennt voneinander behandelt, da sich die beiden Motive thematisch oft überschneiden bzw. ineinander übergehen können. Solche zeitgeschichtlichen Themen werden im 19. Jahrhundert vermehrt in Zeitungen und Zeitschriften behandelt, wodurch ein Kanon an Illustrationen, Karikaturen und Plakaten entsteht, die aber nicht Thema dieser Arbeit sind.⁴⁷¹ Gemälde und Graphiken mit diesem Motiv finden sich erst ab den 1880er Jahren, als Arbeitskämpfe und Demonstrationen der Arbeiterbewegung zunehmen und besonders, nach der Aufhebung der Sozialistengesetze 1890, im Zuge der Maifeiern⁴⁷²

Die Öffentlichkeit nutzend, gehören Demonstrationen bald zum üblichen Straßenbild.⁴⁷³ Die Demonstranten bewegen sich in einem offenen Raum und dieser offene Raum ermöglicht auch eine offene Masse. Durch mitgeführte Symbole wie z. B. die Rote Fahne ist es Außenstehenden möglich, sich mit dem Ziel der Teilnehmer zu identifizieren und sich ihnen anzuschließen, gleichzeitig sorgen diese Symbole für ein Zusammengehörigkeitsgefühl.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd., 1981, S. 12.

⁴⁶⁸ Siehe Pohl, 1992. Er sieht die Streikbilder vor allem als „narrativ strukturierte Ereignisbilder“, die nur durch das neue Thema bestechen. Ebd., S. 165. Dabei untersucht er die Gemälde „Strike“ (1878) von Theodor Kittelsen, Robert Koehlers „Der Streik“ (1886), Hendrik Luytens „Streik“ (1888), Oscar Gräfs „Aussperrung“ (1893) und Erik Henningsons „Der Volksredner“ (1899).

⁴⁶⁹ Gross, 1989b, S. 110.

⁴⁷⁰ Siehe Hütt, 1967 zum Thema Demonstration und Schmidt, 1957 zum Thema Streik. Im Zuge der sozialistischen Kunstgeschichtsschreibung liegt der Fokus jedoch stark auf dem Klassenkampfespekt.

⁴⁷¹ Einer der bekanntesten Künstler, der diese Ereignisse für die Presse festhielt, ist Leo von Elliot, der schon die Barrikadenkämpfe 1848 und später besonders die Streikbewegung in Belgien, wie die Arbeiterunruhen 1868 in Charleroi, illustriert. Siehe dazu Franz, 2000. Ein Zentrum der Bildberichterstattung ist die Leipziger Illustrierte Zeitung. Dazu Gebhardt, 1997.

⁴⁷² Die große Streikbewegung beginnt in Deutschland eigentlich erst 1869 mit der Erlaubnis von Streiks (§152 RGO) und hat besonders in den Gründerjahren starken Zulauf. Während der Sozialistengesetze sinkt die Zahl der Streiks in den späten 1870er und anfänglichen 1880er Jahren zwar wieder, erreicht aber schon 1889 die Streikintensität der frühen siebziger Jahre und übertrifft diese bald. Siehe dazu Machtan, 1983, S. 24ff.

⁴⁷³ Der unter dem Namen „Die Eroberung der Strasse“ veröffentlichte Ausstellungskatalog untersucht die Entdeckung des öffentlichen Lebens und Raums in der Kunst. Demonstrationen werden nicht explizit untersucht. Kat. Ausst. Die Eroberung der Strasse, 2006.

Das im Ausstellungskatalog „Streik. Realität und Mythos“⁴⁷⁴ aufgeführte Gemälde Philipp Hoyolls „Zerstörung eines Bäckerladens“ (1846, Abb. 14) zeigt eine spontane Hungerrevolte. Dabei schwankt das Gemälde sowohl inhaltlich als auch formal zwischen den Begrifflichkeiten, man kann es am ehesten dem ungeplanten sozialen Protest zuordnen.⁴⁷⁵ Es wurde schon im Kapitel zu Aufständen und Revolutionen besprochen, da es erstmals eine spontane, aktive, aber noch ungeordnete Menge zeigt, zugleich ist es aber auch Vorläufer für das Motiv der Demonstration. Kaschuba beschreibt den Unterschied von sozialem Protest und Demonstration wie folgt: „Wo der soziale Protest noch ein plebejisches Prinzip defensiven Aufbegehrens ‚gegen die Ordnung‘ verkörpert, symbolisiert die Straßendemonstration bereits das proletarische Prinzip einer ‚Gegenordnung‘, den szenischen Entwurf einer politisch-sozialen Gegenmacht, in der sich eine gesellschaftliche Alternative andeutet.“⁴⁷⁶ Außerdem steht das Wort Hungerrevolte für einen eigenen Typus von sozialen Aufständen, die, der Definition von Manfred Gailus folgend, als „kollektive Protestaktionen unterer Volksschichten in Stadt und Land, die durch Mangel und/oder Teuerung (oder aus Furcht vor Mangel und Teuerung) von Nahrungsmitteln hervorgerufen wurden und durch kollektive Selbsthilfe gegen Private oder Obrigkeiten auf die Sicherstellung lokaler Nahrungsansprüche zielten.“⁴⁷⁷ Die Hungerrevolte strebt also keine soziale Veränderung an. Bei Hoyoll handelt es sich aber nicht um einen konkreten zeitgenössischen Vorfall, sondern um eine Zusammenfassung der Erfahrungen aus mehreren Ereignissen.⁴⁷⁸ Doch zeigt Hoyoll, im Gegensatz zu anderen zeitgleich entstandenen sozialkritischen Gemälden der Düsseldorfer Malerschule, wie Carl Wilhelm Hübners (1814–1879) „Die schlesischen Weber“ (1844, Abb. 56) und Wilhelm Kleinenbroichs (1814–1895) „Erhebung der Schlacht- und Mahlsteuer an einem Kölner Stadttor“ (1847, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud), die schlechte soziale Lage anhand einer Aktion, des Aufbegehrens einer Menge, die auf den bürgerlichen Betrachter wie Pöbel wirkte.

Bei der ersten Ausstellung des Gemäldes 1847 in Breslau sind die Kritiker nicht angetan von dem Motiv, Fischer lobt zwar die Komposition, aber „abgesehen von dem Sujet und der Schwäche der Malerei“⁴⁷⁹. In einer anderen Kritik heißt es, dass die Not zwar da ist, aber sie

⁴⁷⁴ Kat. Ausst. Streik. Realität und Mythos, 1992, Kat. Nr. 16, S. 20ff.

⁴⁷⁵ Zum Problem der Unterscheidung von sozialem Protest und Streik siehe Tenfelde/Volkman, 1981, S.18f. Der soziale Protest hat gegenüber dem Streik eine geringere Homogenität der Träger, ist nicht formalisiert und institutionalisiert, ist illegal, hat eine schwächer entwickelte Organisation und es fehlt eine spezifische Verbindung von Ursache, Mittel und Zweck. Volkman sieht den sozialen Protest vor allem als Form kollektiven Verhaltens, als Teil der Sozialgeschichte der Unterprivilegierten und ihren Bemühungen um wirtschaftliche, soziale und politische Emanzipation. Nach Volkman, 1975, S. 20.

⁴⁷⁶ Kaschuba, 1991, S. 84.

⁴⁷⁷ Gailus, 1990, S. 201, Anm. 1.

⁴⁷⁸ Breslau war als Teil von Schlesien auch von den Weberaufständen 1844 betroffen. Zudem gibt es um 1847 zahlreiche Hungerunruhen, vor allem aufgrund schlechter Ernten und dem grassierenden Hungertyphus, nicht nur in Schlesien, sondern auch in Württemberg, Böhmen, Pommern und der Provinz Preußen. Siehe Gailus, 1990, S. 213ff. Dazu ebenfalls Stein, 1884, S. 257f.

⁴⁷⁹ Fischer, R.: Zur Eröffnung der Kunstausstellung, in: Schlesische Zeitung, 1. Beilage zur Nr. 128, Breslau, Sonnabend am 5. Juni 1847, S. 1487, in: Tittel, 1998, S. 43, Anhang 1.

auf diese Weise festzuhalten, das „scheint uns vom Standpunkt der Kunst keineswegs gestattet.“⁴⁸⁰ Hoyoll widmet sich dem Kampf gegen die schlechten sozialen Bedingungen und die wirtschaftliche Ausbeutung, die später auch Auslöser für Streiks sind.

Die ersten Streikgemälde finden sich ebenso im Umfeld der Düsseldorfer Malerschule. Fast allen frühen deutschen Streikbildern des 19. Jahrhunderts ist gemeinsam, dass die Streikenden dem Firmenbesitzer bzw. einem Bevollmächtigten in Verhandlungen gegenüberstehen. Ähnlich wie auf Hasenclevers Gemälde „Arbeiter und Stadtrath“ (Abb. 17–19), bei dem, trotz der dargestellten aufgebracht Menge im Hintergrund, das Hauptaugenmerk auf der Verhandlung liegt, konzentriert sich das Streikbild von Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894) nicht auf eine Menge. Das Gemälde „Streik“ (1888, Abb. 57)⁴⁸¹ zeigt das Innere einer Schreinerwerkstatt. Der Bildausschnitt gibt den Eingangsbereich und versetzt nach hinten die Werkstatt wieder. Dadurch wird ein für die Komposition wichtiger Raum geschaffen, der die drei Figurengruppen nach ihrer Wichtigkeit ordnet. Im Vordergrund befinden sich zwei Frauen mit Kindern, die den Männern, die in Verhandlungen mit dem Werkstattleiter vertieft sind, zuhören.⁴⁸² Links davon steht eine weitere Mutter-Kind-Gruppe, die besorgt um die Ecke blickt. Schon die Szenerie, eine kleine Schreinerei, schließt eine große Menge auf diesem Streikbild aus. Der Schwerpunkt liegt auf der Sorge der Frauen, die auch in Zeiten des Streiks für die Familie sorgen mussten. Bokelmann zeigt eine ganz der Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule verhaftete Version des Arbeitskampfes. Weder scheinen die Arbeiter sehr aufgebracht gegenüber dem Besitzer, noch herrscht eine aggressive Stimmung.⁴⁸³ Im Vordergrund steht das Abhängigkeitsverhältnis, vor allem durch die mitabgebildeten Familien, eine große Menge an Streikenden ist noch nicht zu sehen.⁴⁸⁴

⁴⁸⁰ Anonym: Kunstausstellung, in: Breslauer Zeitung, Dritte Beilage zu Nr. 128, Sonnabend den 5. Juni 1847, S. 1289, in: Tittel, 1998, S. 46, Anhang 2.

⁴⁸¹ In der Literatur existieren zwei verschiedene Datierungen. Da das Gemälde verschollen ist, ist keine Nachprüfung möglich. Auf der Abbildung im Buch „Work and Struggle“ ist jedoch die Jahreszahl 1888 auf dem Gemälde deutlich zu erkennen. Siehe Lucie-Smith/Dars, 1977, S. 108, Abb. 54. Hodel datiert es in ihrem Werkverzeichnis auf 1889. Siehe Hodel, 1985, S. 111, Kat. Nr. 125.

⁴⁸² Nach Barbara Hodel ist der kräftige Herr in der Mitte des Raumes der Arbeitgeber, der mit den Streikenden verhandelt. Der eigentliche Streik ist durch die Frauen im Vordergrund und die Lichtführung in den Hintergrund gerückt, das Augenmerk liegt auf dem Leid der Angehörigen. Hodel, 1985, S. 53.

⁴⁸³ Auch auf Carl Wilhelm Hübners Gemälde „Die schlesischen Weber“ (1844, Abb. 56) ist die Abhängigkeit der Arbeiter vom Fabrikbesitzer Hauptthema. Nach Barbara Hodel ist Bokelmanns Bild jedoch sozialkritisch und hat nichts Theatralisches im Gegensatz zu Hübner. Siehe Hodel, 1985, S. 54.

⁴⁸⁴ Ein ähnliches Beispiel ist das nicht mehr erhaltene Gemälde von Theodor Esser „Strike der Hammerschmiede“, das sich ebenfalls auf eine kleine Menge Streikender bezieht und diese eher verwahrlost abbildete. Eine Bildbesprechung zur Ausstellung bei Pecht, 1891/92, S. 218: „Deshalb ist ein Bild wie Theodor Essers ‚Strike der Hammerschmiede‘ (...) eine notwendige Erscheinung in einer Zeit, in welcher die innere Politik immer mehr und mehr in dem Kampfe mit den sozialdemokratischen Forderungen gipfelt und als Ausdruck einer solchen muß es (...) unser Interesse voll in Anspruch nehmen.“ Auch der norwegische Maler Theodor Kittelsen (1857–1914), zeitweilig als Student an der Münchner Akademie (1876–79), stellt die beiden Parteien auf seinem Gemälde „Strike“ (1879) gegenüber. Die Streikenden sind in der Rolle der Bittsteller zu sehen. Klaus-Dieter Pohl stellt heraus, dass der Betrachter mit beiden Konfliktparteien gleichwertig konfrontiert wird. Pohl, 1992, S. 167. Abb. in: Schmidt, 1957, S. 174.

Das Gemälde wird 1889 in der Ausstellung Düsseldorfer Künstler in der Kunsthalle Düsseldorf gezeigt⁴⁸⁵, im Jahr vor der Aufhebung der Sozialistengesetze. Die Akzeptanz dieses Streikbildes, das den Betrachter wohl vor allem berühren sollte, liegt wohl beim Bürgertum hauptsächlich an der „romantischen“ Wiedergabe des Streiks.⁴⁸⁶ Zur Entstehungszeit des Bildes unter dem Sozialistengesetz nahmen die Arbeitskämpfe jedoch oft einen anderen Verlauf. Und auch das Milieu der kleinen Handwerker, deren „pittoreskes“ Ambiente eher zur „Armeleutemalerei“⁴⁸⁷ des 19. Jahrhunderts passt, spielt in den Streikbewegungen der Arbeiterklasse des 19. und 20. Jahrhunderts keine Rolle. Die großen Streiks fanden zumeist in den industriell geprägten Regionen statt.

Anders dagegen das etwas früher entstandene Gemälde „Der Streik“ (1886, Abb. 58) des Deutsch-Amerikaners Robert Koehler (1850–1917). Der Maler zeigt, ebenso wie Hoyoll, kein reales Ereignis, sondern ein Motiv, das durch unterschiedliche Streiks, insbesondere durch den Eisenbahnerstreik in New York 1877, geprägt ist.⁴⁸⁸ Die Szene spielt unter freiem Himmel. Auf der linken Seite befindet sich eine Direktorenvilla, auf deren Stufen ein Mann in Frack und Zylinder und, nach hinten versetzt, wohl ein Diener, steht, der entsetzt blickt und die Hände abwehrend vor die Brust hält. Auf der Brachfläche davor haben sich die Arbeiter versammelt, im Hintergrund liegen die Fabriken, deren Schornsteine in den trüben, zugezogenen Himmel ragen. Die Männer, die von allen Seiten heranstürmen, sind aufgebracht. Im Vordergrund versucht eine Frau ihren Mann zu beruhigen. Die Menge der Arbeiter nimmt zwar die zentrale Position des Gemäldes ein, doch bildet die Figurengruppe um den Vorarbeiter, der mit ausgestrecktem Arm auf die zusammenströmenden Arbeiter deutet, und den Fabrikbesitzer, der erhöht auf der Terrasse des Hauses steht, das eigentliche Zentrum. Die Konfrontation der beiden Welten zeigt sich auch in den zwei unterschiedlichen Bodenbelägen. Mehrere Arbeiter haben schon die Fußplatten der Villa betreten.⁴⁸⁹ Die Streikenden wirken untereinander noch nicht einig: Während auf der rechten Bildhälfte ein Mann den ersten Stein aufhebt und somit eine Eskalation in Kauf nimmt, scheint der dahinter herantretende Arbeiter, der eine Jacke über seinen linken Arm gelegt hat, erst einmal schauen zu wollen, was vor sich geht.

⁴⁸⁵ „Ganz hervorragend ist L. Bokelmann vertreten, der außer einem Paar ausgeführter Bilder – worunter besonders sein ‚Strike‘ ein Kunstwerk von Bedeutung – auch noch eine ganze Reihe sehr interessanter Studien und Skizzen ausstellt.“ D., 1888/1889, S. 123.

⁴⁸⁶ Um 1890 entstehen noch einige weitere Studien und Vorarbeiten zu der Thematik „Streik“, die größtenteils 1895 aus dem Nachlass versteigert wurden, heute jedoch nicht mehr auffindbar sind. Siehe dazu Hodel, 1985, S. 53 und S. 132, WV 261–265.

⁴⁸⁷ Carmen Flum verwendet den Begriff in ihrer Dissertation für jede Darstellung armer Leute und unabhängig davon, ob man sie als anekdotische, sentimentale, sozialkritische, dokumentarische oder appellatorische Elendsschilderung charakterisieren würde. Sie geht also über den im 19. Jahrhundert polemischen Gebrauch für die Malerei Max Liebermanns und Fritz von Uhdes hinaus. Siehe Flum, 2013, S. 7 sowie 180f.

⁴⁸⁸ Der Hinweis sowohl bei Dennis, 2011, vor allem S. 72 und 86. Ebenso Specht, 1992, S. 157f. und Anm. 1.

⁴⁸⁹ Auf Hasenclevers Solinger Fassung des Gemäldes „Arbeiter und Stadtrath“ und bei „Arbeiter vor dem Magistrat“ haben die Arbeiter ebenso schon den Teppich, ein Statussymbol der Bürger, betreten.

Robert Koehler, der in München an der Akademie studierte, bleibt hier noch genreartigen Motiven treu. Vor allem die Gruppe am linken Bildrand, eine Mutter mit Kind auf dem Arm und einer kleinen Tochter, die neben ihr steht, ist bezeichnend hierfür. Die Mutter schaut sorgenvoll zum Fabrikbesitzer, das Mädchen mit großen, erschreckten Augen zu der Menschenmenge. Am Streik nehmen sie nicht teil, sie scheinen eher Opfer des Geschehens zu sein. Diese Szene ist der Armeleutemalerei des 19. Jahrhunderts verpflichtet, die oft selbstbewusste Fabrikbesitzer und Amtsträger den notleidenden Familien, besonders häufig Mutter-Kind-Gruppen, gegenüberstellt.⁴⁹⁰

Die Menge bei Koehler ist individualisiert, sie bildet noch keine einheitliche politische Schicht ab, unterscheidet sich aber vom Direktor und seinem Diener deutlich durch ihre Kleidung und ihr Gebaren. Durch die genreartigen Szenen mildert Koehler die Konfrontation und macht sie einem bürgerlichen Publikum zugänglich. Das Gemälde wird 1888 auf der III. Internationalen Ausstellung im Glaspalast in München relativ gut aufgenommen.⁴⁹¹ Anders als bei Bokelmann ist das Mengenverhältnis von Arbeitern und Arbeitgeber korrekter wiedergegeben. Das Gemälde spiegelt erstmalig in der Gegenüberstellung die realen Verhältnisse wider: Die mittellose Menge, die dem einzelnen Fabrikbesitzer gegenübersteht. Trotzdem zeigt Koehler die Arbeiter noch nicht als Klasse, auch wenn er dem sozialdemokratischen Gedankengut wohl nahestand.⁴⁹² Die Künstler erheben zu diesem Zeitpunkt die Masse der Arbeiter in Deutschland noch nicht als selbstständiges Motiv aufs Bild.

Ende des 19. Jahrhunderts emanzipieren sich die Streikbilder langsam von der erzählenden Bildstruktur. Diese Entwicklung findet sich erstmals außerhalb Deutschlands, vor allem in der belgischen und französischen Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Streik- und Demonstrationen greifen vor allem Künstler wie Jules Adler (1865–1952) und Eugène Laermans (1864–1940) auf.

Eugène Laermans' „Un soir de grève. Le drapeau rouge“ (1893, Abb. 59) zeigt ein Charakteristikum der Streik- und Demonstrationen, das Harald Olbrich „Zug der Massen“⁴⁹³ nennt, das Wort Masse im Sinne der werktätigen, proletarischen Bevölkerung gebrauchend. Eine große, streikende Menschenmenge zieht von rechts nach links auf einem

⁴⁹⁰ Andere Beispiele hierfür sind die Gemälde: Peter Schwingen: Die Pfändung (1845, Museum Kunstpalast Düsseldorf). August Ludwig: Schwerer Abschied (1873) in: Die Gartenlaube 1873, S. 783.

⁴⁹¹ Friedrich Pecht schreibt zu dem Gemälde: „Das ist dramatisch lebendig und gut charakterisiert gegeben, und auch die kohlendunstgeschwängerte Fabrikatmosphäre spiegelt das feine Grau des Kolorits diesmal gut wieder.“ Pecht, 1888, S. 356. Eventuell wurde es so gut aufgenommen, da man eine amerikanische Szene darin sah, denn das Gemälde war schon 1886 in der National Academy of Design in New York ausgestellt worden, 1889 dann auf der Pariser Weltausstellung.

⁴⁹² Dies zeigt sich auch auf seinem Gemälde „Der Sozialist“ (1885, Deutsches Historisches Museum Berlin).

⁴⁹³ Olbrich, 1986, S. 49. Harald Olbrich analysiert diese Bezeichnung anhand der Bilder von Eugène Laermans, Käthe Kollwitz, Sella Hasse und Bart van der Leek. Friese-Oertmann hebt auch Constantin Meunier hervor, der diese Darstellungsform in der bildenden Kunst etabliert. Siehe Friese-Oertmann, 2017, S. 186.

Uferweg am Betrachter vorbei. Laermans' Menschenzug erzeugt den Eindruck einer unendlichen Menge, da nur die vordersten Menschen erkennbar sind, die restlichen nur noch als Hüte. Eine deutliche Trennlinie bildet der Lichteinfall, der knapp den Außenrand des Zuges beleuchtet und dadurch die Ebene des Betrachters scharf von der der Demonstranten trennt. Diese Lichtführung unterstreicht zum einen die Distanz zum Betrachter, der außerhalb der Menge steht, und verbindet gleichzeitig die Demonstranten zu einer Einheit. Laermans' Gemälde haftet, obwohl die Menge in Bewegung ist, etwas sehr Statisches an. Die massigen Figuren, die gedeckten Farben und das weit in das Bild hineinreichende, gleichfarbige Meer an Hüten suggerieren, dass es keine Bewegung gibt. Ein anderes Gemälde von Laermans, „Une foule“ (1894, Abb. 60), ist eine der wenigen Darstellungen einer Menge von hinten.⁴⁹⁴ Aus einem von Mauern umgebenen Teilstück der Straße drängt sich die Menschenmenge auf einen Weg, der sich an einem Kanalufer entlangschlingelt. Laermans nutzt eine leichte Aufsicht und die Kurvenführung der Straße, um die große Zahl an Menschen darzustellen. Es gibt kein Gedränge, aber auch kein Ziel, doch scheint die Masse durch eine unsichtbare Kraft zusammengehalten. Der Weg ist durch die Begrenzungen vorgegeben. Auch hier sind nur die vordersten Figuren einzeln zu erkennen, ansonsten erstreckt sich ein weites Feld an Köpfen. Durch die Rückenansicht und den freigelassenen Vordergrund wirkt der Betrachter noch einmal distanzierter als bei „Un soir de grève“.

Eugène Laermans' Kunst zeichnet sich vor allem durch starke, kräftige Konturen aus. Die Menschen haben klare Umrisse oder, wie Roland Schacht sie nennt, „körperformumschreibende Konturen“⁴⁹⁵, scharf konturierte Gesichter, gleichzeitig sind die Körper weich geformt, die Landschaft farblich eins mit dem Hütemeer. Dadurch verschmelzen die Figuren mit ihrer Umgebung.

Charakteristisch für seine Bilder ist die Isokephalie der Menge, die Hüte schließen sich wie eine Fläche zusammen und enden zumeist auf der gleichen Höhe. Dadurch sind alle anwesenden Personen auf einer Ebene, keiner steht über dem anderen. Auf den meisten Gemälden von Laermans wird keine Person explizit herausgestellt, was den Bildaufbau statisch und einheitlich wirken lässt. Nach Roland Schacht stellt Laermans „nichts Anekdotisches, sondern Menschliches, nicht Menschen, sondern die Menschen dar. Um hierzu durchzudringen, bedarf seine Kunst der Abstraktion, muß sie das Objekt typisch gestalten und den Vorgang durch Erhebung in die Sphäre des Formalen als in sich bedeutungsvoll hervortreten lassen.“⁴⁹⁶ Diese Verallgemeinerung drückt sich ebenso in der

⁴⁹⁴ Ein Bildthema, das sich selten bei Mengendarstellungen findet. Mir bekannt ist noch Lea Grundigs Zeichnung „Demonstration der KPD in der Vorstadt Dresden-Löbtau“ (1929, Verbleib unbekannt), das eine offene Masse darstellt, da der Zug genau vor dem Betrachter abbiegt und ihn so miteinschließt. Siehe Hütt, 1967, S. 259. Ebenso Werner Heldts Kohlezeichnung „Demonstration“ (1935, Privatbesitz). Siehe Schmied, 1976, Abb. 6, Kat. Nr. 317.

⁴⁹⁵ Schacht, 1917, S. 426.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 425.

Umgebung und dem Motiv aus.⁴⁹⁷ Nach Schachts Einordnung der Malerei Laermans' als etwas Überzeitliches, sieht er hier nicht das kämpfende Proletariat, sondern eine Masse des Proletariats als Menschen überhaupt.

Jules Adlers „La Grève au Creusot“ (1899, Abb. 61) zeigt die Spitze eines Menschenzuges, der sich von schräg links hinten auf den Betrachter zubewegt. Durch den angeschnittenen Rock der vordersten Frau mit der Trikolore entsteht ein Momenteindruck, wie ihn auch ein am Straßenrand stehender Zuschauer eingefangen haben könnte. Damit ist der Betrachter weniger distanziert als bei Laermans. Die Dynamik des Streikzuges betont Adler damit, dass einzelne Teilnehmer singen, während andere ihre Forderungen mit erhobenen Armen untermauern. Adler zeigt die Menschen im Zug solidarisch, die Streikenden agieren untereinander, fassen sich an den Händen und umarmen sich. Die Fahnen, die in regelmäßigen Abständen getragen werden, betonen die große Menge der Teilnehmer, und verdichten sich, wie die Menschen zum Ende des Zuges hin.

Ausgeprägte Demonstrations- und Streikmaler wie Eugène Laermans hat es in Deutschland im 19. Jahrhundert nicht gegeben, ähnliche Werke mit Menschenmengen finden sich erst in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Einerseits fehlte wohl im Alltag die Konfrontation mit Streikenden durch die Eindämmung der Arbeitskämpfe durch die Sozialistengesetze, andererseits erschien das Motiv den aktuellen Kunstströmungen Ende des 19. Jahrhunderts, so dem Impressionismus und Symbolismus, nicht interessant genug. Vor allem fehlte es an politisch aktiven Künstlern. Starke Bilder der Menge mit politischem Hintergrund beschränken sich in dieser Zeit auf die schon besprochenen Graphiken von Käthe Kollwitz und Max Klinger. Die Bilder zeigen zwar eine ähnliche stilistische Entwicklung, doch greifen die Künstler thematisch noch auf historische Stoffe zurück⁴⁹⁸, während Adler und Laermans bereits aktuelle, sich wiederholende Ereignisse abbilden.⁴⁹⁹ Ähnlichkeiten in der Darstellung zeigen sich bei Käthe Kollwitz und Jules Adler. Kollwitz schafft fast zeitgleich eine ähnliche Form des Zuges einer Menge. Auf „Weberzug“ (Abb. 24) marschieren die Weber über die komplette Breite des Blattes, die Figuren sind an beiden Seiten angeschnitten. Der Zug bewegt sich am Betrachter vorbei, die Perspektive versetzt ihn in die Lage eines unbeteiligten Beobachters, lässt aber keinen so weiten Blick auf die Länge

⁴⁹⁷ „Das Dorf ist nicht ein bestimmtes idyllisches Nest mit Wirtshäusern, Scheunen und Ställen oder eine Proletarienvorstadt mit Reihenhäusern oder schlecht gehaltenen Hütten, sondern ein visionär gesehenes Konglomerat von Heimstätten, der Mensch ist nicht mehr Vertreter eines bestimmten Standes, sondern Glied der Masse, Familie, Gruppe, sein Handeln nicht Ereignis, sondern Erscheinung; seine Darstellung nicht Sentimentalität, sondern in melancholische Grübeleien versunkene Weltanschauung, die, nur um nicht in sich selbst zu versinken, nur um sich selbst zur Form zu werden, sich mit schmerzlicher Energie zum Gestalten aufgerissen hat.“ Schacht, 1917, S. 426.

⁴⁹⁸ Dass auch der historische Blickwinkel noch zu Irritationen führte, zeigt die Reaktion auf Käthe Kollwitz' Radierzyklus. So verweigerte Kaiser Wilhelm II. Käthe Kollwitz die Verleihung der Kleinen Goldenen Medaille auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1898 wegen des naturalistischen Motivs und der Ausführung. Siehe dazu Knesebeck, 1998, S. 9.

⁴⁹⁹ In Le Creusot fanden mehrere, berühmte Streiks statt. Jules Adler bezog sich entweder auf den bekanntesten Streik von 1870, oder auf den aktuellen von 1899. Vermutlich griff er allgemein auf diesen Ort als Zentrum der Streikbewegung zurück.

des Zuges zu wie bei Adler, sondern ist bildparalleler. Die Personen bei Kollwitz sind reduzierter, ausschnittthafter, sie versucht nicht, die große Menge auf das Blatt zu bekommen. Ein weiterer möglicher Grund für das Fehlen solcher Streikbilder ist, dass Demonstrationen und Streiks die deutschen Länder vor dem Ersten Weltkrieg nicht so prägten wie Belgien. Franz Pfemfert geht 1913 in einem Aufsatz in „Die Aktion“ auf die wenig revolutionäre Bewegung der Sozialdemokraten ein, in dem er beklagt, dass die Sozialdemokratie ihre Massen nicht einsetzt und diese zu diszipliniert handeln: „Es kennzeichnet den Abstieg der deutschen Sozialdemokratie, daß sie so wenig Ehrfurcht vor revolutionären Kampfmitteln hat. (...) Das ist keine Arbeiterpartei mehr, das ist eine bürgerliche Reformpartei mit sozialistischem Vorwand. Sie hat ihre Massen musterhaft organisiert.“⁵⁰⁰

Der sozialdemokratische „Vorwärts“ legt am 10. April 1911 wohl die erste Bildbeilage bei, die sich dem Thema „Massendemonstration“ widmet.⁵⁰¹ Erst ab diesem Zeitpunkt scheinen die Demonstrationen ein hohes Maß an öffentlicher Aufmerksamkeit zu erreichen.

Schon zuvor waren in der „Illustrierten Zeitung“ Zeichnungen wie Leo von Elliots „Arbeiterunruhen in den belgischen Kohlebergwerken bei Charleroi“, veröffentlicht 1868, und Theodor Rocholls „Die Aufstandsbewegung im rheinisch-westfälischen Industriegebiet: Eine Versammlung der strikenden Bergleute im Walde“⁵⁰² von 1889 als Illustrationen der Berichterstattung erschienen. Recherchen bestätigten Dominik Bartmanns Aussage, „dass sich politische Stadtkonographie – die Straße als Austragungsort des Klassenkampfes – vor allem im Medium preiswerter Reproduktionsgrafik findet, (...)“⁵⁰³.

Eine emotional auf Seiten der Arbeiter stehende künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema Streik ist Oscar Gräfs (1861–1912) Kohlezeichnung „Aussperrung“ (1893, Abb. 62).⁵⁰⁴ Es ist eines der ersten Werke in Deutschland, auf dem sich der Blick auf die reine Menge der Streikenden richtet, emanzipiert von der Gegenüberstellung mit dem Fabrikbesitzer. Die Streikbilder durchlaufen in der deutschen Kunst also eine ähnliche Entwicklung wie die der revolutionären Menge. Auf „Aussperrung“ ist eine große Menschenmenge vor den geschlossenen Toren einer Fabrik zu sehen. Sie nimmt fast zwei Drittel des Bildes ein, die restliche Fläche füllen die Mauer und das große Tor. Gräf hebt einige Figuren aus der Menge heraus, besonders ins Auge sticht ein Mann, der mit seiner rechten Hand auf die Bekanntmachung an der Fabrikmauer deutet und mit empörtem Gesichtsausdruck, die Augen weit aufgerissen, zu den ihm zugewandten Arbeitern spricht. Auf der rechten Seite des Bildes befindet sich eine herausgehobene, aus vier Personen bestehende Gruppe. Mittelpunkt ist der dem Betrachter zugewandte Arbeiter mit einer locker

⁵⁰⁰ Pfemfert, 1913, Sp. 606.

⁵⁰¹ Abgedruckt in: Kat. Ausst. Als die Deutschen demonstrieren lernten, 1986, S. 48.

⁵⁰² In: Illustrierte Zeitung, Bd. 92, 1889, S. 521.

⁵⁰³ Bartmann, 2006, S. 77. In Anm. 21 schon Hinweise auf das 19. Jahrhundert. Im 20. Jahrhundert finden sie sich vor allem in politischen Karikaturen im *Simplicissimus* und dem *Wahren Jacob*.

⁵⁰⁴ Oskar Gräf schuf auch Illustrationen für Zeitungen, darunter „Versammlung streikender Bergleute“, in: *Der Wahre Jacob*, Nr. 241₂₁, Jg. 12, 1895, S. 2042f.

sitzenden, weißen Bluse, der zornig aufschreit und stark gestikuliert. Die anderen Männer hören ihm mit Interesse zu, scheinen ihn aber nicht beruhigen zu wollen. Die Rückenfigur auf der rechten Seite führt den Betrachter in das Bild ein, macht ihn zu einem Teilnehmer an den Diskussionen, die die „Aussperrung“ unter den Arbeitern ausgelöst hat.⁵⁰⁵ Die Reaktion auf die Aussperrung führt zwar zu einer Menschenansammlung, jedoch nicht zu einer weiteren Aktion wie z. B. einem geordneten Demonstrationzug.

Gräfs Kritik an den Lebensbedingungen der Arbeiter zeigt sich auch in seinem Gemälde „Begräbnis eines Arbeiters“ (um 1900, Deutsches Historisches Museum Berlin)⁵⁰⁶, sie wird besonders in der Figur des Großvaters virulent, der als einziger der Trauergäste aktiv ist: Er hat sich der industrialisierten Stadt zugewendet, die durchzogen ist von Fabrikschlotten, und hält ihr drohend die Faust entgegen. Wohl war es ein Arbeitsunfall, bei dem der Vater zweier Kinder ums Leben kam.⁵⁰⁷

Im Jahr 1912 erfasst Sella Hasse (1878–1963), eine Künstlerin, die sich vielfach mit dem proletarischen Leben auseinandersetzt, in mehreren Zeichnungen malerisch den Generalstreik im belgischen Charleroi, bei dem sie selbst anwesend war.⁵⁰⁸ Sie beschäftigt sich sowohl mit den Demonstrationzügen als auch mit den Streikenden, die oftmals in hitzige Diskussionen vertieft sind. Vergleicht man Hasses Zeichnung „Streik der Bergleute in Charleroi“ (1912, Abb. 63) mit Leo von Elliots „Arbeiterunruhen in den belgischen Kohlebergwerken bei Charleroi“ (1868, Abb. 64), so fällt ein deutlicher Unterschied ins Auge: Elliot wählt eine dokumentarische Perspektive, die aufgebrachte Menge ist von hinten zu sehen, sie stürmt auf die Fabrikbesitzer zu, die etwas nach rechts versetzt vor der Fabrik stehen. Ein Landstrich zwischen Betrachter und Menge sorgt für Distanz. Die Szenerie ist eingebettet in eine karge Landschaft mit zwei Fabriken. Bei Elliot wird nicht deutlich, ob er eine Seite unterstützen will. Hasse dagegen wählt eine Nahsicht der Arbeiter, sie greift einen Ausschnitt aus der großen Menge der Streikenden heraus, um den Eindruck zu erwecken, dass man Teil dieser Menge ist. Die Stadt ist nur andeutungsweise im Hintergrund zu sehen.

An diesen Beispielen zeigt sich die Entwicklung der Menge auf den Streikbildern: Sie ist nicht mehr nur dokumentarisch anwesend, sondern auf ihr liegt das Hauptinteresse der Künstler.

⁵⁰⁵ Die Suggestion, dass sich der Betrachter in der Menge befindet, erzeugt auch Oscar Gräfs „Versammlung strikender Bergleute“. Hinweis hierauf bei Pohl, 1992, S. 172.

⁵⁰⁶ Im Deutschen Historischen Museum Berlin datiert um 1900. Da das Gemälde als Holzstich unter dem Titel „Das Opfer der Maschine“ schon 1896 als Beilage im *Wahren Jacob* erschien, muss von einer früheren Datierung ausgegangen werden. Siehe Cilleßen/Reichardt, 2010, S. 497.

⁵⁰⁷ Die Darstellung von Begräbnissen armer Leute steht in einer lange Tradition in der realistischen Malerei seit Gustav Courbets *„Un enterrement à Ornans“* von 1849/50 und findet sich sowohl in der Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule als auch bei den sozialkritischen Künstlern um 1900. Siehe Christian Ludwig Bokelmann, *„Nordfriesisches Begräbnis“* (1887, Museum Kunstpalast Düsseldorf). Auch Hans Baluschek widmet sich diesem Thema öfter, u.a. auf dem Aquarell-Pastell *„Tauwetter (Kinderbegräbnis)“* von 1907 (Stiftung Stadtmuseum Berlin).

⁵⁰⁸ Sella Hasse reiste wohl auf dem Rückweg von ihrem ersten Parisaufenthalt 1911/1912 über Charleroi. Über ihre Zeichnungen, die direkt vor Ort entstanden, berichtet sie in ihren Erinnerungen. Siehe Hasse, 1958, S. 51.

War auf dem Gemälde Koehlers die Menge noch distanzierter, ebenso bei Laermans und Adler, rückt Hasse sie nun an den Bildrand, wie auch schon Käthe Kollwitz.⁵⁰⁹

Eine Ausnahme bilden die Graphiken des Expressionisten Ludwig Meidner. Sie sind ein seltenes Beispiel für die Umsetzung eines Demonstrationsthemas außerhalb des naturalistisch-realistischen Stils. Sie entstehen zur gleichen Zeit wie seine Revolutionsbilder. Im Jahr 1913 schuf Ludwig Meidner die beiden Graphiken „Demonstrationszug“ und „Nächtliche Streikerversammlung“⁵¹⁰, die die Übernahme der Straße durch die politisierten Menschen zeigen. Die Straße ist dabei nicht, wie oftmals im Expressionismus, Sinnbild für das anonyme Leben, sondern ein offener Raum, in dem sich auch Menschenmengen mit politischer Intention sammeln. Typisch für Meidners Stadtdarstellungen dieser Zeit sind die stürzenden Häuserfassaden, die sich auch auf der zeitgleich entstehenden Radierung „Wogende Menge“ (Abb. 117) finden⁵¹¹. Die Zeichnung „Demonstrationszug“ (Abb. 65) zeigt einen von rechts schräg auf den Betrachter zulaufenden Demonstrationszug, der links von einem Haus begrenzt wird, das eine Gegendiagonale zu den Menschen bildet. Von den im Vordergrund charakterisierten einzelnen Personen abgesehen reduziert Meidner die Menge auf ein Meer von Hüten, die von einer fast dreieckigen, flatternden Fahne angeführt werden, wodurch sich einige interessante Parallelen zu Laermans’ „Un soir de grève“ ergeben. Die unendlich scheinende Anzahl der Hüte löst sich im Hintergrund wie Rauch auf. Dabei holt Meidner die Menge jetzt auch an den Bildrand, konfrontiert den Betrachter mit ihr. Martina Padberg analysiert: „Meidners Demonstrationsszenen sind jedoch weder historisches Dokument, noch politisches Bekenntnis. Seine Darstellungen haben weder einen aufgeklärten noch empathischen Charakter.“⁵¹² Padberg assoziiert Meidners „Spannungsmomente innerhalb einer anonymen Masse“⁵¹³ mit der Kulturkritik Friedrich Nietzsches.

„[Bei Nietzsche] steigert sich der Abstraktionsgrad des Masse-Begriffs dergestalt, daß ihm alle sozialgeschichtlichen Konturen abhanden kommen. Er steht nicht länger nur für den ‚Pöbel unten‘, sondern auch für den ‚Pöbel oben‘. Neben der antisozialistischen Stoßrichtung gegen die Ansprüche des Industrieproletariats richtet er sich nunmehr genau so – in antikapitalistischer Absicht – gegen den neuen Mittelstand, insbesondere die Angestellten, sowie gegen die Industriebourgeoisie. ‚Masse‘ steht für einen alle Poren der Gesellschaft durchdringenden kulturellen Niveauverlust durch Nivellierung, Funktionalisierung und Verdinglichung der Individuen ‚Maschinen‘ im reibungslosen Ablauf gesellschaftlicher Teilsysteme. Die Kulturkritik befindet sich somit in einem Mehrfrontenkrieg gegen die moderne Gesellschaft.“⁵¹⁴

⁵⁰⁹ Diese Ähnlichkeit ist nicht erstaunlich. Sella Hasse hatte 1902 Käthe Kollwitz kennengelernt und war für kurze Zeit ihre Schülerin. Siehe Hasse, 1955, S. 105. Dort hat sie nach eigenen Angaben die Platte von „Losbruch“ gesehen. Ebd., S. 106.

⁵¹⁰ Titelzeichnung von „Die Aktion“, Nr. 26, Jg. 5, 1915.

⁵¹¹ Dazu und Meidners Sicht auf die Masse mehr in Kapitel VI.3.

⁵¹² Padberg, 2004, S. 20.

⁵¹³ Ebd.

⁵¹⁴ Genett, 1999, S. 199.

Aus dieser Sicht ist Meidners Darstellung der Demonstration nicht Ausdruck einer organisierten Masse, sondern ein Statement gegen die Masse. Dies lässt sich in dieser Radikalität aus seiner Zeichnung nicht herauslesen. Man kann aber sagen, dass es Meidner trotz des politischen Themas weniger um das soziale Kollektiv geht, das gemeinsam seine Interessen vertritt, sondern mehr um das Motiv der Dynamik, um das Wabernde der Menschenmenge. Dies zeigt sich weniger an den Demonstranten, die in einer Reihe organisiert sind, sondern mehr in der stilistischen Ausprägung. Auch Demonstrationen sind für ihn Teil des aufgeregten Stadtlebens, Teil der unterschiedlichen Gruppen, die dem Beobachter dort begegnen.

Während des Ersten Weltkrieges tritt das Thema in den Hintergrund, im „Burgfrieden“ sind Streiks und Demonstrationen untersagt.

Ihren Höhepunkt erreicht diese Art der Mengendarstellungen in der deutschen Kunst, besonders in der Graphik, in den zwanziger Jahren, bedingt vor allem durch die größere Zahl von Streiks und Demonstrationen in der Weimarer Republik.

Zusehends verschwimmen die Grenzen zwischen Demonstrations- und Streikbildern sowie der Darstellung von vorüberziehenden Arbeitermassen.⁵¹⁵ Aufmärsche des Proletariats werden zu einer Selbstdarstellung der „Masse als Klasse“. Unterschiedliche künstlerische Strömungen widmen sich diesem Motiv. Zum einen die der KPD nahestehenden Künstler Otto Griebel, Otto Nagel, und Curt Querner, die in einer Verbindungslinie zu Hans Balushek und Käthe Kollwitz stehen. Im Stil des Realismus setzen sie sich nicht nur mit Demonstrationen, sondern auch mit anderen proletarischen Themen auseinander. Zum anderen Künstler wie Albert Birkle und Karl Völker, die in Auseinandersetzung mit dem Expressionismus, der Neuen Sachlichkeit und dem Realismus zu einer eigenen Formensprache kommen.

Beginnen wir mit einem Blick auf die dem Sozialismus nahestehenden Künstler, die den Kern der politisch engagierten Kunst dieser Zeit bilden. Hans Balushek malt nun auch aktive, nicht mehr nur durch äußere Umstände geprägte Menschenmengen, wie sie viele seiner Vorkriegsdarstellungen des Proletariats zeigen.⁵¹⁶ Seine Lithographie „Proletarier (Streik, Die Ausgesperrten)“ (1920, Abb. 66) verbindet Stilmittel aus Demonstrations- und Streikdarstellungen. Zwei Drittel des Bildes nehmen die Proletarier ein, im Hintergrund sind Mietskasernen und Fabriktürme zu sehen, von dort bewegt sich die Menge auf den Betrachter zu. Baluscheks Perspektive bezieht den Betrachter direkt mit ein, die Menge nähert sich ihm sozusagen auf Augenhöhe. Die vorderen Demonstranten sind bis zur Brust dargestellt, die beiden ersten Männer überwinden die Distanz zum Betrachter, indem sie direkt aus dem Bild

⁵¹⁵ Das Motiv des Zuges, das wir bei Käthe Kollwitz kennengelernt haben, findet sich vielfach in der Kunst, so auch auf Sella Hasses Motiven der Hafendarbeiter. In der französischen Kunst zeigt es sich häufig bei Theophile-Alexandre Steinlens (1859–1923) sozialkritischen Bildern, aber auch Robert Sterl (1867–1932) malt seine Bilder von Steinbrucharbeitern in diesem Ausschnitt, um nur zwei Beispiele zu nennen.

⁵¹⁶ Siehe dazu Kapitel V.2.2.

blicken und ihn, wie der Mann in der linken Ecke, anzusprechen scheinen. Die Gesichter der Menschen in der Menge drücken unterschiedliche Gefühle aus, sie sind wild bewegt und heben die Fäuste in die Luft. Die Menge scheint direkt nach vorne auf den Betrachter zuzudrängen. Im Kontrast dazu stehen die reduzierten, mit klaren Kanten abgegrenzten Fabrikgebäude, die die Energie der Masse nicht wie bei Meidner aufnehmen, sondern eher abblocken. Durch die radikale Frontalität wirkt die Menschenmenge statisch. Weder auf den Revolutionsmotiven des 19. Jahrhunderts noch auf anderen Demonstrationenbildern war der Betrachter bisher den Teilnehmern so frontal gegenübergestellt. Auf Baluscheks Gemälden der Arbeiterklasse tritt diese Frontalität aber schon Anfang des 20. Jahrhunderts auf.⁵¹⁷

Baluscheks Lithographie ist emotional aufgeladen, die Menge aufgewühlt. Im Gegensatz dazu wirken die Zeichnungen der Graphikerin Sella Hasse vom Streik in Charleroi geradezu friedfertig, weniger aggressiv. Sie entwickelt durch die skizzenhaftere Linienführung und die aufgelockerte Darstellung der Menschen keine so bedrängende Atmosphäre. Baluscheks Perspektive überträgt die Entschlossenheit der Streikenden auf den Betrachter.

Die Lithographie „Arbeitslosendemonstration“ (1920, Abb. 67) von Karl Holtz (1899–1978), der vor allem als Pressezeichner linksgerichteter Zeitschriften bekannt war⁵¹⁸, zeigt eine ruhigere Menge. In einer langen Straßenschlucht, die steil auf einen Fluchtpunkt im unteren Drittel des Bildes zuläuft, bewegt sich ein Demonstrationzug. Der Betrachter scheint sich an einer Kurve oder Kreuzung zu befinden, da der Zug vor ihm abbiegt und so einzelne Individuen in sein Blickfeld geraten. Der Mann in der Bildmitte blickt als Einziger direkt aus dem Blatt heraus. Die Augen der anderen sind entweder desillusioniert in die Ferne oder, wie bei der einzigen Frau, besorgt nach unten auf den Boden gerichtet. Holtz greift hier deutlich auf das Bildrepertoire von Prozessionen und Umzügen zurück. Nutzte die Stiche zum Hambacher Fest noch die Gegebenheiten des Berges, um den Zug auf das Schloss möglichst in seiner gesamten Länge zu zeigen, so lässt die enge Straßenschlucht dies nicht zu. Holtz suggeriert dem Betrachter eine lange Menschenreihe durch das bekannte Stilmittel des angeschnittenen Zuges. Dieser setzt sich im Hintergrund fort und wird immer kleiner, dabei nicht das ganze Blatt füllend wie bei Baluschek, sondern eine kompakte Reihe bildend. Die Gleichförmigkeit und Ordnung der Masse wird durch die Fahnenstangen unterstützt, die in regelmäßigen Abständen aus dem Menschenzug herausragen und so die Reihung verstärken. Damit überträgt sich das statische Gliederungselement auf die Menschen.⁵¹⁹ Die Gesichter bei

⁵¹⁷ Im Kapitel V.2. über die „soziale Masse“ wird darauf genauer eingegangen, auch im Hinblick auf ausländische Einflüsse wie Edvard Munch. Ebenso tritt dieses Stilmittel in den zwanziger Jahren öfter auf, so bei den in Kapitel III.2. besprochenen Zeichnungen der revolutionären Masse von Werner Heldt.

⁵¹⁸ Holtz zeichnete unter anderem Karikaturen für die Zeitschriften „Der Wahre Jacob“, „Simplicissimus“ und „Lachen links“.

⁵¹⁹ Karl Holtz schuf 1921 eine zweite Lithographie mit dem Titel „Arbeitslosendemonstration“. Sie zeigt einen vorbeiziehenden Zug auf der gesamten Breite des Blattes, der sich an beiden Seiten fortsetzt, ähnlich wie Käthe Kollwitz' „Weberzug“. Dabei bleibt sich Holtz bei der Wiedergabe einiger weniger Personen in der Reihung treu. Der Blick des Künstlers ist der eines Passanten, der neben dem

Holtz sind kantig geschnitten, jedes weist individuelle Eigenheiten auf, trotzdem sind sie einem Menschentypus zuzuordnen. Darin gleicht er Baluschek, dessen Proletarier auch immer einem Typus angehören. 1924 fertigt Holtz Illustrationen für Max Barthels Erzählband „Der Platz der Volksrache“⁵²⁰, in dem die Masse der Menschen als Grundlage des Kommunismus gesehen wird.⁵²¹ Das Titelblatt zeigt, ähnlich seiner Lithographie, einen schräg am Betrachter vorbeiziehenden Arbeiterzug und folgt damit der Darstellungstradition. Holtz’ unendliche Reihung der Arbeiter, die in der Ferne zu einem unüberschaubaren Zug werden, unterstreicht die Macht der Vielen.

Albert Birkles Temperaarbeit „Unter den roten Fahnen“ (1921, Abb. 68) ist dagegen, ähnlich wie das schon besprochene Bild „Revolution“, noch stark vom Expressionismus beeinflusst. In einer tiefschwarzen Häuserschlucht bewegt sich ein Menschenzug auf den Betrachter zu. Die Gesichter der Demonstrationsteilnehmer und die roten, über den Köpfen wehenden Fahnen, stechen eindrucksvoll heraus. Die finstere Nacht steigert die unheimliche, expressive Ausdruckskraft. Die Gesichter der Menschen nehmen durch die ausgeprägten kantigen Nasen, Ohren und Augenpartien groteske Züge an, den hervorgehobenen Männern im Vordergrund folgen gesichtslose Schemen, die sich im Dunklen verlieren. Das Gemälde nimmt keinen Bezug auf ein bestimmtes Ereignis, aber die Symbolik der roten Fahnen, das trotz der expressiven Stilmittel ruhige Verhalten der Teilnehmer, macht aus der Gruppe vorbeiziehender Männer eine Demonstration. Durch den dunklen, unbeleuchteten Straßenzug isoliert Birkle die Demonstranten in der Stadt und enthebt die Szene der Realität. Ebenso vom Expressionismus beeinflusst ist Karl Völker (1889–1962), der einige der ausdrucksstärksten Werke schafft. Völker beschäftigt sich ab 1918, beeindruckt von der in Halle erlebten Novemberrevolution und dem Generalstreik gegen den Kapp-Putsch, intensiv mit großen Menschenmengen. Der Holzschnitt „Streik“ (1924, Abb. 69) zeigt Streikende, die vor einer Fabrik eine geschlossene Wand bilden, überragt nur von zwei seitlich stehenden Polizisten und einer Familie im Vordergrund. Die Personen sind nahezu alterslos, die Kinder auf dem Holzschnitt wirken wie verkleinerte Erwachsene, sie tragen die gleichen Gesichtszüge wie ihre Eltern. Diese Gleichheit, die sofort die Idee einer Masse aus „entindividualisierten“ Menschen hervorruft, unterstreicht die Zusammengehörigkeit der Menschen. Die klaren, starken expressionistischen Linien und der Schwarz-Weiß-Kontrast erzeugen eine Flächigkeit, die die Darstellung der Proletarier als eine gleichförmige Menge

Demonstrationszug steht. Auffallend ist das energische, nicht von Hektik oder Gewaltbereitschaft geprägte Vorwärtsdrängen der Menge. Zuschauer finden sich, im Gegensatz zum behandelten Blatt, nicht. Siehe Kat. Ausst. Expositionen 2 Karl Holtz, 1981, S. 26.

⁵²⁰ Barthel, 1924.

⁵²¹ Die Erzählungen aus dem Leben der Proletarier beschreiben den Weg zum Kampf sowie Episoden aus dem Kampf der Bolschewisten in Sowjetrußland. So wird in der Erzählung „Rede auf einem Gastmahl“ über die eigentlich zu verachtenden Unterschiede von Bürgertum und Proletariat gesprochen, letztendlich aber der Masse die Macht zugesprochen: „Das Heil liegt ausschließlich und allein in der dunklen grauen Masse, in den namenlosen und unbekannteren Kameraden, die das Gesicht der Welt durch ihre geduldige Arbeit verändern, die heute und morgen drohend an Ihre Türe klopfen, daß Sie auffahren und fragen: Was sollen wir tun?“ Barthel, 1924, S. 18.

unterstützt. Karl Völker wurde von der sozialistischen Kunstgeschichtsschreibung vielfach für seinen Stil kritisiert, so schreibt Ingrid Schulze, dass der Einfluss des Expressionismus bei Völker zu einer Deformation des Menschlichen führt⁵²² und „subjektiv gesehen, hatten Künstler wie der in seiner frühen Schaffensperiode stehende Karl Völker die besten Absichten, mit ihren Werken der Sache der Arbeiterklasse zu dienen. Dennoch glitten sie in bestimmten Zeitabständen immer wieder auf den Standpunkt einer ‚klassenlosen‘ oder ‚über den Klassen‘ befindlichen Kunst ab.“⁵²³ Karl Völkers Stil war in den sechziger Jahren in der DDR noch bzw. wieder zu progressiv für die Idee der Kunst des sozialistischen Realismus.⁵²⁴ Noch deutlicher wird dies auf dem Holzschnitt „Demonstration“ (1924, Abb. 70), der am Ende der Entwicklungslinie steht. In der unteren Hälfte ist in schräger Linie ein Demonstrationszug zu sehen. Die weißen Körper und Köpfe der Demonstranten grenzen sich deutlich vom schwarzen Hintergrund ab. Der in sich geschlossene Protestmarsch lässt zwar durch den offenen Rand an der linken Seite theoretisch die Möglichkeit zu dazuzustoßen, doch wirkt der schwarze Hintergrund wie eine Trennlinie, die es weder Passanten, Sympathisanten noch Gegnern erlaubt, sich mit der Demonstration auseinanderzusetzen oder sich ihr anzuschließen. In diesem Holzschnitt manifestiert sich deutlich die Ansicht einer geschlossenen Masse, die Präsenz zeigt.

Eine enge Verbindung von Karl Völkers Werken lässt sich zu den Anfang des 20. Jahrhunderts entstandenen Holzschnitten des Franzosen und Nabis-Vertreterers Félix Vallotton (1865–1925) herstellen. Vallottons „Feu d’artifice“ (1901, Abb. 71) aus der Serie „L’Exposition universelle“ ist eines der ersten, mir bekannten Werke, in denen die Menge auf ihre reine Anwesenheit reduziert wird, ohne dass sie aktiv in Erscheinung tritt oder in ein städtisches Umfeld eingebettet ist.⁵²⁵ Ähnlich wie bei Völker stechen die weißen Gesichter der Menge aus dem schwarzen Hintergrund heraus, wobei Vallottons Übergänge weicher sind. Bei Vallotton handelt es sich um eine nächtliche Szenerie, da über den Köpfen ein Feuerwerk am Himmel zu sehen ist. Völker dagegen eliminiert den Hintergrund, um die Präsenz der Masse zu stärken, doch könnten ihn der Umgang mit Masse und Leere und die starken

⁵²² Schulze, 1961, S. 1159.

⁵²³ Ebd., S. 1153.

⁵²⁴ Die sozialistische Kunsttheorie, die den Realismus propagierte, lehnt avantgardistische Kunstformen ab, da die Kunst für die Arbeiter verständlich sein und die Würde der Proletarier darstellen soll. Siehe Röhrl, 2003, S. 93. „Kennzeichnend für die Werke des jungen Völker ist, daß ein zumindest revolutionär gemeinter Inhalt zunächst mit den Mitteln der expressionistischen Formensprache vorgetragen wird.“ Schulze, 1961, S. 1148.

⁵²⁵ Zu Zeiten der Entstehung von Vallottons Serie waren Mengenbilder eine Besonderheit. Julius Meier-Graefe beschreibt sie in seinem Aufsatz „Im Anfang war die Linie“ von 1898 als typisch Pariser Bilder, die nirgendwo sonst so vorkommen könnten: „Dagegen z. B. solche Straßenbilder Vallottons, wie ‚La manifestation‘, ‚Le coup de vent‘ usw., auf denen man überhaupt keine Häuser, sondern nur Beine, Arme, Regenschirme und Stöcke sieht, das sind einzig und allein nur in Paris mögliche Bilder, darauf kann man einen Eid nehmen. (...) Und nun vergleiche man damit spätere Blätter wie die vorhin erwähnten, (...) die trotzdem so lebendig scheinen, dass man schier körperlich teilzunehmen meint an dem, was vorgeht – das ist moderne Art, die Masse zu schildern.“ Meier-Graefe, 2008, S. 74. Aktive Mengen finden sich bei Félix Vallotton im Holzschnitt „La manifestation“ (1893) und in seiner Zinkografiefolge „Paris intense“ (1893).

Kontraste inspiriert haben. Während bei Vallotton die „Dichte der Menge“, die sich auf der Weltausstellung drängt, Zentrum des Bildes ist, so wird bei Völker, durch die Form des Zuges, die Dichte zu einem Ausdrucksmittel für die Entschlossenheit und das Vorwärtsdrängen der Demonstranten.⁵²⁶ Dabei erzeugt Völkers härtere Abgrenzung eine Geschlossenheit, während Vallottons Menge sich eher in der Nacht verliert. Da Vallottons Serie „L'Exposition universelle“ im Auftrag des deutschen Schriftstellers Otto Julius Bierbaum für die 1899 gegründete Zeitschrift „Die Insel“ entsteht und ab Oktober 1901 veröffentlicht wird, könnte sie Völker durchaus gekannt haben.

Das Demonstrationsmotiv findet sich bei Karl Völker auch auf der Bleistiftzeichnung „Demonstration III“ von 1920/21 sowie der Temperazeichnung „Demonstration“ von 1920 (beide Kunstmuseum Moritzburg Halle). Sie folgen einem ähnlichen Schema wie die zuvor angesprochenen, vor allem was die Alterslosigkeit der Teilnehmer betrifft. Jedoch reichen sie von der Ausdrucksstärke her nicht an die Holzschnitte heran.

Bis gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts war es auf Streik- und Demonstrationenbildern üblich, den Zug der Massen darzustellen, ab den zwanziger Jahren rückt die Masse oftmals an den Bildrand, wie bei Hans Baluschek und Karl Völker, und füllt fast den gesamten Bildraum, wie man es auch von Fotografien von Demonstrationen kennt. Durch die zunehmende Nähe zu den Dargestellten wird der Betrachter direkter mit ihrem Anliegen konfrontiert als auf früheren Bildern, bei denen immer eine gewisse Distanz gewahrt blieb. Gemeinsam ist allen die Wiedergabe einer großen Menge an Personen. Dabei gibt es Überschneidungen mit den schon untersuchten sich vorübergehend zusammenschließenden, revolutionären Massen in der sozialen Klasse, da auch die soziale Klasse als aktive Menge politisch handeln kann. Beide Themen können in einem Werk auftauchen. Und auch stilistisch finden sich Ähnlichkeiten.

In den zwanziger Jahren bedienen sich die Künstler einer weiteren Darstellungsform, ähnlich wie bei den revolutionären Massen, nämlich des Pars-pro-Toto-Prinzips. So zeigt die endgültige Fassung der Lithographie „Demonstration“ (1931, Abb. 72) von Käthe Kollwitz gezielt einen Ausschnitt mit nur wenigen Personen.⁵²⁷ Bezeichnend für die Kohlezeichnung ist die halbfigurige Ansicht der Demonstranten, die vor allem die ausdrucksstarken Gesichter betont. Kollwitz' Stärke ist die energische, kraftvolle Linienführung, die den Menschen auch ohne Bewegung eine Dynamik gibt. Die Menschen singen und skandieren gemeinsam, um

⁵²⁶ Karl Völkers Holzschnitte ähneln denen des belgischen Künstlers Frans Masereel, der für seine ausdrucksstarken Schwarz-Weiß-Holzschnitte der zwanziger Jahren bekannt ist. In seiner Holzschnittfolge „Die Stadt“ (1925) finden sich zahlreiche „Massensituationen“. Das Blatt 59 „Demonstration“ zeigt einen Demonstrationzug, den er abstandslos zum Betrachter ins Bild setzt. Im Hintergrund ist eine große Fabrikanlage zu sehen, aus der die Menschen strömen. Abb. in: Masereel/Zweig, 2008, o. S. Jedoch sind Masereels Holzschnitte nicht so stark reduziert wie die von Karl Völker, die Demonstranten aktiver.

⁵²⁷ Käthe Kollwitz schuf 1931 zwei Lithographien mit dem Titel „Demonstration“, an dieser Stelle wird die endgültige Fassung behandelt. Die verworfene Fassung unterscheidet sich vor allem durch das Kind auf den Schultern des mittleren Mannes und das Fehlen von Fahnen. Beide Fassungen im Käthe Kollwitz Museum Köln.

ihre Zusammengehörigkeit zu stärken. Käthe Kollwitz gibt nur einen kleinen Ausschnitt einer Demonstration wieder, doch lässt sie die Ränder fließend auslaufen und schneidet sowohl die Fahnen als auch die Körper an, sodass sie dem Betrachter trotzdem eine große Menge suggeriert.

Ähnlich geht Curt Querner (1904–1976) auf seinem Gemälde „Demonstration“ (1930, Abb. 73), das heute nur noch als Fragment vorhanden ist, mit dem Motiv um. Die ursprüngliche, unbeschnittene Fassung mit dem Titel „Straßenbild“ (Abb. 74) ist lediglich als Fotografie erhalten. Es handelt sich um ein Frühwerk des proletarischen Malers, der bei Dix und Lührig studierte und mit Otto Griebel befreundet war, und fällt in die Phase seines Eintretens in die KPD und in die linke Künstlervereinigung ARBKD (Association revolutionärer bildender Künstler Deutschlands), der sogenannten „Dresdner Asso“. Querner, dessen Aufmerksamkeit vor allem dem individuellen Proletarier gilt, bleibt sich hier treu: Die Demonstration beschränkt sich auf einige wenige Personen, auf dem Fragment sind nur noch drei Personen, der Maler selbst sowie sein Freund Willi Dodel und ein angeschnittener Mann zu sehen.⁵²⁸ In der ursprünglichen Version ist der „Zug der Massen“ nah an den Bildrand gerückt. Querner zeigt die Demonstranten als Hüftbild, die Konzentration liegt auf ihren Gesichtern. Entschlossen wirken die drei voranschreitenden Männer, denen die weiteren, auch in der ursprünglichen Fassung wenigen, Demonstranten folgen. Fast zwei Drittel des Gemäldes nimmt der Zug ein. Im Hintergrund sind einige, teilweise angeschnittene Passanten zu sehen, die der Demonstration aber keine Aufmerksamkeit schenken. Durch die Fragmentierung wird das schon im ursprünglichen Zustand vorhandene Pars-pro-Toto noch intensiviert. Die „Masse Proletariat“ zeigt sich hier dennoch, da der Betrachter durch den angeschnittenen Zug sofort eine machtvolle Demonstration assoziiert. Die vermehrte bildnerische Auseinandersetzung mit Menschenmengen führt dazu, dass auch ein Ausschnitt symbolisch für die ganze Bewegung stehen kann. Dass sich Querner selbst in der ersten Reihe porträtiert, macht deutlich, wo seine Sympathien liegen, er zeigt eine sehr persönliche Beziehung zum Kampf des Proletariats.

Festzuhalten ist, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts, in Deutschland erst ausgeprägt im beginnenden 20. Jahrhundert, sehr wohl eine Wahrnehmung der Menge als „geordnet“ möglich war, auf die im kulturhistorischen Kontext der Begriff Masse anwendbar ist, auch in der Stadt. Diese manifestiert sich in den Demonstrations- und Streikbildern. Damit scheint Werner Buschs Definition etwas eingeengt, der in seinem Aufsatz über Menzel schreibt: „Die Erfahrung der Menge im 19. Jahrhundert widersetzt sich einer gedanklichen Rückführung in eine wie auch immer geartete Ordnung grundsätzlich. (...) Die Orte und Gelegenheiten ihrer

⁵²⁸ Für das Selbstporträt eignet sich als Vergleich: „Doppelbildnis Regina Dodel und Curt Querner“ (1931, Kunstmuseum Moritzburg Halle). Siehe Dittrich, 1974, S. 20, WVZ A 17.

Massierung geben ihr allenfalls einen Rahmen, jedoch keine innere Ordnung.⁵²⁹ Er untersucht lediglich den Blick der Künstler auf die wuselnde Menge in den Großstädten.

Zusammenfassend lassen sich einige Gemeinsamkeiten bei den behandelten Bildern herausarbeiten: Seit Robert Koehlers „Der Streik“ entwickelt sich die politisch organisierte Menschenmenge weiter, sie strahlt keine Hektik aus, ist nicht aufgeregt oder panisch. Die Künstler, die sich damit befassen, blicken wohl positiv auf dieses Phänomen. Auf den klassenbewussten Demonstrations- und Streikdarstellungen fehlt größtenteils das unberechenbare, impulsive Element, die Künstler zeigen keine ungeordnete, gefährliche Masse, wie sie die Massenpsychologie beschreibt, sondern eine kontrollierte Menge, die das gleiche Ziel verfolgt. Die freiwillige Geometrisierung der Kämpfer und die rhythmisierten Elemente der Demonstrationen finden sich auch im Stil der Bilder wieder. Durch das Fehlen von konkreter Verortung und Verzeitlichung erhalten die Werke etwas Statisches.

Seit Eugène Laermans gleichen sich die Menschen auf den Bildern physiognomisch einander an. Der gemeinsame politische Wille spiegelt sich auch in den Gesichtern, die Masse wird typisiert. Die Gesichter werden abstrakter, Emotionen zeigen sich selten, sie sind oft regungslos, konzentriert, eher verschlossen. Das Individuum spielt in den zwanziger Jahren in der Kunst der Demonstrations- und Streikdarstellungen kaum eine Rolle, da die Klasse wichtig wird. Willi Wolfradt schreibt darüber 1930 in seinem Aufsatz „Berufstypen“:

„Der Einzelne muß schon eine ziemlich wichtige Rolle in unserem Dasein spielen, um in seiner persönlichen Existenz nach besondere Beachtung zu finden. Höchstens noch die ganz merkwürdigen und auffälligen Leute können damit rechnen, als Individuen bemerkenswert zu erscheinen. Sonst neigt unser Sein und Verstehen durchaus dazu, Jeden als Vertreter einer Klasse, einer Schicht, einer Generation, irgendeiner bestimmten Menschensorte zu betrachten.“⁵³⁰

Die Künstler scheinen in den zwanziger Jahren dieser ideologisch geprägten Denkrichtung zu folgen. Emotionen werden höchstens durch lautmalerische Elemente deutlich gemacht. Auf vielen Bildern schreien die Menschen, so bei Oscar Gräf, oder sie singen wie bei Jules Adler oder Käthe Kollwitz. Gerade bei den Werken der zwanziger Jahre kann man davon ausgehen, dass die Demonstranten Parolen skandieren, eine Form der Meinungsäußerung, die eventuell von den Sprechchören in den Theatern der Arbeiterbewegung auf die Agitation überschwappte.⁵³¹ Die Bilder transportieren so zwei Geräuschkulissen: entweder eine bedrückende Stille oder einen Chor der Beteiligten.⁵³²

⁵²⁹ Busch, 2005, S. 133.

⁵³⁰ Wolfradt, 1930, S. 174.

⁵³¹ Siehe Weber, 1976, S. 154–155.

⁵³² Karl Bücher beschäftigt sich schon 1899 in „Arbeit und Rhythmus“, einer Überarbeitung eines 1896 erschienenen Aufsatzes, mit Gesängen als Taktvorgabe und als Zusammengehörigkeitsgefühl von Massen, besonders im Kapitel „Die Anwendung des Arbeitsgesanges zum Zusammenhalten grösserer Menschenmassen“: „Überall, wo eine sehr grosse Zahl von Menschen zu gleichem Thun sich zusammenfindet, macht sich das Bedürfniss eines geordneten, gleichmässigen Vorgehens unabweisbar geltend, auch wenn jeder Einzelne für sich im Stande wäre, das Ziel, das er sich gesteckt hat, zu

Chaos entsteht erst, wenn äußere Faktoren in das Demonstrationsgeschehen eingreifen.⁵³³

Ein weiteres Charakteristikum der Demonstrationen ist das Mitführen von Fahnen. Symbole halten die Menge zusammen. In der Symbolgeschichte ist nachgewiesen, dass Zeichen, Bilder und Gesten kollektive Identitäten bilden und festigen.⁵³⁴ Gottfried Korff schreibt dazu:

„Die spezifische Leistung von Symbolen gründet in einer expressiv-sinnlichen, emotionalen Qualität, die Wirkungen auch dort hat, wo rational-diskursive Systeme überfordert sind. Sie wirken nach Innen, indem sie Prozesse der Selbstverständigung und Gruppenformung ermöglichen und auf dem Wege der mentalen und emotionalen Integration kulturell festigen; und sie wirken nach Außen, indem sie abgrenzen, exkludieren und ‚Medium eines nach Außen gerichteten Ausdruckswillens‘ sind.“⁵³⁵

Diese Symbole kennen wir seit den Bildern zum Hambacher Fest auf politischen Mengendarstellungen, sie dienen den Künstlern wohl dazu, die Identität der Menge zu verdeutlichen. Nur Karl Völker verzichtet komplett auf dieses Element, vielleicht weil seine kompakte Menge schon durch die Typisierung stark verbunden ist. Außerdem beschirmen Fahnen nicht nur die Demonstrierenden, sondern rhythmisieren auch den Bildaufbau. Wie wir bei Karl Holtz gesehen haben, können auch andere Elemente diese Funktion übernehmen, in diesem Beispiel die Fahnenstangen.

Werden Demonstrationen und Streiks anfangs in klar definierten Räumen wiedergegeben, zumeist auf der Straße oder auf dem Fabrikgelände, werden diese von den Künstlern der zwanziger Jahre oftmals reduziert oder ganz weggelassen.

Insgesamt widmen sich vor allem Künstler, die gesellschaftlichen Themen nahestehen, diesen Motiven.

erreichen. Der Gesang erweist sich hierbei als ordnende Macht, wie als ein Mittel der Ermunterung und Erfrischung. In fast instinktiver Empfindung bricht er deshalb hervor, und willig fügt sich die Masse seiner Herrschaft. (...) Besonders anschaulich zeigt sich dies da, wo die Hauptarbeitsleistung in der Fortbewegung des eignen Körpers von Ort zu Ort besteht.“ Bücher, 1899, S. 195, Kapitel S. 195–247.

⁵³³ So auf Alfred Franks „Arbeitslosendemonstration“ (1923, Abb. 140). Dieses und andere Werke dazu werden im Kapitel VII.4. „Die Menge in der Auflösung“ untersucht.

⁵³⁴ Nach Korff, 1991, S. 17. Korff orientiert sich an der bahnbrechenden Arbeit von Lynn Hunt: Symbole der Macht, Macht der Symbole. Die französische Revolution und der Entwurf einer politischen Kultur, Frankfurt a. M. 1989. Besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der es noch keine anderen Medien, sowie politische Vereine und Parteien gab, waren sie wichtig für die Herstellung von „identity and unity“. Ebd., S. 20.

⁵³⁵ Korff, 1984, S. 107.

2. Die „soziale Masse“

„Die Nahrung formt den Mensch, die Luft und das Licht, in dem er sich bewegt, die Arbeit, die er verrichtet oder nicht verrichtet, dann die spezielle Ideologie seiner Klasse.“⁵³⁶

Die „soziale Masse“⁵³⁷ ist eng verknüpft mit der im 19. Jahrhundert auftretenden sozialen Frage⁵³⁸. Sie ist weniger ein politisches als ein soziales Phänomen, obwohl es natürlich Überschneidungen gibt. Die Konzentration der Menschen durch die Industrialisierung in den Fabriken im ländlichen Raum, später dann vornehmlich in der Stadt, lässt die soziale Frage entstehen. Sie spiegelt die soziale Wirklichkeit des Industriezeitalters und das Phänomen der Verarmung und Proletarisierung wider, das mit der Auflösung der Ständegesellschaft einhergeht. Die Auswirkungen dieser Entwicklung untersuchten schon Maurice Halbwachs und die Soziologie der zwanziger Jahre. Halbwachs geht an diese Frage von der ökonomischen Seite heran und schreibt in seinem „Beitrag zu einer soziologischen Theorie der Arbeiterklasse“ von 1926: „Bis zu welchem Punkt und in welchem Sinne ändert die regelmäßige Verrichtung der Fabrikarbeit die sozialen Gewohnheiten einer ganzen Menschenklasse, und zwar derer allein, welche die industrielle Arbeit zwingt, in periodischen Intervallen aus der Gesellschaft herauszutreten?“⁵³⁹

Durch die Entstehung einer „sozialen Masse“ im Zuge der aufgelösten sozialen Bindungen wird die hier behandelte Masse der sozialen Schicht der Arbeiter oft zum Repräsentanten der Nicht-Eliten, vor allem im Sinne der frühen politischen Soziologie.⁵⁴⁰ Die Künstler setzen sich mit einer Schicht auseinander, die erst langsam politisches Mitspracherecht bekommt und den untersten, ungebildeten Teil der Gesellschaft bildet.

⁵³⁶ Döblin, 1976, S. 14.

⁵³⁷ Der Sozialphilosoph und Ökonom Goetz Briefs verwendet den Begriff schon in enger Beziehung zur proletarischen Klasse: „Proletarier ... ist der besitzlose im Zeitalter des Kapitalismus als soziale Masse auftretende Lohnarbeiter, der sich und seinesgleichen als gesellschaftliche Klasse sieht, in Klassenbewusstsein und nach Klassenidealen lebt und denkt, und aus Klassenbewusstsein die herrschende Ordnung in Wirtschaft und Gesellschaft verneint.“ Briefs, 1926, S. 162. Ebenso spricht Markus Bernauer in seinem Abriss über die Kunst von den sozialen Massen, definiert diese aber nicht als feststehenden Begriff, sondern fasst darunter die Menschen in ihrem sozialen Umfeld zusammen. Siehe Bernauer, 1990, S. 65.

⁵³⁸ Der Begriff „soziale Frage“ ist eng mit der Entstehung des Begriffs Proletariat verbunden, beide werden mit der Diskussion über den Pauperismusbegriff in den 1830er Jahren in Deutschland eingeführt. Der Pauperismus ist Ausdruck für die Verelendung breiter Teile der Bevölkerung. Der Begriff des Proletariats als eigene Klasse wird seit Lorenz von Stein verwendet, der ihn vom Pauperismus emanzipiert. Das Proletariat definiert sich nicht nur durch die schlechte wirtschaftliche Lage, sondern auch durch seine gesellschaftsverändernde Kollektivgewalt, die sich im 19. Jahrhundert mit den Ideen des Sozialismus und Kommunismus verbindet. Das eigentliche Proletariat ist eng verbunden mit der Industrialisierung. Nach und siehe Conze, 1984, S. 39–68.

⁵³⁹ Halbwachs, 1926, S. 371.

⁵⁴⁰ Dem Proletariat wird im 19. Jahrhundert von der Mittelschicht das Recht auf politische Verantwortung abgesprochen. In den Elitetheorien wird die Herrschaft allein von Eliten getragen, politisches Handeln der Massen ist nicht wünschenswert, der Begriff ist negativ besetzt. Die Masse ist zumeist nur nötig für die Auswahl neuer Eliten. Siehe dazu Schade, 1993, S. 23–26.

Dieses Kapitel untersucht, ob die Künstler eine neue Ausdrucksweise für die Menschen im industriellen Zwang finden, welches Interesse sie an der Darstellung der industriell geprägten Gesellschaft und des entstehenden Proletariats haben, und vor allem in welcher Weise sie hier auf Menschenmengen und -massen stoßen. Damit vollzieht sich eine Trennung von den Bildern einer aktiven Masse zu einer Kunst, die sich um die Darstellung einer definierten Klasse bemüht. Die Gemälde und Graphiken stehen in enger Verbindung mit der naturalistischen Malerei und der Entwicklung der Streik- und Demonstrationenbilder, die zeitgleich in unterschiedlichen europäischen Ländern auftauchen. Im Folgenden werden Alltagsthemen behandelt, bei denen die Zugehörigkeit zu einer Gesellschaftsschicht die zentrale Rolle spielt. Außerdem stellt sich die Frage, ob sich die Künstler in ihren Kunstwerken auch kritisch mit dieser Gesellschaftsordnung auseinandersetzen.

Auffällig ist, dass die „soziale Masse“ nur in einem bestimmten Rahmen Aufmerksamkeit erfährt. Auch in der Kunst bleiben die Arbeiter ihrem Milieu verhaftet, das sie auch im wahren Leben selten verlassen. Die „soziale Masse“ ist eine alltägliche Erfahrung in der industrialisierten Stadt, aber nur eine Minderheit der Künstler beschäftigt sich mit diesem Thema. Die Aufmerksamkeit gilt entweder, wie im Kapitel über das Individuum und die Masse noch zu sehen sein wird, der eigenen Auseinandersetzung mit der „malerischen Masse“, vor allem im Impressionismus, oder der aktiven Masse bei Streiks und Demonstrationen.

2.1. Das Bild der Arbeiter im Naturalismus

Die Auseinandersetzung des Naturalismus mit der Arbeiterklasse wird nur kurz umrissen, da hier keine Menschenmengen, sondern vor allem kleine Gruppen von Arbeiterinnen und Arbeitern auftauchen. Die abgebildeten Menschen leiden unter den wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen und sind Teil der „sozialen Masse“. Dabei ist oftmals von „Vermassung“ die Rede, das Wort Masse kennzeichnet vor allem den Verlust der eigenen Persönlichkeit. Diese „soziale Masse“ ist in dem Sinne entindividualisiert, dass jede Person austauschbar und nicht mehr in eine familiäre Gemeinschaft eingebunden ist.⁵⁴¹ Der Mensch geht dabei nicht in einer realen Menge unter, sondern in der Gesellschaft. Der Vermassung liegt eine verstreute Masse zugrunde, die sich aber trotzdem real an bestimmten Orten zusammenballen kann.

⁵⁴¹ Ferdinand Tönnies unterscheidet in seinem 1887 erstmals erschienenen Werk „Gemeinschaft und Gesellschaft“ die Gemeinschaft, in die man hineingeboren wird und in der man dauerhaft zusammenlebt, und die Gesellschaft, in die man sich begibt, aber mit der man nur vorübergehend zusammenlebt. Seine Theorie der Gemeinschaft greift vor allem auf familiäre Bindungen zurück, wogegen die Gesellschaft eine Art des Zusammenlebens bildet, bei dem die Menschen zumeist getrennt bleiben und dessen Prinzip auf Leistung und Gegenleistung besteht. Tönnies sieht die Großstadt als die typische Gesellschaft, da hier vielfältige Gruppen miteinander in Kontakt treten, aber kein gemeinschaftlicher Wille besteht. Siehe Tönnies, 1988, S. 211f.

Beispielhaft untersucht wird Max Liebermann, der maßgebliche Vertreter des deutschen Naturalismus, der auf zahlreichen Gemälden die sich verändernden Strukturen im ländlichen Raum thematisiert. Um seine neue, naturalistische Wahrnehmung zu verdeutlichen, wird sein Gemälde die „Gänserupferinnen“ (1871/72, Abb. 75) mit Otto Piltz' (1846–1910) „Frauen beim Federschleifen“ (1877, Abb. 76) verglichen. Beide Gemälde konzentrieren sich auf eine Gruppe Frauen, die eine gemeinsame Arbeit verrichten. Aus welchem unterschiedlichen sozialen Bereichen die beiden Motive stammen wird schon am Interieur deutlich. Piltz' Gemälde zeigt einen hellen Raum, in dem die Frauen an mehreren Holztischen ihrer Arbeit nachgehen. Der Raum wirkt behaglich durch die Bilder und Büsten an der Wand, durch die Katze auf dem Arm der stehenden Frau auf der rechten Bildhälfte und die Teekannen und Teetassen aus weißem Porzellan. In diesem kleinbürgerlichen Ambiente gehen die Frauen von jung bis alt ihrer Heimarbeit nach. Liebermanns Gemälde dagegen ist düster, die Frauen arbeiten in einem spärlich beleuchteten Holzhaus, dessen einzige Lichtquelle das kleine Fenster am rechten oberen Rand ist. Eng sitzen sie auf kleinen Holzstühlen beieinander, die Kleider haben dieselben erdigen Farbtöne wie ihre Umgebung. Die Frauen arbeiten mit gesenkten Köpfen, es findet keine Kommunikation zwischen ihnen statt. Liebermanns Schilderungen des ländlichen Lebens galten zwar den Zeitgenossen als Armeleutemalerei⁵⁴², unterscheiden sich aber durch die veränderte künstlerische Auffassung von den Bettelbildern und den sentimentalischen Gemälden der Elendmalerei.⁵⁴³ Liebermann zeigt Frauen bei ihrer täglichen Arbeit und gibt der einfachen Landbevölkerung ein Gesicht. Die „Gänserupferinnen“ sind jedoch noch nicht in eine industrialisierte Arbeitsweise eingebunden, die neue Art der kollektiven Arbeit wird auf seinem berühmtesten Gemälde „Flachsscheuer in Laren“ (1887, Abb. 77) zum Thema. Das Bild zeigt den Blick in eine Flachsspinnerei, in der Frauen und Kinder arbeiten. Die auf den Hockern sitzenden Kinder auf der linken Seite sind durch die Flachsschnüre mit den stehenden Arbeiterinnen verbunden, deren Arbeit wiederum von der der Kinder abhängig ist, sie bilden eine Symbiose, aus der niemand individuell ausbrechen kann. Jedoch sind es immer noch einzelne Personen, auch wenn sie ähnliche Kleidung tragen, die in den Prozess eingebunden sind. Es ist keine strukturierte Masse wie auf den Demonstrationen, sondern eine durch den Zwang der Arbeit entstandene Menge, die sich hier zusammenfindet. Während bei den „Gänserupferinnen“ die abgearbeiteten Frauen noch in ihrer ländlichen Umgebung zu sehen sind, so haben sich auf „Flachsscheuer“ diese sozialen Strukturen schon aufgelöst, die kollektive Arbeit ist in die neuen Produktionsformen eingebunden und die Menschen werden ein austauschbares Rädchen im Getriebe, das keine

⁵⁴² Für Max Liebermann und Fritz von Uhde wurde der Begriff erst erfunden, wie Carmen Flum analysiert. Siehe Flum, 2013, S. 145. Dabei brüskierte die realistische Darstellung der Lebenssituation der Arbeiter und Bauern das bürgerliche Publikum. Die zeitgenössischen Kritiken werfen Liebermann vor allem die Hässlichkeit seiner Themen vor. Siehe und nach Flum, 2013, S. 185–189.

⁵⁴³ Carmen Flum hebt diese Sonderstellung Liebermanns hervor. Siehe Flum, 2013, S. 145–150.

Pausen zulässt. Die geringe Anzahl der Frauen deutet darauf hin, dass es sich noch um eine kleine Fabrik handelt, ein ländliches Arbeitskollektiv.

Das Gemälde „Flachsscheuer“ zeigt die oben beschriebene Ansicht einer Masse, die den Menschen in einen kollektiven Produktionsprozess einbindet und die sich aus Teilen der unteren, armen Bevölkerungsschicht zusammensetzt.

Auf Max Liebermanns Bildern sind keine kämpfenden Arbeiter zu sehen, die Figuren streben keine aktive Veränderung ihrer Lage an. Durch die Lichtführung und die malerische Umsetzung „gibt Liebermann mit den statuarischen Figuren dieses Bildes den Charakter des Erhabenen.“⁵⁴⁴ Der bürgerliche Maler Max Liebermann schafft eine Kunst, die trotz des Motivs für das bürgerliche Publikum akzeptabel ist. „Seine Bilder drücken eher soziales Engagement aus, das vor allem auf die Gleichberechtigung der Menschen zielt.“⁵⁴⁵ Liebermann selbst war seine privilegierte Sicht auf das Thema Arbeit durchaus bewusst, wie er 1891 schrieb: „Ich hatte einen reichen Vater und kannte nur den Reichtum. Da fiel mein Blick auf die Armut, auf die Geringen und Niedrigen. Nun, da geschah es. Ich nenne es die Reaktion. Gewaltig zog es mich zu Ihnen.“⁵⁴⁶

Das Besondere an Liebermanns Gemälden ist, dass er die untere Gesellschaftsschicht weder anekdotisch noch sentimental porträtiert und, im Gegensatz zur Düsseldorfer Malerschule, auf mitleiderregende Einzelszenen verzichtet. Dieser Umgang mit dem Thema ist eng mit seiner naturalistischen Auffassung verbunden. Franz Servaes sieht 1899 in seinem Essaybuch „Praeludien“ aus diesem Grund keine kritische Intention bei Liebermann, sondern hebt in seiner Interpretation die wirklichkeitsgetreue Darstellung heraus: „Denn Liebermann geht ja gar nicht darauf aus, den Menschen als individualisiertes Einzelwesen zu erfassen, sondern ihn als bodenwüchsiges Naturprodukt darzustellen.“⁵⁴⁷ Dagegen betonen Hamann/Hermand die Vermassung: „Alle diese Mädchen teilen sich das Los, Masse zu sein und von ihrem Arbeitgeber als solche betrachtet zu werden. (...) Gerade diese Vereinzelung innerhalb der Masse ist das Neue an der industriellen Produktionsweise, denn solange die Menschen noch in den patriarchalischen Verhältnissen ihrer ländlichen Umgebung wurzelten, waren sie trotz ihrer persönlichen Unfreiheit, die manchmal bis zur Leibeigenschaft ging, in ihrer Sippe verankert.“⁵⁴⁸ M. E. beinhaltet das Bild beides: Die realistische Wiedergabe des Produktionsprozesses zeigt die Folgen der wirtschaftlichen Entwicklung, gleichzeitig wahrt Liebermann aber Abstand, durch die malerische Auffassung sind die negativen Folgen für die Menschen noch nicht so drastisch dargestellt.

⁵⁴⁴ Eberle, 1979, S. 241.

⁵⁴⁵ Tuttas, 2011, S. 28.

⁵⁴⁶ Lee, 1891, S. 297. Hinweis bei Braun 2017, S. 61.

⁵⁴⁷ Servaes, 1899, S. 293.

⁵⁴⁸ Hamann/Hermand, 1959, S. 184.

Gotthard Kuehl zeigt in seinen seit Ende des 19. Jahrhunderts entstehenden Waisenhausbildern, auch in Auseinandersetzung mit Max Liebermann⁵⁴⁹, eine weitere Art der sozialen „Vermassung“. Die durch Erziehung und soziale Lebenssituation geprägte städtische Bevölkerung steht bei Kuehl im Vordergrund, er wählt vor allem Motive aus norddeutschen und holländischen Städten. Die Mädchen auf dem Gemälde „Nähstunde im Waisenhaus“ (um 1906, Abb. 78) tragen dieselbe Kleidung, verrichten dieselbe Arbeit und sind scheinbar aus allen ursprünglichen sozialen Bindungen gelöst. Im Gegensatz zu seinen frühen Werken der 1890er Jahre verzichtet er auf genreartige Elemente, die eine mitfühlende Haltung unterstützen und keine kritische Perspektive zulassen.⁵⁵⁰ Kuehls starkes Interesse an der Freilichtmalerei erkennt man daran, wie durch die Fenster Licht in den Raum eindringt. Aus diesem Grund sieht Uta Neidhardt bei ihm keine kritischen Züge, sondern seine naturalistische Malweise als Vorläufer des Impressionismus schon auf das rein Ästhetische beschränkt: „Die Vernachlässigung der menschlichen Einzelaktionen, ihre optische Zusammenfassung zur gemeinsamen, oft gleichartigen Tätigkeit oder Bewegung einer Gruppe entspricht im Grunde schon einem Prinzip impressionistischen Schaffens.“⁵⁵¹ Trotzdem nimmt Kuehl das neue soziale Milieu wahr und bringt durch die gleichgemachten Individuen einen Ausdruck der Gesellschaft seiner Zeit ins Bild, auch wenn es sich nicht um eine verelendete Masse handelt.

Der Blick in der bildenden Kunst auf die neuen gesellschaftlichen Realitäten in Deutschland wird aber vor allem von Max Liebermann geprägt, dessen naturalistische Auffassung die nachfolgenden Maler der „Arbeitermassen“ beeinflusste.

2.2. Das Gesicht des Proletariats – die „Arbeitermassen“

Folgen wir nun der Entwicklung der Industrialisierung und begeben uns in die Städte, in denen die werktätige Masse die Aufmerksamkeit einiger Künstler weckt. Das Hauptinteresse liegt dabei auf der Fabrikarbeit, dem Hin- und Heimweg der Arbeiter sowie der Mittagspause. Die Bilder zeigen die Arbeiter in Lebensbereichen, die nicht nur ihre Vermassung deutlich machen, sondern in denen sie auch als Menschenmenge auftreten. Hauptsächlich die industriell geprägten Bereiche einer Stadt, in Deutschland vor allem Berlin, sind daher die Schauplätze. Über die Aufenthaltsorte der Arbeiterklasse äußert sich 1924 Theodor Bäuerle: „Dazu kommt die gesellschaftliche Absonderung des Arbeiters. Die Straße gehört ihm zu andern Zeiten als dem Bürger, er bewohnt andere Stadtviertel; Wohn- und Arbeitsstätte

⁵⁴⁹ Max Liebermann zeigt ebenfalls diese Seite der neuen Gesellschaft, so u.a. auf „Nähstunde – Arbeitssaal im Amsterdamer Waisenhaus“ (1876, 1. Fassung Privatbesitz, 2. Fassung Von der Heydt-Museum Wuppertal).

⁵⁵⁰ Beispielfähig sei hier das Gemälde „Waisenkinder in Lübeck“ (1884, Albertinum/Galerie Neue Meister, SKD) genannt. Gerkens betont, dass „die Neigung zum Anekdotischen und Genrehaften Kuehls, (...) (wird) in seinem fortschreitenden Werk immer mehr zurückgedrängt (...)“ wird. Gerkens, S. 41.

⁵⁵¹ Neidhardt, 1989, Bd. 1, S. 109f.

tragen weithin den Stempel der Unwohnlichkeit.⁵⁵² Die proletarische Urbanität der untersuchten Gemälde unterscheidet sich deutlich von den impressionistischen Stadtansichten, die die hellen Bereiche der Großstadt, die Lichter, das bunte Gewimmel der Menschen auf den glitzernden Boulevards der Großstädte zeigen, wie sie die Berliner Künstler Franz Skarbina oder Lesser Ury malen.⁵⁵³

Viele der Künstler, die sich diesem Motiv widmen, wurden schon bei der Behandlung der Streik- und Demonstrationenbilder eingeführt. Die Ersten, die sich Ende des 19. Jahrhunderts damit beschäftigen, begeben sich in ein für sie neues, unbekanntes Milieu, da sie zumeist aus bürgerlichen Kreisen stammen. Dadurch erobern sie Motive, die anderen Künstlern verwehrt bleiben, kämpfen aber auch mit der Kritik und Ablehnung durch die Vertreter der offiziellen Malerei und Kaiser Wilhelm II., der ihre Kunst als „Rinnsteinkunst“ bezeichnet.⁵⁵⁴ Ihre Aufmerksamkeit gilt nicht der politisch aktiven Arbeiterklasse, sondern der Darstellung ihres Alltags, ihrer Not, aber auch den Vergnügungen im proletarischen Milieu. Erst in den zwanziger Jahren erhielten die proletarischen Künstler mehr Möglichkeiten, sich mit ihrem eigenen Umfeld auseinanderzusetzen.

Einer der wichtigsten Vertreter dieser Malerei ist Hans Baluschek. Er übernimmt die Impulse des Naturalismus Max Liebermanns, sich mit der sozialen Wirklichkeit der unteren Gesellschaftsschichten zu beschäftigen, die er nun im wachsenden industrialisierten Berlin findet. Verschiedene Sichtweisen und Stilmittel der bisherigen Mengendarstellungen kommen bei Baluschek zusammen. So verwendet er oftmals das Motiv des Zuges, das bereits bei den Demonstrationen besprochen wurde. In seiner 1892 in dunkler Farbgebung entstandenen Aquarell- und Pastellarbeit „Fabrikarbeiterinnen“ (Stiftung Stadtmuseum Berlin) arbeitet er erstmals damit, doch zeigt es noch einen aufgelockerten Zug. Die vordersten Arbeiterinnen sind in individuelle Gruppen gegliedert, kommunizieren miteinander, blicken nachdenklich oder kümmern sich um ihre Kleidung. Die Frauen im Hintergrund verschmelzen zu einem einzigen, aus der Fabrik strömenden Fluss von Menschen.⁵⁵⁵

Baluscheks Gemälde „Arbeiterinnen (Proletarierinnen, Fabrikarbeiterinnen)“ (1900, Abb. 79) ist eines seiner Hauptwerke. Auf dem Bild ist der Weg durch zwei Lattenzäune begrenzt, die ähnlich katalysierend wirken wie die Straßenzüge auf den Demonstrationenbildern. Jedoch ist es in diesem Fall keine gewollte Inanspruchnahme des öffentlichen Raumes, sondern der

⁵⁵² Bäuerle, 1924, S. 42.

⁵⁵³ Dazu mehr in Kapitel VI.1. „Die ‚malerische Masse‘“

⁵⁵⁴ Dieses Wort geht zurück auf die Ansprache Kaiser Wilhelms II. zur Eröffnung der Berliner Siegesallee am 18. Dezember 1901. Eberhard Roters interpretiert den Begriff dahingehend, dass dies alle Künstler sind, „die sich in ihrer Arbeit kritisch mit dem Motiv der durch Entwicklungsvorgänge der Industriezivilisation geschaffenen Armut und des sozialen Elends in den Großstadtlums und auf dem Lande auseinandersetzen.“ Siehe Roters, 1986, S. 59. Dazu zählen vor allem die sozialkritischen Künstler Käthe Kollwitz, Heinrich Zille und Hans Baluschek.

⁵⁵⁵ Diese Art von Zug taucht in Baluscheks Œuvre öfter auf, so auf dem Gemälde „Zur Grube (Zwei Züge)“ (1914, Berlin, Kunstamt Charlottenburg). Ebenso zeigt das noch den Farbtönen des Impressionismus verpflichtete „Mittag“ (1894, Stiftung Stadtmuseum Berlin) in schräger Sicht einen gelockerten Zug.

einzigem Weg, den die Arbeiterinnen nehmen können, um ihre Arbeitsstätte am Feierabend zu verlassen. Die Masse der Frauen strömt nicht am Betrachter vorbei, sondern frontal auf ihn zu. Friese-Oertmann interpretiert diese nahe Reihung als „bedrohliche Masse“⁵⁵⁶, was ich jedoch hier nicht erkennen kann. Durch die nah gedrängten, aber trotzdem voneinander isolierten Figuren, die wie nebeneinandergesetzt wirken, schafft es Hans Baluschek, die Situation der Arbeiterinnen zu verdeutlichen: Den Verlust der Bindungen trotz der eng verknüpften Wohn- und Arbeitsverhältnisse, die Einsamkeit in der Masse und den ewig gleichen monotonen Arbeitsrhythmus. In seinem Aufsatz „Im Kampf um meine Kunst“ schreibt er 1920: „Seele, Gefühl, Ideen gelangen durch die Gesichtszüge, Gebärden und Handlungen eines Menschen, durch die Färbungen eines Himmels, die Linie eines Horizontes zum Ausdruck.“⁵⁵⁷ Baluschek gelingt es auf „Arbeiterinnen“, ganz seinem Anspruch entsprechend, eine klare Verbindung zwischen dem Fabrikgebäude im Hintergrund und dem erschöpften Aussehen der Frauen im Vordergrund zu schaffen. Die „soziale Masse“ der Proletarier bedeutet Verlust der Individualität, alle Frauen zeigen den gleichen, typischen, stumpfen Gesichtsausdruck.

Auf den Demonstrationen charakterisierten die Künstler durch die Fahnsymbolik und die oftmals zum Singen bzw. Parolen Skandieren geöffneten Münder die Menschen als zusammengehörende, aktive Menge. Das Bild der „sozialen Masse“ bei Baluschek zeigt dagegen keine Form einer positiven Identitätsbildung. Er betont durch seine Darstellungsweise die Passivität des Proletariats, der Schwerpunkt liegt auf den negativen Seiten ihres Lebens, um das Elend dieser Gesellschaftsschicht zu verdeutlichen. Sein Blick auf die „soziale Masse“, den durch das Industriezeitalter gleichförmig gewordenen Menschen, ist jedoch noch nicht auf einen Ausweg gerichtet, durch den die Arbeiter eigenständig ihre Lage verbessern können. Dies brachte Künstlern wie ihm oft Kritik aus dem linken Lager ein, da er die aktive kämpfende Rolle des Proletariats nicht zeigt.⁵⁵⁸ Die Kritik des Sozialdemokraten Franz Mehring in seinem Aufsatz „Kunst und Proletariat“ am literarischen Naturalismus, der zugleich eine Meinung zur sozial engagierten bürgerlichen Kunst widerspiegelt, bezieht sich auf diesen pessimistischen Grundton: „So ehrlich und wahr die moderne Kunst die Ruinen schildern mag, so wird sie doch unehrlich und unwahr, indem sie das neue Leben übersieht, das aus den Ruinen blüht.“⁵⁵⁹ 1924 schreibt Friedrich Wendel über Hans Baluschek, auch auf seine bürgerliche Herkunft anspielend: „Er hat der Bourgeoisie nicht das Geringste zu geben, dem Proletariat dagegen die Wegweisung proletarischer Kunst.“⁵⁶⁰ Dabei gibt es in Baluscheks Œuvre durchaus Bilder wie das schon erwähnte „Proletarier (Streik, Die Ausgesperrten)“, die den politisch aktiven Arbeiter zeigen. Mit seinem Satz: „Ich bin nicht

⁵⁵⁶ Friese-Oertmann, 2017, S. 181.

⁵⁵⁷ Baluschek, 1920, S. 450.

⁵⁵⁸ Siehe Olbrich, 1991, S. 19–22. Hier eine gute Zusammenstellung der unterschiedlichen Kritiken. Ebenso bei Meißner, 1985, S. 157–174.

⁵⁵⁹ Mehring, 1896/97, S. 132.

⁵⁶⁰ Wendel, 1924, S. 40.

sentimental und liebe sanfte Formen des Protestes nicht“⁵⁶¹ unterstreicht Baluschek den Anspruch seiner Kunst gegenüber seinen Kritikern und auch sich selbst, eine Verbesserung der Situation der Arbeiter herbeiführen zu wollen.

Baluscheks „Arbeiterinnen“ finden einen formalen Vorläufer in der Kunst des Norwegers Edvard Munch: Auf dessen Gemälde „Abend auf der Karl Johan Gate“ (1892, Abb. 80) läuft frontal eine lange Reihe von Personen auf dem Gehsteig entlang. Die bleichen Gesichter blicken mit großen, starren Augen aus dem Bild, ihre Körperhaltung wirkt, als ob sie angeschoben würden und gar nicht umdrehen können. Die starken schwarzen Konturen trennen die Menschen voneinander, zwischen ihnen findet keine Kommunikation statt. Munch zeigt erstmals einen Menschenzug in dieser Frontalität an den Bildrand gerückt und durchbricht damit die alten Darstellungskonventionen.

Baluschek mildert die Frontalität bei den „Arbeiterinnen“ durch die leicht erhöhte Perspektive etwas ab. Ob er Munchs Gemälde kannte, ist unklar, da es in der Sonderausstellung des Künstlers im Berliner Kunstverein 1892, während Baluscheks Studentenzeit an der Berliner Akademie, nicht gezeigt wurde. Es ist erstmals 1902 in Deutschland auf der fünften Ausstellung der Berliner Secession zu sehen, davor nur 1895 in Bergen und 1896 in Stavanger, eventuell hatte Baluschek davon erfahren.⁵⁶²

Hans Baluscheks Œuvre bietet auch ein Beispiel für die verstreute „soziale Masse“. Das Gemälde „Kohlenfahren“ (1901, Abb. 81) zeigt eine winterliche Landschaft, auf der mehrere Frauen mit Kindern und Kohlewägen unterwegs sind. Die Gruppen verteilen sich auf der mit Schnee bedeckten Brachfläche, im Hintergrund biegen schemenhaft weitere Frauen um die Ecke des Zaunes, die vorderen sind angeschnitten. Das Arbeitermilieu prägen Fabriktürme, Gasometer, aber auch Mietskasernen, eine trübe, dämmrige Stimmung liegt über dem Bild, das in grau-braunen Farben gehalten ist. Die Gesichter der Frauen sind vom gleichen Typ, der sich unendlich fortsetzen lässt. Durch die Typisierung der Menschen assoziiert der Betrachter auch bei Szenen mit wenigen Personen diese mit der großen Menge dieser Bevölkerungsschicht.

Baluscheks „Arbeiterinnen“ ist eines der frühesten deutschen Gemälde, das die „soziale Masse“ so präsent zeigt.⁵⁶³ Die verdichtete Reihung unterstreicht die erzwungene

⁵⁶¹ Baluschek, 1920, S. 450.

⁵⁶² Zur Analyse der Ausstellungen und der Zusammenfassung der Exponate der Ausstellungen Munchs siehe Kneher, 1994, S. 10f., S. 85, 87 und 151f. Zudem 1903 ebenfalls als Teil des Lebensfries in der Kunsthandlung P.H. Beyer & Sohn in Leipzig ausgestellt. Vgl. Kneher, 1994, S. 170f.

⁵⁶³ Nach Markus Bernauer entstehen Bilder von sozialen Massen erst nach der Jahrhundertwende und zwar bei Edvard Munch in seinen Arbeiterdarstellungen wie „Arbeiter im Schnee“ (1910) und „Arbeiter auf dem Heimweg“ (1913/15). Siehe Bernauer, 1990, S. 65. Dem ist zu widersprechen, da Hans Baluscheks Gemälde „Arbeiterinnen“, das Bernauer nicht erwähnt, schon um 1900 entsteht. Eine Verbindung zu Munchs „Abend auf der Karl Johan Gate“ (1892) bleibt davon unberührt. Munch hatte sich zwar schon seit den 1880er Jahren mit arbeitenden Menschen, meist kleinen Gruppen von Arbeitern, auf Skizzen beschäftigt, doch erst 1908 gestaltete er dieses Thema in „Maurer und Mechaniker“ mit frontal zugewandten Arbeitern. Großformatige Gemälde entstehen erst ab 1912. Siehe zu den Arbeiterdarstellungen Munchs den Aufsatz von Gerd Woll. Woll, 1999, S. 119–130.

Konzentration der Frauen in der Fabrik. Die Prägnanz dieser Darstellung wird im Gegensatz zu dem wohl von Baluschek beeinflussten Maler Hugo Krayn (1885–1919) deutlich, der ebenso Bilder des großstädtischen Proletariats malt. Sein Gemälde „Arbeiter aus einer Fabrik kommend“ (1916, Abb. 82) zeigt das Ende einer Schicht: Vor vereinfacht wiedergegebenen Gebäuden im Hintergrund strömen die Arbeiter aus dem Tor des Werks heraus. Der Zug ist dabei gelockerter, die ganzfigurigen Arbeiter sind nicht so nah an den Bildrand gerückt wie bei Baluschek, sie gelangen aus dem Fabrikgelände auf eine freie Fläche, auf der schon weitere Personen warten. Die das Gelände umfassende Mauer engt sie nicht ein. Die Frontalität und die starke Präsenz der Arbeiterinnen bei Baluschek, die den Betrachter unmittelbar mit den Figuren konfrontieren, sind bei Krayn weniger ausgeprägt.⁵⁶⁴ Die von ihm auf das Bild gebrachte Alltagsszene ähnelt von ihrem Blickwinkel her eher der Sicht einer statischen Linse wie bei der kinematographischen Arbeit „Arbeiter verlassen die Fabrik Lumières“ der Gebrüder Lumière von 1895. Doch anders als ein Gemälde konnte der Film die Bewegung einfangen.

In Baluscheks Œuvre sind oftmals Frauen das Hauptmotiv. Er transportiert jedoch in keiner Weise die um die Jahrhundertwende, auch von Le Bon geprägten, negativen weiblichen Attribute der Masse, sondern es gelingt ihm, einer zweifach unterdrückten und belasteten Schicht der Gesellschaft Ausdruck zu verleihen. Zumeist waren es die Frauen, die nach der Lohnarbeit noch die Hausarbeit erledigen und sich um die Kinder kümmern mussten. Durch den Verlust der familiären Arbeitsstrukturen auf dem Land war auch eine räumliche Separierung der Familien eingetreten, weshalb selten Kinder auf den Bildern zu sehen sind.

In der Literatur zu Hans Baluschek wird Eugène Laermans nicht erwähnt⁵⁶⁵, inwieweit er ihn und seine Werke kannte und ob er dessen Stil schätzte, bleibt ungewiss. Doch eine gewisse Nähe zu dem belgischen Maler kann nicht ausgeschlossen werden⁵⁶⁶, es gibt einige stilistische Ähnlichkeiten: Beide verstehen es, die proletarische Klasse in einer reduzierten, aber trotzdem industriell geprägten Umgebung wiederzugeben. Beiden Künstlern ist eine sehr gedämpfte Farbgebung in erdigen Tönen zu eigen, besonders sichtbar im Vergleich von Baluscheks „Arbeiterinnen“ und Laermans’ „Un soir de grève“, zudem haben sie die simple, fast schon neusachlich vereinfachte Darstellung der Fabrikgebäude im Hintergrund gemeinsam. Ebenso findet sich bei beiden ein statischer Bildaufbau. Auch die Entwicklung ihrer Malerei verläuft ähnlich: Beide werden im Lauf der Jahre anekdotischer, die Bilder farbenfroher, sie widmen sich den kleinen Freuden des Lebens, die Herkunft der dargestellten Menschen bleibt aber die gleiche.

Viele Künstler in der proletarisch-revolutionären Kunst der zwanziger Jahre übernehmen Stilelemente von Hans Baluschek. Otto Nagel, der allgemein als Arbeiter-Maler gilt, sowohl

⁵⁶⁴ Nach Tuttas, 2011, S. 80.

⁵⁶⁵ Siehe u.a. Kat. Ausst. Hans Baluschek, 1991; Bröhan, 1985.

⁵⁶⁶ „Un soir de grève“ wird erstmals 1897 in Deutschland auf der Internationalen Kunstausstellung in Dresden ausgestellt. Dazu die Besprechung von Schumann, 1897, S. 5f.

aufgrund seiner Motive, als auch wegen seiner Herkunft aus dem Berliner Wedding, zeigt auf „Feierabend“ (1927, Abb. 83) Menschen auf dem Heimweg von der Arbeit. Vor einer Mauer laufen sie in einem gelockerten Zug schräg am Betrachter vorbei, einige nach rechts in eine Straße abbiegend. Obwohl sie den Fabrikbezirk verlassen haben, gibt dieser immer noch ihren Weg vor. Doch vermindert Nagel die soziale Determiniertheit, indem er die Menschen zwar typisiert, aber individueller als Baluschek gestaltet. Dass er seinem Motiv innerlich nah verbunden ist, wird auch in seinen Aufsätzen deutlich, ebenso, dass er mit Masse zumeist das Proletariat meint. „Es gibt nur wenige Maler, die aus ehrlicher, innerer Überzeugung zur Masse stehen und in ihren Bildern das werktätige Volk und sein Leben darstellen.“⁵⁶⁷

In dieser Linie stehen auch die Künstler Hans Schulze-Sölde (1887–1967) mit seinem Bild „Die Masse“ (1927, vermisst)⁵⁶⁸ und Gerhart Bettermann (1910–1992) mit „Arbeiter“ (1931, Privatbesitz), auf die ein Verweis an dieser Stelle reichen soll. Ebenso Franz Maria Jansen (1885–1958), dessen Mappe „Industrie“ von 1920 mehrere Massenszenen aus dem Arbeitsalltag beinhaltet. Die Radierung „Löhnung“ (1920, Museum Folkwang, Essen) zeigt die erwerbstätige Masse, die gesammelt zur Lohnausgabe geht. Aus einer leicht erhöhten Perspektive ziehen die Arbeiter in einer endlosen Reihe unter dem Betrachter vorbei, dem durch die Industrielandschaft vorgegebenen Weg folgend. Durch die Einkesselung in der industriellen Anlage wird die Determiniertheit der „sozialen Masse“ besonders deutlich. Jansen zeigt die Menschen in erster Linie als Opfer der Umstände, sie sind ausgemergelte, abgestumpfte Gestalten. 1919 schreibt er dazu: „Und Künstler sein heißt, revolutionärster Mensch sein. (...) Kunst ist Manifest, Aufruf, Aufschrei an die Massen.“⁵⁶⁹ Jansen sieht seine Aufgabe als Künstler also darin, die Massen durch seine Bilder aufzurütteln, doch in seinem Werk erscheint die Masse noch in einer passiven Rolle.

Als Nachfolger von Hans Baluschek kann der schon genannte Karl Völker gelten. Auf dem Gemälde „Die Arbeitermittagspause“ (um 1928, Abb. 84) malt er die Menge der Arbeiter beim gemeinsamen Mittagessen. Diese sitzen erhöht in einem nach oben offenen Raum, der an drei Seiten von roten Backsteinmauern umgrenzt ist. Die Architektur erinnert stark an ein Fabrikgebäude. Durch das abrupte Ende der vorderen Mauer, dem erhöhten betonfarbenen Podest, auf dem die Menschen sitzen, und der auf das Fundament führenden Treppe wirkt es, als hätte Völker, um einen Blick ins Innere zu bekommen, den vorderen Teil der Mauern weggelassen. Es könnte sich aber auch um den Innenhof der Fabrik handeln. Völker

⁵⁶⁷ Nagel, 1928, S. 409. Dies zeigt sich auch in seinem Engagement für Ausstellungen der bildenden Kunst für die Arbeiterklasse: „Man ging von der Auffassung aus, daß Kunst, die zur Masse sprechen soll, dort hineingebracht werden muß, wo die Masse ist. Das Warenhaus ist der geeignete Ort. Man zeigte ausschließlich Werke, die von der Masse ohne weiteres verstanden werden konnten und zu ihr auch inhaltlich Beziehung hatten.“ Nagel, 1927, S. 829.

⁵⁶⁸ Hans Schulze-Sölde schuf in der Tradition des sozialkritischen Realismus in der Zeit von 1928–1930 noch weitere proletarische Menschenmengen in der Zugform, zumeist als Streikmotive. Siehe dazu Real, 2005, S. 150–163.

⁵⁶⁹ Franz M. Jansen: Revolution der Kunst, Selbstgespräche eines Malers, in: Der Osten. Zeitschrift für das östliche Europa, H. 2/4, Jg. 2, 1919, S. 20–22, zit. n.: Jansen, 1981, S. 25. Seine eigene Einstellung wird von ihm selbst in seinen Lebenserinnerungen kritisiert. Siehe Jansen, 1981, S. 26.

reduziert die Architektur auf das Wesentliche, dennoch erkennt man den Ort, den er zu einem fast sterilen Bereich macht. Die Menge der sitzenden Arbeiter ist dadurch aufgelockert, dass einige entweder stehen oder sich wieder auf den Weg zur Arbeit machen. Im Vordergrund, vor dem Gebäudetrakt auf der linken Seite mit den hohen Fenstern, befindet sich eine Familie in Halbfigur. Wie schon auf Völkers Demonstrationszeichnungen sind die Menschen relativ alterslos. Das Kind trägt dieselben kantigen Gesichtszüge wie die Erwachsenen und ist nur durch die Größenrelation als solches zu erkennen. Die Kritik der sozialistischen Kunstgeschichtsschreibung an den Demonstrationenbildern trifft Völker auch hier. Nach Ingrid Schulze malt er kein Bild des Proletariats, sondern das der Technik untergeordneten Menschen: „Das Menschliche wird negiert, denn der Künstler presst es, gemeinsam mit der Architektur, in ein abstraktes Formenschema hinein.“⁵⁷⁰

Die selbstbewusste „soziale Masse“, vor allem die der zwanziger Jahre, bewegt sich fast immer, wie auf den Demonstrationen darstellungen, auf den Betrachter zu. Auch Künstler wie Ludwig Meidner und George Grosz greifen auf die hier besprochenen Bildschemata zurück, wenn sie Illustrationen aus dem Arbeitsalltag der Arbeiter schaffen. Meidner löst sich für das Titelblatt von Paul Zechs Gedichtband „Das schwarze Revier“ von 1913⁵⁷¹ von seiner vibrierenden, unruhigen Menge und folgt einem statischeren Bildaufbau. Eine Gruppe von Männern, die für die soziale Menge steht, wendet sich in Halbfigur dem Betrachter zu. Ein typischer Bildaufbau bei Streikszenen, wie wir ihn von Baluscheks „Proletarier“ kennen. Und auch George Grosz' Illustration zu Franz Jungs Roman „Proletarier“⁵⁷² ist stark reduziert. Grosz arbeitet zwar mit seinen markanten Tuschestrichen, stellt aber die im Gleichschritt vorbeimarschierenden Männer im Halbporträt dar.

Die soziale Aneignung des Raumes ist ein wichtiges Charakteristikum der Werke in diesem Themenkomplex. Auf den Bildern der werktätigen Masse scheinen die Räume auf das Aussehen und die Lebensbedingungen der Menschen zu wirken und so ihre realen Physiognomien zu verändern. Die Künstler gleichen sowohl die Farbigkeit als auch die Stimmung der Orte an die Menschen an bzw. umgekehrt. Die Orte suggerieren oft etwas Negatives, das die Menschen in die Masse zwingt. Damit wird malerisch ein Phänomen umgesetzt, das Maurice Halbwachs, der das Verhältnis von kollektivem Gedächtnis und kollektiver Erinnerung auf den Raum untersucht, wie folgt beschreibt: „Eine Gruppe, die in einem bestimmten räumlichen Bereich lebt, formt ihn nach ihrem eigenen Bild um; gleichzeitig aber beugt sie sich und paßt sich denjenigen materiellen Dingen an, die ihr Widerstand leisten. Sie schließt sich in den Rahmen ein, den sie aufgestellt hat.“⁵⁷³

Die Arbeiterklasse wird von den Malern fast immer typisiert. Friedrich Gross bezeichnet die arbeitende Schicht als „homogene Masse“, die als eine völlig neue Form der Menge im 19.

⁵⁷⁰ Schulze, 1961, S. 1155.

⁵⁷¹ Titelillustration „Menschen vor Fabriklandschaft“ zu Paul Zech: Das schwarze Revier, Berlin 1913.

⁵⁷² Jung, 1921, Umschlaggestaltung.

⁵⁷³ Halbwachs, 1985, S. 129.

Jahrhundert erscheint.⁵⁷⁴ Die Maler sahen vermutlich keine so „homogene Masse“, sondern verbanden die Menschen in ihrer Wahrnehmung zu einer einheitlichen Menge. Somit verfolgten die Künstler eine besondere Charakterisierung dieser Masse, die weit über die Homogenität der Proletarier in der Wirklichkeit hinausgeht, die aber zum Ziel hat, zum einen das eigene Selbstbewusstsein dieser Schicht aufzubauen, zum anderen die negativen Folgen der Industrialisierung stärker aufzuzeigen. Daher würde ich den Begriff „homogene Masse“ durch „soziale Masse“ ersetzen.

Ein neues Gesicht bekommt die „soziale Masse“ in den zwanziger Jahren durch die „Gruppe progressiver Künstler“⁵⁷⁵, die vor allem durch ihre Mitglieder Gerd Arntz (1900–1988), Heinrich Hoerle (1895–1936), Otto Freundlich (1878–1943) und Franz W. Seiwert (1894–1933) vertreten wird. Franz W. Seiwert, der Politischste der Gruppe⁵⁷⁶, wird exemplarisch unter dem Aspekt seines Blicks auf die Masse, der in der Literatur noch nicht besprochen wurde⁵⁷⁷, untersucht. Da es ihm zumeist nicht um die Darstellung politischer Ereignisse geht⁵⁷⁸, sondern darum, das klassenbewusste Gesicht der Masse zu zeigen, wird er bei der „sozialen Masse“ behandelt.

Die Kunst der Kölner Progressiven war kein reiner Selbstzweck, sie wollten eine neue Kunstform für eine neue Gesellschaft schaffen, ohne parteipolitisch gebunden zu sein.⁵⁷⁹ Dafür entwickelte die Künstlergruppe eine neue, abstrakte Bildsprache, die vom Konstruktivismus beeinflusst war. Ihre Kunsttheorie formuliert vor allem Franz W. Seiwert in seinen zahlreichen Schriften, Ende der zwanziger Jahre hauptsächlich in der Zeitschrift „a bis z“. Darin wird Seiwerts Verständnis von proletarischer Kunst deutlich, das sich im folgenden Zitat manifestiert: „Die proletarische Kunst ist dann da, wenn ihre Form Ausdruck

⁵⁷⁴ Siehe Gross, 1989b, S. 110. Hier insbesondere für die Gemälde von Giuseppe Pellizza da Volpedo und Otto Griebel, die in Kapitel V.3. „Das proletarische Mengenporträt“ behandelt werden.

⁵⁷⁵ Der Name „Gruppe progressiver Künstler“ etabliert sich erst Ende der zwanziger Jahre mit Erscheinen ihres Mitteilungsorgans „a bis z“. Anfangs war es nur ein loser Bund von Künstlern, die einer gemeinsamen Theorie nahestanden.

⁵⁷⁶ Die Gruppe findet sich vor allem über ihre politische Einstellung, das bestätigt Gerd Arntz in einem Interview mit Rainer Mausfeld 1980: „Der Kunsthandel ist natürlich mehr interessiert an weniger politischen Sachen, an Arbeiten, die eher formal revolutionär und weniger politisch revolutionär sind. Aber das ist stark kombiniert gewesen bei Hoerle, Seiwert und auch bei mir.“ Siehe Mausfeld, 1980, S. 32.

⁵⁷⁷ Uli Bohnen konzentriert sich in seinem Werkverzeichnis auf die unterschiedliche Entwicklung von Seiwerts politischen Ideen in seinen Schriften. Siehe Bohnen, 1978. Der Ausstellungskatalog „Köln progressiv“ legt den Schwerpunkt auf die Dynamik der Maler untereinander und auf die verwendeten Materialien. Siehe Kat. Ausst. Köln progressiv, 2008.

⁵⁷⁸ Sieht man von Franz W. Seiwerts Gemälde „Der deutsche Bauernkrieg“ (1932, Von der Heydt-Museum, Wuppertal) ab, das jedoch auch als Ausdruck seiner Kunstauffassung, als Rückgriff auf das präkapitalistische Mittelalter gesehen werden kann. Ebenso das Werk „Demonstration“ (1925, Privatbesitz), das sich als einziges auf einen Arbeitskampf bezieht. Auch wenn Lynette Roth schreibt: „Das heißt, hier ist es nicht mehr die Einbeziehung realistischer Details, sondern die Strukturierung der gesamten Leinwand, die es möglich macht, die Bewegung der Menge zu erkennen.“ (Roth, 2008, S. 85), ist es doch eher eine statische, allgemeine Form, als ein aktiver Protest.

⁵⁷⁹ „Diese parteipolitische Unabhängigkeit war sehr stark im Rheinland bei den Kölner Progressiven der Fall gewesen. Die Kölner waren jedoch durch ihre abstraktere Formgebung schwieriger verständlich als die parteipolitisch gesinnte Kunst.“ Gerd Arntz im Interview mit Rainer Mausfeld, in: Mausfeld, 1980, S. 32.

der Organisation, des Solidaritätsgefühls, des Klassenbewusstseins der Masse ist, im Werk sichtbar die Welt, die Kräfte, die Bewegung, die Balance, kurz die ‚Natur‘, deren Teil und Gesamtbegriff die Masse ist, Erscheinung wird, den einzelnen zur Entwicklung seines Klassenbewußtseins zwingend. Es gibt keine Zweiheit von Inhalt und Form, denn Inhalt und Form sind eins.⁵⁸⁰

Das Verständnis und die Auffassung von Masse in seinen Schriften sind positiv besetzt, die Masse soll die Basis zur „wahrhaften, klassenlosen kommunistischen Erdgemeinschaft“⁵⁸¹ sein. Die klassenbewusste Masse kann nur im Kollektiv zu einer Veränderung der Gesellschaft beitragen. Seiwert sieht sich als Sprachrohr dieser Bewegung: „Wir wollen der Masse Ausdruck-Mund sein. Wir werden versuchen die Gesetzmässigkeit aller Wirklichkeit ausserhalb des Bildes im Bilde in der Gesetzmässigkeit des Bildes sichtbar werden zu lassen.“⁵⁸² Und dies sollte sich auch in seinen Werken widerspiegeln.

Das Gemälde „Arbeiter / Masse / Arbeitsgruppe“ (1926, Abb. 85) zeigt in klaren, geometrischen Formen sieben Menschen hintereinander, treppenförmig gestaffelt, was dem Bild eine Tiefenwirkung verleiht. Die Köpfe sind aus verschiedenen Perspektiven wiedergegeben. Die Grundform dieser Staffellung entwickelt Seiwert schon Anfang der zwanziger Jahre.⁵⁸³ Die Personen weisen eine ausgereifte Typisierung auf, die Körpergliederungen und die Perspektive werden durch die unterschiedlichen Farbblöcke und Abschnitte erreicht. Ihr Gesichtsausdruck ist auf Punkte und Striche für Augen und Mund reduziert. Im Hintergrund ist eine Fabrik zu erkennen, die das Geschehen verortet und die Menschen als Fabrikarbeiter ausweist.

Auf dem Gemälde „Masse“ (1931, Abb. 86) geht Seiwert noch einen Schritt weiter: Die geometrischen Körper sind nun vollständig abstrahiert, die ovalen Köpfe tragen überhaupt keine Gesichtszüge mehr. Alle Menschen sind frontal ausgerichtet, was die Komposition noch strenger macht. Auf Seiwerts Bildern fällt oftmals, wie auch hier, die Kommunikationsarmut auf, die Menschen in ihrer Abstraktion wirken unemotional.⁵⁸⁴

Die flache Bildstruktur seiner Gemälde bildet einen starken Kontrast zu den erkennbaren haptischen Strukturen.⁵⁸⁵ Lynette Roth glaubt, dass „das Primat des Taktilen vor dem Optischen den Betrachter zu tätigem Engagement anregen könnte.“⁵⁸⁶

Seiwerts Blick auf die Masse ist ausschnitthaft, wenige Menschen staffeln sich auf den Bildern. Doch stehen sie in ihrer Abstraktion beispielhaft für alle, das „formal

⁵⁸⁰ Seiwert, 1931, S. 71f. Inhaltlich ähnlich schon 1921 in: Offener Brief an den Genossen A. Bogdanow!, in dem Seiwert schreibt: „(...) daß die proletarische Kunst erst dann da ist, wenn Inhalt und Form proletarisch sind.“ Seiwert, 1921, Sp. 373.

⁵⁸¹ Seiwert, 1920, Sp. 720.

⁵⁸² Brief von Franz W. Seiwert an Pol Michels, undatiert, in: Bohnen/Backes, 1978, S. 79.

⁵⁸³ So der Holz/Linolschnitt „Masse“ (1922, Museum Ludwig Köln). Ebenso die Ölarbeit auf Papier „Masse“ (1925, Alois Faust, Köln).

⁵⁸⁴ Ein Zwischenstadium bildet das Gemälde „Masse“ (1928, verschollen). Abb. in: Bohnen, 1978, S. 129, Nr. 86.

⁵⁸⁵ Vgl. Roth, 2008, S. 30.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 36.

Revolutionäre⁵⁸⁷ der Kunst macht das möglich. Wohl deshalb formulierte Ernst Kállai im Nachruf auf Seiwert über das Bild „Masse, Arbeiter und Fabriken“: „Das Bild ist dem Wesen der Masse symbolhaft zuinnerst verbunden.“⁵⁸⁸

In einem offenen Brief an Alexander Bogdanow offenbart Seiwert schon 1921, was das Kunstwerk erreichen soll: „Der Inhalt hat die Form zu sich umzugestalten, Inhalt und Form müssen Kampf, Solidarität, Klassenbewußtsein des Proletariats sein. Und das Werk, in dem dies geschieht, wird aus dem Kollektivbewußtsein geschaffen sein, wo das Ich, das das Werk schafft, nicht mehr bürgerlich-individualistische Vereinzelung, sondern Äußerung, Werkzeug des Kollektivs ist.“⁵⁸⁹

Für Seiwert sind also Adressat, Auftraggeber und Motiv in der Kunst das Gleiche: die Masse. Diese will er, auch mit Hilfe seiner Bilder, zum klassenbewussten, revolutionären Kollektiv erziehen, um ein Scheitern wie in der Novemberrevolution zu verhindern: „Die Ausweitung der Revolte zum revolutionären Klassenkampf gelang nicht, da die Masse des Proletariats sich seiner Klasse nicht bewusst war, ganz ohne eigene revolutionäre Erfahrung mit dem Ideal des sozialdemokratischen Zukunftsstaates in der Brust.“⁵⁹⁰ Dabei versucht Seiwert, die aus der Revolution entstandenen neuen Ansätze in der Kunst durchzusetzen und sie als Instrument der Revolutionierung zu nutzen. Doch stellt er die revolutionäre Masse dar, nicht die reale Masse in der revolutionären Aktion, wie die beiden Beispiele zeigen.⁵⁹¹ Für diese entwickelt Seiwert seine neue Bildsprache.⁵⁹²

Seiwert will mit seiner Bildform „(...) eine allem Sentimentalen und Zufälligen entkleidete Wirklichkeit dar(zu)stellen, ihre Funktionen, ihre Gesetzlichkeit, ihre Beziehungen und ihre Spannungen innerhalb des Bildrahmens und seiner Gesetzlichkeit sichtbar werden (zu) lassen.“⁵⁹³ Die Kunst soll sowohl auf die Revolution vorbereiten als auch Teil von ihr sein. Aus diesem Grund lehnt Seiwert Kunst für und über das Proletariat in bürgerlichen Stilformen wie dem Realismus ab, da er der Meinung ist, dass „sozialistische Kunst erst dann da ist, wenn Inhalt und Form sozialistisch sind.“⁵⁹⁴

Die Verbindung von ästhetischem Anspruch und politischer Wirkung formuliert Adolf Behne in seinem Aufsatz „Die Kunst als Waffe“ von 1931: „Diese ihre politische Wirkung ändert aber nichts an der Tatsache, daß wir diese Kunstwerke als sozusagen hauptamtlich

⁵⁸⁷ Gert Arntz im Interview mit Rainer Mausfeld, in: Mausfeld, 1980, S. 32.

⁵⁸⁸ Kállai, 1933, S. 254.

⁵⁸⁹ Seiwert, 1921, Sp. 373.

⁵⁹⁰ Seiwert, 1922, Sp. 551.

⁵⁹¹ Aus diesem Grund wird Seiwert nicht bei den politisch handelnden Mengen untersucht. Ich sehe davon ab, Seiwerts Werke Revolutionsdarstellungen zu nennen, wie Lynette Roth im Ausstellungskatalog Köln progressiv, da es sich m. E. um eine „soziale Masse“ handelt, die die Revolution in sich trägt. Siehe Roth, 2008, S. 110.

⁵⁹² Obwohl fast ein Sechstel von Seiwerts Werken, vor allem das Frühwerk, plastische Arbeiten sind (Vgl. Bohnen, 1978, S. 15), unternimmt er keinen Versuch, Menschenmengen in diesem Medium herzustellen.

⁵⁹³ Franz W. Seiwert: Katalog Richmod-Galerie 1926, abgedruckt in: Kat. Ausst. Köln progressiv, 2008, S. 10.

⁵⁹⁴ Seiwert, 1931, S. 71.

aesthetische Gebilde ansehen und werten müssen.⁵⁹⁵ Mit dieser Meinung steht er der Gruppe Progressiver Künstler nahe.

Da sich aus den Theorien der Kölner Progressiven der Anspruch ableitet, ihre Werke der breiten Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen, stellt sich die Frage, wie dies, abgesehen von sozialistischen Kunstausstellungen, geschehen sollte. Darauf antwortet Gerd Arntz: „Unsere Bilder waren ja eigentlich alles nur Studien für Wandbilder, die wir uns in Gewerkschaftshäusern dachten oder in Volkshäusern, und unsere Schnitte wurden in Zeitschriften gebracht oder sollten auf der Straße angeklebt werden.“⁵⁹⁶ So entstehen eine Vielzahl an Drucken für Pamphlete, Zeitungen und Zeitschriften. Ebenso arbeitet die Künstlergruppe eng mit dem Fotografen August Sander zusammen, um ihre Gemälde und Skulpturen in Zeitschriften zu reproduzieren.⁵⁹⁷ Von Franz Seiwert existieren auch Entwürfe für Glasfenster, die diesem Anspruch entsprechen.⁵⁹⁸

Im Gegensatz zu den anderen Künstlern steht Seiwert der „sozialen Masse“ nicht nur nahe und erhebt sie zum Bildthema, sondern will auch eine neue spezielle Kunstrichtung für sie finden, die sie als revolutionierte Masse, nicht als aktive revolutionäre Masse zeigt.

Allen Künstlern, die sich mit der „sozialen Masse“ beschäftigen, ist ein sehr statischer Bildaufbau gemeinsam. Die starke Staffelung der Personen auf Baluscheks „Arbeiterinnen“ findet sich durchaus bei Franz W. Seiwert wieder.

3. Das proletarische Mengenporträt

In diesem Abschnitt werden Bilder behandelt, auf denen sich die „soziale Masse“ als geschlossene, zusammengehörige Menschenmenge mit Porträts verbindet. Der Begriff Masse scheint auf den ersten Blick in Konflikt mit dem Begriff des Porträts zu stehen, in dem sich Strategien der Darstellung von menschlicher Individualität spiegeln.⁵⁹⁹ Doch verbindet sich auf den hier behandelten Bildern keine undefinierte numerische Masse mit Porträts, es geht allein um die Vermischung einer typisierten Menschenmenge mit konkreten Bildnissen von Individuen, die sich in der proletarischen Kunst der zwanziger Jahre finden.

⁵⁹⁵ Behne, 1931, S. 301.

⁵⁹⁶ Mausfeld, 1980, S. 33. Ebenso schuf Karl Völker proletarische Wandbilder, so für den Sitzungssaal der Produktiv-Genossenschaft Halle-Merseburg (1933 zerstört). Diese zeigten, zwischen Schriftzeilen der Internationalen, unterschiedliche Szenen aus dem Leben der Proletarier, so auch eine geschlossene Masse. Abb. in: Kat. Ausst. Karl Völker, 2007, S. 21.

⁵⁹⁷ Vgl. Roth, 2008, S. 28.

⁵⁹⁸ Zwei undatierte Entwürfe zu Glasfenstern ähneln formal dem Werk „Arbeiter“. Abb. in: Bohnen, 1978, S. 143, Nr. 162. Ebenso das vierteilige Wandbild „Die 4 Jahreszeiten“ (1929, verschollen), Abb. in: Ebd., S. 130, Nr. 91a.

⁵⁹⁹ Vgl. Gördüren, 2013, S. 11. Die Diskussion in der Kunst über die erforderliche Ähnlichkeit bei Porträts, die vor allem im Zuge der Verbreitung der Fotografie auftritt, wird an dieser Stelle nicht erörtert. Petra Gördüren liefert einen guten Überblick über die Positionen. Ebd., S. 17–27. Hier wird vor allem mit dem Aspekt der Ähnlichkeit der Porträtierten gearbeitet.

Otto Griebels Gemälde „Die Internationale“ (1929, Abb. 87) beherrschen dicht nebeneinander gestellte Menschen, die ganz bis an den Bildrand gerückt sind und eine leichte Schrittbewegung nach vorne machen. Zeigen die vorderen Reihen noch individuelle Gesichter, ergießen sich die Menschen fast bis an den hinteren Rahmen und verlieren sich dort im schwarzen, raumlosen Hintergrund. Sie verschwinden in der Dunkelheit, sind nur noch als bloße Abfolge von Hüten und Köpfen zu erkennen und nicht mehr identifizierbar. Die Reihung kennt weder eine Begrenzung nach hinten oder an den Seiten und ist dem Betrachter frontal gegenübergestellt.

Otto Griebel selbst und einige weitere Persönlichkeiten der kommunistischen Arbeiterbewegung sind auf dem Gemälde in der vordersten Reihe porträtiert, was Griebel in seinen Erinnerungen heraushebt.⁶⁰⁰ Er steht dabei auf der rechten Seite und hat dem Kumpel neben ihm die Hand auf die Schulter gelegt.

Dass Otto Griebel hier auf Symbole und Zeichen, die kollektive Identitäten bilden und festigen, bewusst verzichtet, belegt, dass die auf dem Gemälde herausgearbeiteten Porträts und die Typisierung der Personen ausreichend waren, um eine Identifikation mit der Arbeiterklasse zu erreichen. Nach Friedrich Gross erreicht in dem Gemälde „die klassenmäßige Einheit und Homogenität (...) eine nicht überbietbare künstlerische Ausprägung (...).“⁶⁰¹ Griebel gelingt es, eine neue Art der Zusammengehörigkeit der Arbeiterklasse in der Kunst darzustellen, indem er unterschiedliche Menschen auf einer Bildfläche konzentriert: zum einen die Porträts einzelner Personen, zum anderen typisierte, aber verschiedenen Nationalitäten zuzuordnende Männer. Ähnliche Körperhaltung und Mimik verbinden wiederum alle Personen miteinander und erzeugen so das Bild einer „sozialen Masse“. Harald Olbrich hebt die Verbindung von Porträt und Masse auf diesem Gemälde hervor: „Der leicht überhöhte Blickpunkt begünstigt die Porträthaftigkeit und damit die überzeugende Lösung der Dialektik von Arbeiterindividuum und der Klasse als Masse.“⁶⁰² Der Titel „Internationale“ unterstreicht Griebels Intention und seine politische Prägung. Über die Entstehung des Bildes schreibt Otto Griebel in seinen Lebenserinnerungen und formuliert noch einmal die Idee einer gemeinsamen Klasse:

„Ein nichts zu sein, tragt es nicht länger – alles zu werden strömt zu Hauf, diese Strophe sollte das Gemälde bestimmen. Ich überdeckte die Leinwand mit Transparentpapier und zeichnete die Komposition auf: Schulter an Schulter auf den Beschauer zuschreitende Proletarier verschiedenster Nationen, die ihr Kampflied singen. Embleme oder rote Fahnen ließ ich bewusst aus. Es war nicht leicht, die Marschierenden in wirkungsvoller Weise zu ordnen, und um das zu erreichen, fasste ich die Köpfe der vorderen Reihe zu Dreiecksgruppen zusammen.“⁶⁰³

⁶⁰⁰ Griebel, 1986, S. 273.

⁶⁰¹ Gross, 1989b, S. 111.

⁶⁰² Olbrich, 1986, S. 213.

⁶⁰³ Griebel, 1986, S. 273.

Formale, und auch intentionale, Ähnlichkeiten weist Otto Griebels Gemälde zu Giuseppe Pellizza da Volpedos „Il Quarto Stato“ (1901, Abb. 88) auf, worauf in der Literatur hingewiesen wird.⁶⁰⁴ Pellizza (1868–1907) schafft ein kämpferisches, geschlossenes Bild der italienischen Landbevölkerung, eine Vermischung von „sozialer Masse“ und Demonstration. Als das Bild 1902 erstmals in Turin ausgestellt wird, fallen die Rezensionen negativ aus, besonders die unmoderne Form wird kritisiert.⁶⁰⁵ Aus heutiger Sicht nimmt es jedoch eine Sonderstellung in der italienischen Malerei ein. Ob Griebel das Bild gekannt hat, ist unklar. Im Gegensatz zu ihm stellt Pellizza die Landbevölkerung dar, die als vierter Stand aber auch eindeutig Klassencharakter hat. Bildfüllend zeigt er eine Menschenmenge, von der eine Frau und zwei Männer abgesetzt sind. Um die Hausecke auf der linken Seite strömen immer mehr Menschen ins Bild.⁶⁰⁶ Die Landarbeiter in den vorderen Reihen sind individualisiert. Pellizza engagierte für sein Gemälde Modelle, die wohl alle Einwohner seines piemontesischen Heimatortes Volpedo waren,⁶⁰⁷ und schafft dadurch eine Verbindung von Porträt und Masse. Durch die drei im Vordergrund hervorgehobenen Personen ist die Reihung jedoch nicht so einheitlich wie bei Griebel.

Als ein direkter Vorläufer von Griebels „Die Internationale“ kann Franz Franks (1897–1986) Gemälde „Proletarier“ (1928, Abb. 89) gesehen werden.⁶⁰⁸ Bei Frank sind die Menschen noch nicht vollends aus dem Raum gelöst, sondern befinden sich erkennbar in einem städtischen Arbeiterviertel.⁶⁰⁹ Während Griebel Männer eines gewissen Alters, zwischen zwanzig und vierzig, unterschiedlicher Herkunft und Profession auf sein Gemälde aufnimmt, zeigt Frank einen Ausschnitt aus der „sozialen Masse“ aller Altersschichten. Ebenso wie Volpedo griff Franz Frank, wie Ingrid von der Dollen schreibt, auf Modelle zurück, die er gegen ein Entgelt auf dem Arbeitsamt fand und die durch Freunde aus seinem Umfeld ergänzt wurden.⁶¹⁰ Die Menschen stehen wie bei Griebel in frontaler Reihung, doch fehlt der leichte Aufblick, sie stehen dem Betrachter relativ ungeordnet gegenüber und ihre Körper sind vielfach aus der Achse geschoben. Ihre Blicke richten sich in verschiedene Richtungen, sie schauen oftmals schräg aus dem Bild heraus. Franz Frank schreibt in einem Brief an den Dichter Eduard Reinacher in Reaktion auf Kritik an seinem Gemälde, dass er sich darauf etwas einbildet, dass

⁶⁰⁴ Siehe dazu Gross, 1989b, S. 110. Susanne von Falkenhausen betont dagegen, dass in Deutschland keine vergleichbaren Beispiele auf diesem Niveau zu finden sind. Falkenhausen, 2000, S. 147.

⁶⁰⁵ Siehe Zimmermann, 2005, S. 337.

⁶⁰⁶ Die erste Version des Gemäldes von 1895–97 mit dem Titel „Fiumana“ (Pinacoteca di Brera) zeigt einen deutlicheren Strom an Menschen, dadurch wirkt er energetischer. Die Veränderung belegen auch die Titel: „Fiumana“ bedeutet Flut, Schwall oder auch große Menge.

⁶⁰⁷ Für die Identifikation der Personen siehe Tosini, 2013, S. 48f. Ebenfalls zur Auswahl und Bezahlung der Modelle, siehe Zimmermann, 2005, S. 336.

⁶⁰⁸ Diese Verbindung zuletzt in Mathias Wagners Artikel im Werkverzeichnis zu Otto Griebel, der zu Recht auf den anderen Stimmungsgehalt und malerischen Duktus der beiden Bilder verweist. Siehe Wagner, 2017, S. 49.

⁶⁰⁹ In dieser Zeit entstehen weitere proletarische Gemälde, so „Drei Arbeiter“ (1928). Franz Frank lebt in dieser Zeit in Dresden, ab 1926 bewusst im Arbeitervorort Löbtau, ab 1927 in Dresden-Neustadt, und verarbeitet hier seine Erfahrungen.

⁶¹⁰ Dollen, 2016, S. 29.

er „nur durch das Gefüge der Malerei ein Ganzes erzielt (...)“⁶¹¹ hat, ohne packende Gesten darzustellen. Frank bindet jedoch sein Porträt nicht auf dem Bild ein. Er bekennt sich aber in einem Interview zu der emotionalen Nähe zu seinen Motiven: „Eine Landschaft oder das Schicksal der Proletarier muß mich erregen, bewegen, dann kann ich das malen.“⁶¹² Das großformatige Gemälde hing 1929 in Berlin in der „Juryfreien Kunstschau“, wo es auch Griebel gesehen haben könnte.⁶¹³

Alfred Franks Aquarell „Atem der Zeit“ (o. J., Abb. 90) zeigt ebenso eine Reihung von Menschen frontal nach vorne gerichtet, jedoch in Ganzkörperansicht, sodass zwischen Betrachter und Menge eine größere Distanz entsteht. Auch hier verbindet sich Porträt und „soziale Masse“. Ungewöhnlich ist der formale Aufbau: Hinter der mittleren Person der ersten Reihe ist eine Freistelle gelassen, während sich hinter den anderen eine bis an den Horizont reichende Menge an Menschen erstreckt, von denen man größtenteils nur noch die Köpfe sieht. In Alfred Franks Œuvre befindet sich auch die Radierung „Karl Liebknecht spricht“ (1923, Abb. 95), durch die der Mann in der Mitte auf „Atem der Zeit“ als Karl Liebknecht identifizierbar ist. Hier reiht sich eine bekannte Persönlichkeit in die Gruppe der Proletarier ein, bekommt aber einen Sonderstatus in der Mitte. Der Gedanke der Gleichheit und Einheit bleibt durch die Isokephalie bestehen.

Die Bilder ähneln zwar Demonstrationsdarstellungen, doch zeigen sie keine Zugform, die Menschen sind kaum in Bewegung und nicht unter einer geeinten Symbolik festgehalten, gerade bei Franz Frank fehlt das Kämpferische. Die Frontalität konfrontiert den Betrachter mit einer ihm gegenübergestellten Masse. Es sind auffällig statische Darstellungen von Menschenmengen mit teilweise porträtierten, teilweise typisierten Menschen, die ein Abbild der Klasse zeigen sollen.⁶¹⁴

Wolfgang Hütt sieht aus diesem Grund Otto Griebels „Die Internationale“ als Ansatz zu „einer sozialistischen Form des Gruppenbildnisses.“⁶¹⁵ Der Begriff Gruppenbild birgt einige Schwierigkeiten, da nicht alle Personen auf den Bildern porträtiert sind, bei Franz Franks „Proletariern“ meines Wissens niemand. Rainer Schoch wiederum verwendet für Franz Franks Gemälde den Begriff „proletarisches Massenporträt“⁶¹⁶. In seiner Abhandlung zu Herrscherbildern des 19. Jahrhunderts gebraucht er Massenporträt schon für Gemälde von Franz Krüger. Schoch definiert den Begriff nicht neu, sondern beruft sich auf Hermann Beenken und seine Definition, der die Masse in diesem Kontext als etwas Unbegrenztes,

⁶¹¹ Brief von Franz Frank an den Dichter Eduard Reinacher, März 1931, in: Zimmermann, 1985, S. 86.

⁶¹² Franz Frank im Interview mit Martina Bäche, Linda Kube und Hans-Joachim Müller am 21.3.1979, in: Müller, 1980, S. 22.

⁶¹³ Max Osborn schreibt zu dem Bild in der Vossischen Zeitung: „Da ist Franz Frank aus Dresden, der neben dem frisch blühenden Bildnis seiner Frau Gruppen proletarischer Menschen von starker Eindringlichkeit aufbaut.“ Osborn, 1929, S. 2.

⁶¹⁴ Die auffallend starre Reihung auf Otto Griebels Gemälde wurde zu seinen Lebzeiten schon vielfach kritisiert. Siehe dazu Wagner, 2011, S. 134.

⁶¹⁵ Hütt, 1967, S. 259.

⁶¹⁶ Schoch, 1975a, S. 43.

Undurchformtes versteht. Dabei sind die Porträts der Handlung untergeordnet.⁶¹⁷ Doch sind auf den behandelten Bildern die Porträts nicht der Handlung untergeordnet, sondern sie sind, als gleichberechtigter Teil der abgebildeten Klasse, die Handlung. Das Formale, das keine formlose Verbindung aufweist, verbindet die Porträts miteinander. Gerade anhand „Proletarier“ erweist sich die Definition als schwierig, da Franz Frank hier, im Gegensatz zu Franz Krüger, m. E. gar keine Porträts malt. Wilhelm Waetzoldt dagegen sieht 1908 in dem Begriff „Massenporträt“ sowohl „logisch, so ästhetisch einen Widerspruch in sich“⁶¹⁸, für ihn ist Masse nur die reine Anzahl.

Auf den Gemälden von Alfred Frank und Otto Griebel sind, anders als bei Krüger, nicht eine Vielzahl an Porträts zu sehen, sondern eine kleine Anzahl Porträts verbunden mit der Suggestion von vielen Personen, die eine Masse im Sinne einer sozialen Klasse bilden. Es sind nicht nur viele Menschen auf dem Gemälde, sondern sie zeigen auch eine Zugehörigkeit zu einer weit größeren Menge.

Insgesamt erweisen sich sowohl der von Schoch definierte Begriff „proletarisches Massenporträt“ als auch der Begriff Gruppenbildnis als schwierig. Bridget Alsdorf definiert das Gruppenporträt folgendermaßen: „I define group portraiture as the representation of distinct, recognizable individuals whose association with each other, as it is represented, in the picture, is a statement of solidarity, collective interest, or purpose.“⁶¹⁹ Unabhängig von der, besonders von Max Imdahl, angesprochenen Bildregie im Gemälde⁶²⁰, haben die hier genannten Bilder mit Gruppenporträts nur gemein, dass sie eine verbundene Menge an Menschen zeigen, die wie Alsdorf sagt „solidarity, collective interest or purpose“ äußern, zumeist allein durch ihre Körpersprache. Am wenigsten ausgeprägt ist das bei Franz Frank, am stärksten bei Otto Griebel. Szenische Verbindungen der einzelnen Personen, wie Blickbeziehungen, fehlen zumeist. Während bei Franz Frank und Alfred Frank der Betrachter noch direkt angesehen und von Blicken verfolgt wird, sehen die Menschen bei Otto Griebel durch die erhöhte Perspektive über den Betrachter hinweg.

⁶¹⁷ Siehe Schoch, 1975b, S. 118–124. Hermann Beenken, auf den Schoch zurückgreift, sieht diese Bildform im frühen 19. Jahrhundert aufkommen. Beenken definiert Masse folgendermaßen: „Unter Masse sei hier im Gegensatz zu einem geformten und in sich begrenzten Menschenverbände, wie ihn das Gruppenbildnis darstellt, nicht etwa die größere Menschenzahl, sondern das Unbegrenzte, Undurchformte verstanden.“ Beenken, 1944, S. 391. Nach Beenken kann man dann von Massenporträt sprechen, wenn die Porträts der Gesamterscheinung der Massenszene, der Handlung untergeordnet sind und alle Porträtierten den gleichen Rang haben. Siehe Beenken, 1944, S. 393. Zudem gibt Schoch noch Kemps Aufsatz im Städel Jahrbuch von 1973 als Referenz an, jedoch benutzt Kemp diesen Begriff nicht. Siehe Kemp, 1973.

⁶¹⁸ Waetzoldt, 1908, S. 302. Waetzoldts Begriff der Porträtmassen geht davon aus, dass alle Menschen porträtiert sein müssen, da „unser Auge nicht imstande (ist), gleichzeitig den Eindruck einer Vielheit und die deutliche Wahrnehmung aller einzelnen in ihr enthaltenen Elemente zu erleben.“

⁶¹⁹ Alsdorf, 2013, S. 18.

⁶²⁰ Max Imdahl untersucht, in Auseinandersetzung mit Alois Riegl, Figurengruppierungen hinsichtlich der Beziehung von Szenenregie und Struktur des Bildfeldes. Siehe Imdahl, 1996, S. 385–396. Durch die Frontalität der Menschen in diesen Beispielen fehlt eine konkrete szenische Verbindung zwischen den einzelnen Personen im Bild.

Doch bilden sie eine zu große Menge, um ein Gruppenbild zu sein, nicht alle Personen sind sichtbar und identifizierbar. Eine Gruppe setzt aus soziologischer Sicht eine direkte Interaktion ihrer Mitglieder voraus, was bei der Menge der Abgebildeten nicht der Fall ist.⁶²¹ Die auf diesen proletarischen Werken gezeigten Personen sind eher ein Kollektiv und speisen sich aus der „sozialen Masse“, sie teilen Werte und Normen.⁶²² Sie bilden ein Bild der Klasse, das sich soziologisch aus der Masse formt. Die Gemeinsamkeiten drücken sich in den Physiognomien aus. Kerschenezew definiert für das proletarische Theater das Kollektiv folgendermaßen:

Es „(...) ist nicht jede Masse ein Kollektiv. Um das zu werden, muß sie nicht nur durch innere Verwandtschaft und gewisse Organisiertheit verbunden sein, sondern auch durch die Einheitlichkeit des Geistes, durch die Verwandtschaft der Gefühle, durch die Gemeinsamkeit der Aufgaben und hauptsächlich durch den alldurchdringenden Gedanken an das höhere Interesse der Gesamtheit. Jedes Glied des Kollektivs muß mit ganzem Bewußtsein bestrebt sein, die höheren Interessen der Gesamtheit voll zu verwirklichen, das proletarische Ideal, den Kommunismus, in seiner ganzen Vielfältigkeit zum Ausdruck bringen.“⁶²³

Da die bisher genannten Bezeichnungen einige Schwierigkeiten aufweisen, möchte ich Wolfgang Kemp für Jacques-Louis Davids „Le Serment du Jeu de paume“ entwickelte Definition „Mengenporträt“⁶²⁴ vor allem für Otto Griebel aufnehmen, denn es verbindet das Bild des Einzelnen mit der großen Zahl. Bei „Die Internationale“ kommt die Prägung durch die Typisierung der „sozialen Masse“ hinzu, doch handelt es sich hier um ein geschlossenes, festgelegtes Kollektiv, wenn auch nicht so deutlich begrenzt wie die Vertreter der Nationalversammlung bei David. Beide Bilder zeigen, dass die Malerei durchaus imstande ist, diese Widersprüchlichkeit von Porträt und Masse in ihrem jeweils eigenen Kontext zu verbinden. Eine konkrete Begrifflichkeit zu finden ist also schwierig, doch kann man gerade in Hinsicht auf Otto Griebels Gemälde von einem „proletarischen Mengenporträt“ sprechen, das als Pars pro Toto für die „soziale Masse“ steht.

Bei allen genannten Werken steht keine Erfahrung mit der revolutionären, emotional aufgeladenen Masse hinter dem Interesse der Künstler, sie werden nicht durch spezielle Ereignisse mit ihr konfrontiert, sondern sie beruhen auf ihrem Bekenntnis zu dieser „Masse

⁶²¹ Soziologische Gruppen sind definiert ab drei Personen, die Obergrenze ist erreicht, wenn kein individueller Kontakt mehr hergestellt werden kann. Die Gruppe interagiert miteinander, in einer Gruppensituation wird die eigene Handlung von der Bewertung anderer beeinflusst. Gruppen arbeiten zumeist zielorientiert und bilden emotionale Bindungskräfte aus. Nach Witte, 2014, S. 158–163.

⁶²² Kollektiv bezeichnet eine Menschenansammlung, die Werte und Interessen verbindet. Jedoch wird die Verwendung von „Kollektivporträt“ hier ausgeschlossen, da damit die Porträtierung eines gesamten Kollektivs gemeint ist. Das Wort Kollektiv involviert keinen Gegensatz zu dem Begriff des Porträts, es sind „kollektiv angelegte Bildnisse“ Boehm, 1985, S. 153. Gottfried Boehm verwendet den Begriff „Kollektivbildnis“ vor allem für Gemälde von Gentile Bellini, in denen die „Reihen der Dargestellten eher teilnehmen denn in ihnen zu handeln“. Es schließt die Verbindung von Einzelnem und großer Menge nicht ein. Siehe Boehm, 1985, S. 153.

⁶²³ Kerschenezew, 1920, S. 731.

⁶²⁴ Kemp, 2014, S. 205.

als Klasse“. Die teilweise Aufhebung von Raum und Zeit in den Bildern Otto Griebels und Alfred Franks führt zu einer Loslösung von konkreten Ereignissen. Bei ihnen ist also nicht die unpolitische, formbare Masse der Weimarer Republik abgebildet, die für den Nationalsozialismus zur Machtbasis wird, sondern sie zeigen Individuen innerhalb der Masse als Klasse. Wichtig ist bei allen drei Werken, dass es keine reale, sondern eine imaginäre Masse ist. Allein durch die Verortung auf Franz Franks „Proletarier“ lässt sich eine Verbindung zu einer tatsächlichen Zusammenkunft der Arbeiter herstellen.

Wie bei allen Gemälden, die Gruppen oder größere Mengen darstellen, herrscht das Querformat vor, so wie schon bei den Gruppenporträts der niederländischen Malerei des Goldenen Zeitalters und auch in der Malerei des Naturalismus. Die Menschen können so über die gesamte Breite verteilt werden und bilden gegenüber dem Betrachter eine größere Konfrontationsfläche.

Ebenso querformatig ist Otto Nagels „Wedding-Kneipe (Budike)“ (1926, Abb. 91), das eine besondere Zusammenstellung von Menschen zeigt. M. E. kann dieses am ehesten als Vorläufer eines proletarischen Gruppenbildes gesehen werden. „Wedding-Kneipe“ ist ein Mehrfach-Tafelbild, neun Einzelgemälde fügen sich zu einem großen Ganzen zusammen. Die nebeneinandergesetzten Porträts symbolisieren einen besonderen Blick auf die Masse als Klasse. Es ist ein Gruppenporträt, weil einzelne Individuen miteinander in Verbindung stehen, auch wenn sie durch die Rahmen getrennt sind. Alle Personen sind, wenn auch in unterschiedlicher Körperhaltung, auf den Barmann, den Budikenwirt, in der Mitte ausgerichtet, dessen Bildtafel als einzige ein größeres Format hat. Gleichzeitig ist es ein Bild der „sozialen Masse“, da die Einzelpersonen wie ein Querschnitt des Proletariats erscheinen: „Durch diese Aneinanderreihung von Porträts bestimmter charakteristischer Typen wollte ich die Unterschiedlichkeit der anscheinend so gleichförmigen Masse aufzeigen.“⁶²⁵ Hans-Jürgen Schwalm sieht den Aufbau von Griebels Bild in der Tradition der polyptychonalen Retabel, dessen Gestaltungsprinzip sich auch aus seiner Funktion ergab, die Passion Christi zu zeigen: Griebel hätte diese Form genutzt, um „die Passion des Berliner Proletariats wie in einem Gleichnis festzuhalten.“⁶²⁶ Obwohl sich Schwalm bei seiner Einschätzung auf Traditionen der Kunstgeschichte beruft, geht er nicht auf die Bildsprache der „uomini famosi“ ein, die in Italien seit dem frühen Trecento auftreten. Es sind meist ganzfigurige Wandzyklen, die antike oder literarische Helden oder andere historische Persönlichkeiten zeigen. In Auftrag gegeben wurden diese zuerst von Fürstenhäusern, später auch von Stadtrepubliken oder auch Zünften: Martina Hansmann schreibt zur Funktion der „Uomini famosi“: „Charakteristische Darstellungsaufgabe aller ‚uomini famosi‘-Folgen ist die Präsentation einer Reihe von Einzelfiguren, die zwar ein gewisses Eigengewicht besitzen, deren zentrale Aussage sich

⁶²⁵ Otto Nagel: Die „Budike“, in: Frommhold, 1974, S. 375.

⁶²⁶ Schwalm, 1990, S. 124.

jedoch erst in der Gesamtschau der eng aufeinander bezogenen Elemente offenbart.⁶²⁷ Ein ähnliches Prinzip scheint Otto Nagel zu verfolgen: ein Abbild des Proletariats entsteht erst durch den Zusammenschluss der Tafeln. Sieht man das Bild jedoch im Verhältnis zu den beiden Traditionslinien, so hat sich Nagels Malerei weit von allen Standesbeschränkungen emanzipiert: Nagel bedient sich einer alten Formensprache, mit der er die einfachen Menschen durch die Kunst erhöht.

In seiner „Weddinger Familie“ (1930/31, verschollen bis auf drei Einzelporträts)⁶²⁸ arbeitet Nagel mit dem gleichen Prinzip, hier geht es aber weniger um einen Einblick in unterschiedliche soziale Strukturen, als um die Entwicklungen der Familienmitglieder. Frommhold sieht die „Weddinger Familie“ als „sozialpsychologisch erfaßtes Gruppenbild von historischer Bedeutung“.⁶²⁹ Otto Nagel zeigt auf „Wedding-Kneipe“ eine Gruppe, bei der sich in den Physiognomien der Menschen die Zugehörigkeit zur Klasse spiegelt. Auf beiden Bildern verzichtet Nagel aber, anders als Otto Griebel, auf die Verbindung zum großen Ganzen. Diese Bilder nähern sich einem „proletarischen Gruppenbildnis“ an, da einzelne Porträts szenisch miteinander in ihr soziales Umfeld eingebunden sind.

4. Masse und Agitator

„In den menschlichen Massen spielt der Führer eine hervorragende Rolle. Sein Wille ist der Kern, um den sich die Anschauungen bilden und ausgleichen. Die Masse ist eine Herde, die sich ohne Hirten nicht zu helfen weiß.“⁶³⁰

Der Abschnitt „Masse und Agitator“ untersucht die Interaktion zwischen Menschenmenge und Individuum im Bild. Diese Konstellation wird an dieser Stelle der Arbeit behandelt, da ein Agitator zumeist auftritt, bevor eine Menge in Aktion tritt, und in der Regel mit einer politisch-sozialen Masse kommuniziert. Der Begriff Agitator ist von der linken Parteiarbeit der zwanziger Jahre geprägt, und wie zu sehen sein wird, auch die Kunst.⁶³¹ In Abgrenzung zum Redner, dem ein Publikum gegenübersteht, entsteht bei einem Agitator eine engere Beziehung zwischen den beiden Seiten, sie ist von einer anderen Dynamik geprägt. Auch wenn im Titel der Bilder oft der Begriff „Volksredner“ zu finden ist, ist die Beziehung zwischen dem Einzelnen und der Menge zumeist agitatorisch geprägt.

Der Begriff Agitator stammt aus dem Lateinischen und heißt im ursprünglichen Sinne „Treiber, Lenker“⁶³². Der Charakter des Wortes unterstreicht die Passivität der

⁶²⁷ Hansmann, 1993, S. 99.

⁶²⁸ Abb. in: Kat. Ausst. Otto Nagel, 1987, S. 24.

⁶²⁹ Frommhold, 1974, S. 128.

⁶³⁰ Le Bon, 1982, S. 84.

⁶³¹ Siehe dazu Schmidt, 1964b, S. 576. Schmidt schreibt, dass durch den Agitator die Partei das Wort vor den Massen ergreift.

⁶³² Das Wort *agitatio* zugleich „Bewegung“, das Verb *agitare* auch „in Bewegung setzen“.

Menschenmenge, die vom Agitator bewegt wird. Der Agitator, ähnlich dem Führer in der Massenpsychologie, treibt die Menge an und hilft ihr, sich zu artikulieren. Er konzentriert für bestimmte Momente ihre Energie und leitet sie.⁶³³ Dabei wirkt ein Agitator wie ein Verstärker des Mengeneffekts, da die Heraushebung eines Einzelnen automatisch die Degradierung der Übrigen bedeutet. Es ist nicht gesagt, dass der Agitator nach dem Ereignis (Aufstand, Streik, Demonstration) versucht, eine längere, feste Bindung zur Masse aufzubauen. Man kann auch sagen: der Agitator ist ein wichtiger Faktor für die Bindung der Menge. Ebenso ist es möglich, dass ein Agitator nicht akzeptiert wird und die Dynamik der Menge ihn stürzt. Der Moment, in dem der Funke zwischen Agitator und Publikum überspringt und sie miteinander interagieren, kann die Menge in eine „psychologische Masse“ verwandeln.

Anhand einiger Beispiele wird untersucht, was die Künstler in diesem Zusammenhang am meisten interessiert: die Reaktion der Menge, die Interaktion zwischen Masse und Agitator oder die Persönlichkeit des Anführers?

Die frühesten Bilder, die an dieser Stelle besprochen werden, entstehen in der Zeit um 1848. Alfred Rethels (1816–1859) Holzschnittfolge „Auch ein Totentanz“ von 1849, eine Reaktion auf die Märzrevolution, zeigt die Verführbarkeit der Menschen. Hier gibt es keinen menschlichen, real anwesenden Agitator, der Tod tritt als Verführer und gleichzeitig Vorbote der künftigen Ereignisse auf und nimmt so imaginär die Rolle des Anführers ein. Das Blatt 4 „Der Tod als Volksredner“ (Abb. 92) zeigt den Tod auf einem erhöhten Holzpodest stehend, er wirft ein Schwert mit der Aufschrift „Volksjustiz“ in die danach greifende, aggressive Menge, um sie in die von ihm beabsichtigte Richtung zu lenken. Agitator und Menge sind sich gegenübergestellt, agieren aber gleichzeitig miteinander. Hinter dem Tod steht der eigentliche Redner, Gaechtgens deutet ihn als Begleiter des Todes⁶³⁴, der mit einer Hand eine Fahne mit der Aufschrift Republik hält und mit der anderen darauf deutet, jedoch nicht mit der Menge in Kontakt tritt. Rethel zeigt eine kleine, aber impulsive, übereinanderstürzende Menschenmenge, die auf die Vorgaben des Volksredners reagiert. Die negativen Auswirkungen für die Verführten sind schon angedeutet. Diese stehen, wie Thomas Gaechtgens analysiert, für die unteren Volksschichten, die Rethel aus seiner bürgerlichen Sicht als Bedrohung sah.⁶³⁵

⁶³³ Nach Gustave Le Bon spielt der Führer eine herausragende Rolle: Er bildet die Anschauungen der Masse aus und gleicht sie an. Gleichzeitig spricht er ihr ab, intellektuell zu sein, der Führer ist vor allem ein Mann der Tat. Dabei verlieren die „vereinigten Einzelnen (...)“ allen Willen und wenden sich instinktiv dem zu, der ihn besitzt.“ Le Bon, 1982, S. 85. Die „Massenseele“ gehorcht der Suggestion eines Führers, ohne die die Masse nicht überleben kann. Siehe Le Bon, 1982, S. 84–87. Serge Moscovici hebt in seiner historischen Abhandlung über die Massenpsychologie hervor, dass das Hervorbrechen der Masse zu einem Ruf nach einem Führer oder einem despotischen Regime führen muss. Moscovici, 1984, S. 58. Hier auch eine ausführliche Analyse zum Führer in der Massenpsychologie: Siehe Moscovici, 1984, S. 159–166.

⁶³⁴ Gaechtgens, 1995, S. 293.

⁶³⁵ Siehe ebd., S. 293. Aus diesem Grund wird der Zyklus oftmals als gegenrevolutionär verstanden. Über Rethels differenzierte Einstellung zur Revolution siehe auch Drost, 2000, insbesondere S. 194–198.

Ein Agitator findet sich, klein im Fensterausschnitt zu erkennen, ebenso auf Hasenclevers Gemälde „Arbeiter und Stadtrath“, das neben Alfred Rethels Zyklus als Ausgangspunkt der Untersuchung fungiert. Vorhanden ist der Mann auf den Fassungen aus Solingen (1848/49, Abb. 19) und Düsseldorf (Abb. 18). Der Agitator steht, über die Menge erhoben, auf dem Sockel der mit einer schwarz-rot-goldenen Fahne geschmückten Statue des Hl. Georg, mit der einen Hand seinen Hut, mit der anderen ein weißes Papier schwenkend. Der Agitator bündelt jedoch nicht die gesamte Aufmerksamkeit der Menge. Die herausgehobene Person, eventuell Ferdinand Freiligrath⁶³⁶, spricht vermutlich zu der erregten Menschenmasse. Die eigentlichen Anführer sind, dem Bildaufbau entsprechend, schon zu den Verhandlungen mit dem Magistrat geschickt worden, während die Menge draußen die Forderungen durch eine lautstarke Kundgebung unterstützt.

Danach verschwindet das Motiv des Agitators bis Anfang des 20. Jahrhunderts aus der Kunst, ähnlich wie das der politischen Massen. Besonders häufig findet man es dann in den zwanziger Jahren, auch gefördert durch die erste deutsche Demokratie.

Einem klassischen Bildaufbau verpflichtet ist Magnus Zellers „Volksredner“ (um 1920, Abb. 93).⁶³⁷ Ähnlich wie bei Rethels „Der Tod als Volksredner“ befindet sich auf der linken Seite ein Podest für den Redner, die von ihm angesprochene Menge konzentriert sich auf der rechten Bildhälfte, wobei auch hinter und vor dem Podium einzelne Personen stehen. Durch die Menschen im Vordergrund blickt der Betrachter mit der Menge auf den Volksredner, der sehr intensiv auf das Publikum einwirkt. Er erlangt eine nahezu mystische Ausstrahlung. Die zum Himmel gestreckten Arme und der nach oben gereckte Kopf mit den fast blinden Augen wirken, als ob er eine Erleuchtung hat. Zeller erfasst nicht den Moment, in dem er zu den Menschen redet, sondern den, als sie ihn anscheinend für das Gesagte feiern. Die in ihrer Bewunderung verbundene Masse streckt ihm enthusiastisch die Arme entgegen, beugt sich nach vorne, scheint ihm nah sein zu wollen. Die expressive Farbgebung in Blau-, Rot- und Grüntönen unterstreicht die frenetische Atmosphäre und das Agitatorische des Redners.

Eine ähnliche Pose nimmt der Volksredner in Zellers Zyklus „Revolutionszeit“ (1920, Abb. 34/2) und in der Radierung „Ausbruch der Revolution“ zu Leonid Andrejews „Das rote Lachen“⁶³⁸ ein. Der Text beschreibt die Wirkung des Redners auf die Menge und ihre Reaktion: „Ein rätselhaftes Grollen ging durch die Menge, und die Stimme des Redners verlor sich auf ganze Minuten in diesem dumpfen, drohenden Lärm. (...) Ein großer, starker Mensch

⁶³⁶ Diese Vermutung äußert Albert Boime. Er deutet das weiße Blatt in der Hand des Agitators als Freiligraths Freilassungspapiere nach seinem Prozess in Düsseldorf. Siehe Boime, 1990, S. 362.

⁶³⁷ Einen ähnlichen Bildaufbau zeigt Alfred Franks Gemälde „Streik“ (1923, Privatbesitz), das auch eine Interaktion zwischen Menge und Agitator aufbaut, jedoch ist die Menge nicht so enthusiastisch, der Agitator weniger erhöht. Der realistische Stil lässt die Menge ruhiger und besonnener wirken. Abb. in: Türk, 2000, S. 268.

⁶³⁸ In der Ausgabe von 1922 befanden sich die sieben Originalradierungen von Magnus Zeller. Die Radierung gehört zum letzten Fragment.

schlug auf den Redner los und stieß ihn von dem Pfeiler herunter; die Fahne flatterte noch einmal auf und fiel dann zu Boden.“⁶³⁹

Otto Nagels Gemälde „Volksversammlung“ (1919, Abb. 94) öffnet den Blick aus einer Menge heraus und über sie hinweg auf den Agitator. Der Betrachter folgt der Blickrichtung der Menschen, die vor ihm stehende Familie und die auf Augenhöhe angeschnittenen Gesichter am rechten und linken Bildrand suggerieren, ebenso wie bei Zeller, die Einbeziehung des Betrachters. Auch hier nimmt der Agitator eine Pose mit nach oben gestreckten Armen ein, sie hebt den bereits erhöht stehenden Mann stärker heraus und verbindet ihn mit dem Himmel. Das Entstehungsjahr des Gemäldes lässt vermuten, dass Otto Nagel die revolutionären Versammlungen im Kopf hatte.⁶⁴⁰ Der Künstler schreibt zu diesem Gemälde an Adolf Behne: „Es soll keine Versammlung leidenschaftlicher Gegensätze sein, sondern eine solche der Verkündigung, in der die Masse voller Vertrauen an den Führer, dem Redner lauscht, wie er von der Brüderlichkeit spricht.“⁶⁴¹ Dabei erinnert bzw. lehnt sich die Pose bei Zeller und Nagel stark an Darstellungen des Erlösers auf Christi-Himmelfahrt-Bildern an. Vermehrt verschränken sich in diesem Themenkomplex religiöse und profane Motive. Ein Anführer kann denselben Status erreichen wie ein Prophet, indem er der revolutionären Menge eine heilserfüllte Zukunft verspricht.⁶⁴² In der instabilen Zeit, sowohl kurz vor als auch nach dem Ersten Weltkrieg, verstärken sich die Heilserwartungen an Einzelpersonen. Dies macht sich auch in der Wiedergabe des Agitators bemerkbar. Der Theologe Paul Tillich hat in den Massen der expressionistischen Kunst vor 1914 diese Erlösungssehnsucht zwar schon wahrgenommen, doch zeigten diese noch keinen Führer: „Die Masse ist Subjekt, ganz Subjekt, der Führer, der Erlöser fehlt; und man fühlt: Er kann nicht von oben kommen. Er muß aus der Tiefe der Massensehnsucht geboren werden.“⁶⁴³

Neben diesen Beispielen mit enthusiastischen Rednern gibt es auch statischere Bilder. Einige der eindrucksvollsten Werke stammen von Alfred Frank und Conrad Felixmüller (1897–1977) und zeigen individualisierte Agitatoren. Beide Künstler beschäftigen sich mit historischen Persönlichkeiten und ihrem Verhältnis zur Masse. Ein Thema, das vor allem bei sozialistisch gesinnten Künstlern eine Rolle spielt.

⁶³⁹ In der Erzählung heißt es davor: „...Von euch erwarten wir eine geistige Wiedergeburt, ein neues Leben! Der Redner schrie es laut in die Menge hinein, wobei er sich nur mit Mühe auf dem Pfeiler aufrecht erhielt und, mit den Armen balancierend, eine Fahne schwenkte, auf der man in großer, durch die Falten gebrochener Schrift die Worte las ‚Nieder mit dem Kriege! (...) Wie eine lebendige, brausende Welle hob die Menge mich empor, trug mich ein paar Schritte weit fort und schleuderte mich mit Gewalt gegen einen Zaun, dann trug sie mich zurück, warf mich zur Seite und presste mich schließlich gegen einen hohen Holzstapel, der bedenklich übergeneigt war und auf den Kopfe der Menge herabzustürzen drohte.“ Andrejew, 1905, S. 122f.

⁶⁴⁰ Schon angesprochen in dem Kapitel III.3.2. „Die Novemberrevolution 1918/19 in der Kunst“.

⁶⁴¹ Otto Nagel an Alfred Behne am 09.06.1920, zit.n.: Kat. Ausst. Otto Nagel, 1987, S. 41.

⁶⁴² Erstmals angesprochen von Nora Aradi für den Zeitraum 1890–1905 in ihrem Beitrag „Agitator und Apostel an der Jahrhundertwende“ auf dem 8. Internationalen Kongreß für Ästhetik 1984, jedoch ohne ausführliche Werkanalysen. Siehe Aradi, 1984, S. 247–249.

⁶⁴³ Tillich, 1922, S. 8.

Alfred Franks Radierung „Karl Liebknecht spricht“ (1923, Abb. 95) zeigt ein Halbfigurporträt von Karl Liebknecht. Dabei wendet er sich, im Gegensatz zu den Rednern auf den anderen behandelten Agitatorenbildern, nicht der Menge, sondern ausschließlich dem Betrachter zu. Mit eindringlichem Blick, den Mund zum Reden, die Hände im Redegestus geöffnet, nimmt Liebknecht direkt Kontakt zu ihm auf. Hinter dem fast das gesamte Blatt einnehmenden Porträt ist, bis auf Augenhöhe von Karl Liebknecht, eine Menschenmenge dargestellt, gleichzeitig blicken unzählige Augenpaare aus dem Bild heraus. Die Masse auf der Radierung steht nicht nur räumlich, sondern auch symbolisch hinter der Idee Liebknechts und appelliert an den Betrachter, sich anzuschließen. Der Agitator interagiert also nicht mit der schon überzeugten Masse, sondern mit der unsichtbaren Menge der Betrachter auf der anderen Seite des Bildes.

Interessant ist die Bildauffassung von Alfred Franks Radierung, wenn man sie mit Fotomontagen vergleicht. Frank baut den Agitator vor der Masse auf, er füllt zwar einen großen Teil des Bildraumes, ist aber trotzdem örtlich gebunden. Auf einem Poster von Lenin des russischen Avantgardisten El Lissitzky (1890–1941) (o. J., Abb. 96) schwebt sein Gesicht über der Menschenmasse, die das gesamte Bild füllt. Zugleich verwischen die Konturen von Lenins Gesicht, sodass die Masse ein Teil von ihm zu sein scheint und nicht nur hinter ihm steht. Die Fotomontage setzt den Gedanken von Frank noch wirksamer ins Bild. In Deutschland wurde kein vergleichbares Beispiel gefunden⁶⁴⁴, doch zeigt John Heartfields Fotomontage „Alle Fäuste zu einer geballt“, veröffentlicht als Titelblatt der Sondernummer „Antifaschistische Aktionseinheit“ der Arbeiter-Illustrierte Zeitung von 1934 (A-I-Z, Nr. 40, Jg. 13, 4. Oktober 1934, S. 633) eine nach oben gestreckte Faust, in der sich eine Fotografie einer Menschenmenge, die die gleiche Handbewegung ausführt, befindet und sich so auch symbolisch mit einer Idee verbindet. Da die Fotomontage zwei Dinge übereinanderlegen kann, ermöglicht sie gegenüber den traditionellen Techniken eine neuartige Durchdringung.⁶⁴⁵ Auf Conrad Felixmüllers „Der Agitator/Der Redner Otto Rühle“⁶⁴⁶ (1920/1946, Abb. 97) wendet sich der Agitator zwar der Menge zu, ist aber trotzdem durch seine erhobene Position auf der Tribüne und die über fast zwei Drittel des Bildes laufende Wand von ihr isoliert. Rühle ist im Sprechgestus dargestellt, die expressive Farbgebung und seine Mimik spiegeln die Erregung des Sprechers wider, seine Augen und die zusammengekniffene Stirn mit den nach oben gezogenen Augenbrauen unterstützen seine Exaltiertheit. Den roten Augen haftet fast etwas Diabolisches an, in seinem Gestus liegt ein Zukunftsversprechen, das er in seiner Rede

⁶⁴⁴ Susanne von Falkenhausens deutsches Plakatbeispiel „Hitler wir folgen dir“ von 1934 folgt dem Bildschema von Alfred Frank. Der Körper besteht nicht aus der Masse, sondern erwächst aus ihr. Falkenhausen, 1996a, S. 12, Anm. 18. Hier auch der Verweis auf weitere Beispiele von Fotomontagen bei Hitler und Mussolini. Ebd., S. 12

⁶⁴⁵ Hier sei auf das Titelblatt von Thomas Hobbes' „Leviathan“ von 1634 verwiesen, das dieses Schema schon vorwegnimmt. Diese Verbindung stellte schon Falkenhausen her, siehe Falkenhausen 1996a, S. 12f., Schnapp, 2006, S. 4f.

⁶⁴⁶ Das Original von 1920 ist nur noch als Fragment erhalten, die spätere Reproduktion mit dem Titel „Agitator“ stammt von 1946.

zu geben scheint. Die relativ reduzierte Zuschauermenge, die Konzentration liegt ganz auf Rühle, hört ihm zwar interessiert zu, ist jedoch eher passiv, wenig emotional aufgeladen.

Auf diesen beiden Bildern wird die Menge in ihrem Abhängigkeitsverhältnis zu einer bestimmten Person gesehen.⁶⁴⁷ Während bei Alfred Frank die Masse in enger Reihung steht, zeigt Felixmüller einzelne Personen, die dem Redner gebannt zuhören. Insgesamt konzentriert sich Conrad Felixmüller in seinem Frühwerk zwar auf die Arbeiterklasse, behandelt aber die Masse weniger als Frank, auch auf seinem Agitatorbild ist sie weniger präsent.

Werner Heldt konfrontiert in seiner Kohlezeichnung „Der Anführer“ (um 1935, Abb. 98), ähnlich wie Alfred Frank, den Betrachter frontal mit der Menge. Stand bei allen bisherigen Agitationsbildern die Überzeugungsarbeit im Mittelpunkt, so folgt die Menge hier schon ihrem Anführer. Heldts Kohlezeichnung erzeugt beim Betrachter eher das Gefühl einer Bedrohung. Der unbekannte Mann, der sich aus der Menge gelöst hat und vielleicht nur der Mutigste ist, führt die bei Heldt zu einer undurchdringlichen Masse verdichteten Menschen an. Er erklimmt gerade ein zum Betrachter hin offenes Fenster und erobert so als Erster den Innenraum, überwindet also eine natürliche Sperre. In dem anderen, imaginären Raum, der durch die an zwei Seiten angedeuteten Wände wie eine Fensteröffnung wirkt, befindet sich der Betrachter. In der Bewegung, die Heldt durch die abstrakten, einfachen Kohlelinien erzeugt, wirkt die vor dem Gebäude stehende Menge wie ein wogendes Meer, das in das Zimmer zu schwappen scheint. Lassen sich im vorderen Bereich noch einzelne Gesichter erkennen, so ergießt sich der hintere Teil wie ein Strom durch die Straße, nichts und niemand scheint die Masse aufhalten zu können. Es ist wahrscheinlich, dass sie ihrem Anführer bald folgt. Trotz oder gerade wegen der Abstraktion erhält die ganze Szene eine ungeheure Dynamik. Werner Heldts Zeichnung „Der Anführer“ zeigt die bereits ausgebildete Beziehung zwischen dem Anführer und der schon von ihm gelenkten Masse.

Die Lithographie „Agitationsredner“ (1926, Abb. 99, 1. Fassung) von Käthe Kollwitz ist noch zu nennen, die in einer Linie mit der Graphik „Demonstration“ (Abb. 72) steht. Ohne Rahmen, Hintergrund oder Interieur ist der Agitationsredner vor einer weißen Fläche zu sehen. Zu seinen Füßen befindet sich ein Meer von Hüten, in dem seine Füße verschwinden. Allein das Gesicht des Agitators ist zu sehen, der, die Hände an die Brust gedrückt, die Schultern hochgezogen, mit emotionalem Ausdruck, den Mund weit aufgerissen, zu der Masse der Hüte redet. Trotz der Reduzierung der Menge können die Hüte und Fäuste⁶⁴⁸, d. h. die Menschen, weiter fortgedacht werden. Die Faszination für und die Konzentration auf die Rede zeigen die nach oben gereckten Köpfe. Käthe Kollwitz gelingt es, trotz der reduzierten Wiedergabe der Menge, die Begeisterung der Menschen für den Agitator wiederzugeben, der

⁶⁴⁷ Jedoch ist die Menge nicht nur Ausschmückung wie bei Historienbildern, sondern unterstützt die Wirkung des Agitators.

⁶⁴⁸ Diese befinden sich nur auf der ersten Fassung der Lithographie, auf der zweiten Fassung verzichtete Kollwitz auf dieses deutliche Element des Arbeitskampfes.

sie, wie Somnambule, in seinen Bann zu schlagen scheint. Auch ohne räumliche Verortung wird der erhobene Standpunkt des Redners deutlich.

Grundsätzlich treten Agitatoren auf den besprochenen Bildern in zwei unterschiedlichen Ausprägungen auf: Zum einen in personifizierten Darstellungen, in denen er den Mittelpunkt bildet und die Masse eher schmückendes Beiwerk ist. Zum anderen in Bildern von Aufruhr, auf denen der Agitator, oft nicht näher definiert, zumeist erhöht, im Meer der Menge steht und die Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Dabei zeigen die Künstler den Agitator mit starker Emotion, wie Frank und Felixmüller, dagegen steht bei der Menge die konzentrierte Wahrnehmung im Mittelpunkt. Bei Magnus Zeller ist die Energie vom Redner auf die Masse übergeschwappt. Gestik, Dynamik und Emotionen vereinen ihn mit ihr. Bei Werner Heldt hat sie sich durch den Anführer schon zu einer erregten, aktiven Masse verbunden. Gustave Le Bon geht im einleitenden Zitat dieses Abschnitts von einer Masse aus, die sich ohne Führer nicht zu helfen weiß, der Anführer verbindet die Interessen der Masse, ohne ihn wird „die Masse wieder eine Menge ohne Zusammenhang und Widerstandskraft“⁶⁴⁹. Magnus Zellers Gemälde zeigt die Intensität dieser Ausprägung. Es scheint, als aktiviere erst der Agitator die Menschen und als fiel die Energie ohne ihn sofort wieder zusammen. Die proletarischen Maler wie Käthe Kollwitz, Alfred Frank und Conrad Felixmüller distanzieren sich von diesem, um die Jahrhundertwende entstandenen, Blick der Massenpsychologie auf die Masse als einer geführten Menschenmenge ohne eigenen Anspruch und stellen sie eher als aktive Unterstützer eines Politikers dar.

⁶⁴⁹ Le Bon, 1982, S. 87.

VII. Das Individuum und die künstlerische Auseinandersetzung mit der Menge

Dieses Kapitel erschließt einen neuen Blickwinkel auf die Masse. Der Schwerpunkt liegt nicht mehr auf einer äußeren Wahrnehmung von politischen, sozialen oder kriegerischen Massen, sondern auf dem persönlichen künstlerischen Eindruck, einer inneren, individuellen Sicht. Es geht um den Künstler als Individuum, der der Masse als Einzelner gegenübersteht und sich mit den Auswirkungen auf sein eigenes Ich auseinandersetzt. Dabei ist er meist weniger mit einer zielgerichteten Masse konfrontiert, als vielmehr mit einer verstreuten, in den Städten auftretenden, verdichteten Menge an Menschen, denen er im Alltag begegnet. Es geht nicht um Erfahrungen mit der Masse als revolutionäre Kraft oder als eigene Klasse, nicht um psychologische oder soziologische Prägungen, sondern zum einen um die stilistisch-malerische Auseinandersetzung, zum anderen um die Verarbeitung der Konfrontation des Künstlers mit der Masse und dem oft empfundenen Verlust der Individualität.

Folgt man Helmut König, so fällt im 19. Jahrhundert zuerst die „Menge der Passanten“⁶⁵⁰, die numerische Qualität der Masse, auf, die im Rahmen der gesellschaftlichen Veränderungen in den Städten zutage tritt. In der Großstadt erproben zuerst die Literaten ein neues Sehen, dabei ragen besonders E.T.A. Hoffmanns „Des Veters Eckfenster“ von 1822 und Edgar Ellen Poes „The man of the crowd“ von 1840 heraus. Besonders häufig findet sich das Motiv in der französischen Literatur der 1850er und 1860er Jahre.⁶⁵¹ Ein aufmerksamer Beobachter der großstädtischen Menge im 19. Jahrhundert ist Charles Baudelaire. Baudelaire tritt in seiner Abhandlung „Der Maler des modernen Lebens“ von 1846 für eine ästhetische Moderne und die künstlerische Wahrnehmung der Gegenwart ein. Er erkennt früh, dass die Stadt ein wichtiger Ort der künstlerischen Auseinandersetzung ist und eines neuen Typus des Beobachters bedarf, des sogenannten Flaneurs, der sich mit der Menge verbindet: „Seine Leidenschaft und sein Beruf ist, sich der Menge zu vermählen. Für den vollkommenen Flaneur, für den passionierten Beobachter ist es ein ungeheurer Genuß, in der Masse zu hausen, im Wogenden, in der Bewegung, im Flüchtigen und Unendlichen.“⁶⁵² Baudelaire sieht die Erfahrung in der Menge als etwas Positives, die Entfremdung des Menschen in der großstädtischen Menge spielt, zumindest in seinen frühen Schriften, noch keine Rolle. Walter Benjamin formuliert in seinem Aufsatz „Über einige Motive bei Baudelaire“ den dahinterstehenden Begriff: „Von keiner Klasse, von keinem irgendwie strukturierten

⁶⁵⁰ König, 1992, S. 73.

⁶⁵¹ Siehe dazu Kemp, 1973, S. 249. Dazu zählen vor allem Charles Baudelaire, Victor Hugo und Emile Zola. Zu E.T.A. Hoffmann und Edgar Allen Poe siehe auch Brüggemann, 1985, S. 173–205. Hier auch eine Analyse von Honore de Balzacs „Physionomies parisiennes“. Ebd., S. 140–172.

⁶⁵² Baudelaire, 1994, S. 297.

Kollektivum kann die Rede sein. Es handelt sich um nichts anderes als um die amorphe Menge der Passanten, des Straßenpublikums.⁶⁵³

Auch die malerische Rezeption der großstädtischen Menge findet ihren Niederschlag in den Metropolen des 19. Jahrhunderts. Im Gegensatz zur Literatur taucht das Motiv in der Malerei als ästhetische Erfahrung erst mit dem Impressionismus in Frankreich auf. Von da an wird die Stadt zu einem vielbehandelten Bildmotiv, das auch in Deutschland die bis dahin üblichen kleinstädtischen Darstellungen und Veduten mit Staffagefiguren langsam verdrängt. Die Masse tritt als malerischer Effekt auf die Bildfläche, wobei es vor allem um die künstlerische Verarbeitung geht.

Gleichzeitig findet Walter Benjamin bei Baudelaire aber auch bedrohliche Züge einer neuen Einsamkeit, die er in seinem „Passagen-Werk“ herausarbeitet:

„Die Masse bei Baudelaire. Sie legt sich als Schleier vor den Flaneur: sie ist das neueste Rauschmittel des Vereinsamten. – Sie verwischt, zweitens, alle Spuren des Einzelnen: sie ist das neueste Asyl des Geächteten. – Sie ist, endlich, im Labyrinth der Stadt das neueste und unerforschlichste Labyrinth. Durch sie prägen sich bislang unbekannte chthonische Züge ins Stadtbild ein.“⁶⁵⁴

Hier entfaltet sich der Konflikt von Individualität und großstädtischer Masse. Die vereinzelnde Wirkung des modernen Lebens auf das Individuum wird um 1900 vielfach thematisiert, aber die städtische Anonymität bietet auch Freiheiten. Dabei ist der Einzelne einerseits Teil der Masse, bleibt in seiner Anonymität unbeobachtet, doch steht sie ihm auch als Bedrohung gegenüber. Georg Simmel behandelt in der schon angesprochenen zeitgenössischen Abhandlung „Die Großstädte und das Geistesleben“ das Verhältnis von Individuum und großstädtischer Menge, er sieht vor allem die vielen großstädtischen Reize, die der Mensch bewältigen muss, als Herausforderung: „Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht.“⁶⁵⁵ Simmel sieht die Großstadt „nicht [als] eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern [als] eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt.“⁶⁵⁶ Gleichzeitig geht er auf die ästhetische Erfahrung innerhalb der „alltäglichen Erscheinungsformen des modernen Lebens“⁶⁵⁷ ein, auch auf die großstädtische Menge und ihre künstlerische Verarbeitung, besonders im Impressionismus, und zeigt, wie eng diese beiden Erfahrungen miteinander verbunden sind.⁶⁵⁸

⁶⁵³ Benjamin, 1990c, S. 618. In diesem Aufsatz einige weitere, grundlegende Analysen zur Menge im Gesamtwerk von Charles Baudelaire.

⁶⁵⁴ Benjamin, 1982, S. 559, M 16,3.

⁶⁵⁵ Simmel, 1903, S. 188.

⁶⁵⁶ Simmel, 1983, S. 467.

⁶⁵⁷ Lichtblau, 1998, S. 13.

⁶⁵⁸ Georg Simmel zieht in seiner Philosophie des Geldes eine Verbindung zwischen der distanzierten Sicht der modernen Kunst, wie dem Impressionismus, und der Geldwirtschaft: „Denn das Aneinander-Gedrängtsein und das bunte Durcheinander des großstädtischen Verkehrs wären ohne jene

Im Folgenden geht es darum zu klären, in welcher Weise die Künstler die städtischen Phänomene wahrnehmen, wie sich das auf ihre Bilder auswirkt, mit welchen Theorien sie sich eventuell auseinandersetzen und in welcher Phase ihres Lebens ein Interesse an diesem Motiv besteht.

1. Die „malerische Masse“ – Großstadt und Menschenmenge im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Als „malerische Masse“ bezeichnet schon Wolfgang Kemp die Bilder der französischen Impressionisten, die „planmäßig die Masse als optische Totalität, als bewegtes Spiel der Farben und Formen“⁶⁵⁹ bearbeiten. Unter diesem Stichwort konzentriert sich die malerische Wiedergabe von Menschenmengen im technisch-formalen Interesse vor allem auf „Alltags- und Festtagsmassen“, es sind „atomisierte Massen, die sich zu keiner kohärenten Gestalt fügen.“⁶⁶⁰ Sie werden in Deutschland ab Ende des 19. Jahrhunderts als solche wahrgenommen, Vorläufer sind die Stadtbilder des Realismus und Naturalismus, die die Menschen in großen Mengen malerisch in Szene setzen. Die Entwicklung vollzieht sich über die Wiedergabe kleiner Menschenmengen auf dem Dorfplatz zu der Menge auf den Marktplätzen in den größer werdenden Städten bis hin zu den Passantenströmen auf den großen Boulevards. In Frankreich wendet sich die Malerei ab den 1860er Jahren der Stadt zu und sendet an die deutsche Malerei einige wichtige Impulse bezüglich der „malerischen Masse“. Der französische Philosoph Hippolyte Taine, der die Menschenmengen im politischen Sinne vor allem als Bedrohung sieht, nicht zuletzt aufgrund der Erfahrungen während der Pariser Kommune, wirft in seiner Schrift „De l'Intelligence“ von 1870 einen fast schon impressionistischen Blick auf die Großstadt⁶⁶¹:

„Wenn man den Triumphbogen de l'Etoile ersteigt und auf die elysäischen Felder hinabsieht, so nimmt man eine Menge schwarzer oder farbiger Punkte wahr, die sich auf den Strassen oder den Trottoirs bewegen. Weiter unterscheidet das Auge nichts. Aber wir wissen, dass jeder dieser dunklen oder farbigen Punkte ein lebender Körper ist mit

psychologische Distanzierung unerträglich. Dass man sich mit einer so ungeheuren Zahl von Menschen so nahe auf den Leib rückt, wie die jetzige Stadtkultur mit ihrem kommerziellen, fachlichen, geselligen Verkehr es bewirkt, würde den modernen, sensibeln und nervösen Menschen völlig verzweifeln lassen, wenn nicht jene Objektivierung des Verkehrscharakters eine innere Grenze und Reserve mit sich brächte.“ Simmel, 1907, S. 542. Die Kunst sieht er als Entladung der Seele, die sich als „Halt- und Rastlosigkeit, die sich bald als Tumult der Grosstadt, bald als Reisemanie (...)“ äußert. Ebd., S. 551.

⁶⁵⁹ Kemp, 1975, o. S. Markus Bernauer folgt Kemp, indem er nur ein Beispiel der französischen Impressionisten bespricht. Bernauer, 1990, S. 65. Friedrich Gross verzichtet auf eine Analyse dieser Masse, da bei ihm verstärkt nur politische Menschenmengen eine Rolle spielen. Die impressionistischen Stadtbilder bezeichnet er, ebenfalls Kemp folgend, als „nichtrevolutionäre gemischte Mengen“, sie „entstehen demgegenüber durch Zufall in den Straßen und Plätzen der Städte und wurden von den Impressionisten in Obersicht häufig als lichtübergelanztes Gewimmel der ‚modernen‘ Zeit gestaltet.“ Gross, 1989b, S. 110.

⁶⁶⁰ Essbach, 2005, S. 740.

⁶⁶¹ Hinweis bei Padberg, 1995, S. 24.

beweglichen Gliedmassen und einem weisen System von Organen, ein denkender Kopf, den irgend eine Absicht oder ein Trieb leitet, kurz eine menschliche Person. Die Gegenwart der Punkte hat uns die Gegenwart der Personen angezeigt.“⁶⁶²

Diese formale Sicht auf eine farbige, flirrende städtische Menschenmenge lässt eine ästhetische Wahrnehmung der „malerischen Masse“ zu. Paul Tillich analysiert 1922 die Auseinandersetzung der Kunst des Impressionismus mit der Masse daher folgendermaßen:

„Die Masse ist da, der Impressionist sieht sie, wie er alles sieht, was zwischen Himmel und Erde ist; (...) sie ist ihm eine Licht-, eine Farb-, eine Bewegungsstudie; sie ist ihm ein Stück Naturoberfläche, das er anschauend in neuer Impression erlebt, eine Vision des Augenblicks (...), im Grunde ein Stück Landschaft, das der Form nach neu zu erobern ist; (...) Es ist die technische Masse, die der Impressionismus offenbart, die Masse als Objekt der Impression und der Technik.“⁶⁶³

Wie wird nun seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die „malerische Masse“ in Deutschland wahrgenommen? Im Folgenden werden einige Künstler stellvertretend für die Entwicklungsstadien untersucht, die von der „malerischen Menge“, in der sich noch erkennbare Menschen finden, zur „malerischen Masse“, in der die Menschenmenge als ein Meer an Farben, Bewegung und Lichtreflexen wahrgenommen wird, führen. Dabei gibt dieser Abschnitt nur exemplarisch einen Einblick in diesen Themenkomplex, da es zahlreiche Beispiele gibt und viele Künstler, wenn auch teilweise nur für kurze Zeit, dieses Motiv malen. Rein zahlenmäßig sind die Bilder der „malerischen Masse“ die größte Gruppe in der vorliegenden Arbeit.

Der Wandel zu einer wirklichkeitstreuen, städtischen Malerei beginnt mit Adolph Menzel⁶⁶⁴, der als Prototyp des Beobachters gelten kann. Eine noch nicht großstädtische, aber in ihre Umgebung bereits malerisch eingebettete Menge malt Menzel auf dem Gemälde „Missionsgottesdienst in der Buchenhalle bei Kösen“ (1868, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest). Durch mehrere, das Bild senkrecht teilende Buchenstämme fällt der Blick auf eine Lichtung, auf der sich die Gläubigen unter den Baumkronen, die fast die Hälfte des Gemäldes einnehmen, versammelt haben. Ein durch die Blätter dringender Lichtstrahl beleuchtet die zwischen den beiden Bäumen angeordnete Menge bis hin zum Hut der Frau im blauen Kleid im Vordergrund. Der Pfarrer steht, leicht aus der Bildmitte gerückt, auf der rechten Seite im Schatten. Menzels Menschenmenge passt sich wie farbige Blumen in die Buchenhalle ein, die Menschen und der Naturraum verschmelzen symbiotisch. Der im Titel genannte Anlass scheint für die Ausführung des Motivs nebensächlich. Menzel verlässt sich jedoch nicht auf die Wirkung dieses

⁶⁶² Taine, Bd. 1, 1880, S. 21.

⁶⁶³ Tillich, 1922, S. 7f.

⁶⁶⁴ Wibke Andresen sieht Menzel in ihrer Dissertation als Vorläufer einer wirklichkeitsnahen Schilderung der Stadt. Siehe Andresen, 1987, S. 12–23. Die Menschenmengenbilder bei Menzel wertet Andresen, sich auf Hermann Beenken beziehend, folgendermaßen: „So gibt das wachsende ‚Chaos‘ in seiner Malerei, verbunden mit einem zunehmend skizzenhaften Stil, nur die damalige Erscheinung der Großstadt wieder.“ Siehe Andresen, 1987, S. 23.

Zusammenspiels, sondern fügt im Vordergrund einige herausgehobene Figuren ein, die wohl exemplarische Besucher sind. Sie wirken wie betriebsame Staffagefiguren, es ist ein Kommen und Gehen, das nicht recht in den übrigen, ruhigen Kontext zu passen scheint. Die malerische Menge ergießt sich unter den Bäumen und wird eins mit der Umgebung. Die vorderen Figuren, die ein Erzählmoment auf das Gemälde bringen, erzeugen Unruhe, bringen Bewegung in die ansonsten harmonische Stimmung. Menzel befreit die Menschenmenge hier noch nicht aus dem narrativen Kontext, sie ist noch nicht das alleinige Motiv.

Bei seinem Aufenthalt in Paris im Jahr 1867 entdeckt Menzel, der erstmals 1855 dorthin gereist war, endgültig die großstädtische Menge für sich, zu einer Zeit, in der er sich von der Historienmalerei abwendet, die ihn berühmt gemacht hat, und in die Gegenwart eintaucht.⁶⁶⁵ Anfänglich findet sich das städtische Motiv auf Zeichnungen und Aquarellen. Während Menzel auf der Kreidezeichnung „Hessische Bauern auf dem Markt in Kassel“ (1848, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin) noch in Nahaussicht einzelne Händler malt, und die Gouache „Berliner Straße im Winter“ (1862, Stiftung Stadtmuseum Berlin) kein Markttreiben, sondern die Begegnung zweier Passanten vor einem Marktstand zeigt, malt er ab den späten 1860er Jahren vermehrt Menschenmengen im städtischen Kontext, so auf dem Aquarell „Auf dem Berliner Weihnachtsmarkt“ (1866, Abb. 100). Mit seinen Gemälden „Sonntag im Tuileriengarten“ von 1867, „Pariser Wochentag“ von 1869 bis zu „Piazza d’Erbe in Verona“ von 1884 bringt er das Motiv dann auf die Leinwand. Sven Kuhrau sieht die fünf Ölgemälde „Piazza d’Erbe“, „Nachmittag im Tuileriengarten“, „Pariser Wochentag“, „Abreise König Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870“ und „Ballsouper“ in einer Reihe als Menzels „städtische Massendarstellungen“⁶⁶⁶, da „jedes dieser Werke versucht, das Bildsujet in seiner Gesamtheit im Sinne der Summe seiner Details zu erfassen.“⁶⁶⁷

Menzels letztes großes Ölgemälde „Piazza d’Erbe in Verona“ (1884, Abb. 101) wird exemplarisch für seine Darstellungen von städtischen Mengen untersucht. Es zeigt das Menschengewimmel der Stadt anhand einer Marktszene. Zum Gemälde selbst gibt es zahlreiche ausführliche Besprechungen, unter anderem auch zum Entstehungsprozess.⁶⁶⁸ An dieser Stelle soll explizit nur auf das Motiv der „malerischen Menge“ eingegangen werden. Das Gemälde komponierte Menzel nach Skizzen von seinen Italienaufenthalten im Atelier und nicht in spontaner und direkter Konfrontation mit der Menge. Die Szene auf dem Gemälde wirkt ineinandergeschachtelt, es gibt keine klare Gliederung der Menge im Raum

⁶⁶⁵ In diese Zeit fällt auch das in Kapitel II.2. besprochene Gemälde „Abreise Kaiser Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870“ (1871, Abb. 8).

⁶⁶⁶ Kuhrau, 2002, S. 167.

⁶⁶⁷ Ebd.

⁶⁶⁸ Eine ausführliche Zusammenstellung der Vorzeichnungen und des Entstehungsprozesses liefert Kuhlmann-Hodick im Ausstellungskatalog „Menzel in Dresden“. Siehe Kuhlmann-Hodick, 2005. Ebenso Pelizzari, 2008, S. 103–179. Kuhlmann-Hodick weist auf die topographisch ungenaue Wiedergabe der Piazza d’Erbe hin. Kuhlmann-Hodick, 2005, S. 130. Ebenso dazu: Kuhrau, 2002, S. 168.

wie in der „Buchenhalle“ durch die Bäume und ein explizites Vorder- und Hintergrundgeschehen. Auf dem Gemälde verbinden sich verschiedene Episoden auf dem Markt zu einem Menschengewimmel. Die zahlreichen Überschneidungen der Personen, die nicht oder nur abgeschottet in Einzelszenen miteinander agieren, unterstreichen diesen Effekt. Vollständig kompositorisch isoliert ist die in einer klassischen Dreieckskomposition angelegte Gruppe aus Frau mit Kind, alter Frau und Glasverkäufer die, symmetrisch umrandet von zwei Bauarbeitern, vor der Menge stehen. Das wie ein Podest erscheinende andere Straßenpflaster, auf dem die junge Frau mit Kind steht und das die alte Frau schon mit einem Fuß betreten hat, unterstreicht diese Wirkung. Obwohl sie zusammen hervorgehoben werden, haben sie keine Verbindung zueinander. Gliedernde Leerflächen innerhalb der Menschenmenge sind kaum vorhanden, auch dort, wo einmal die Straße durchblitzt, findet das Auge keine Ruhe. Einzelheiten wie streunende Hunde, heruntergefallene Mützen oder die Hand, die nach einem Ball greift, sind zu entdecken. Raumachsen bilden die Straße, die bis zum hellblauen Himmel führt, und das aus dem Bild fahrende Pferdefuhrwerk. Ebenso die Dreiergruppe im Vordergrund, die das Bild in der Mitte teilt, und die Schirme des Marktes, die die Menschen in der Horizontalen von den Gebäuden trennen. Die Menschenmenge ist weder auf einen Punkt noch auf eine Richtung konzentriert. Auf „Piazza d’Erbe“ findet sich nichts, auf dem das Auge ruhen kann. Menzel beeindruckt die vielen Einzelszenen. Werner Busch schreibt 2005 in seinem Aufsatz „Das Ornament der Menge?“ über das Gemälde: „Die Menge erscheint als abstraktes farbiges Kaleidoskop, als Bild, als Ornament: das heißt aber auch als Flächenphänomen, aus dem sich Räumlichkeit weitgehend verliert.“⁶⁶⁹ Aus diesen Gründen bezeichnet es Sven Kuhrau als „Summenbild“.⁶⁷⁰

Für die Betrachtung des Bildes bieten sich zwei Möglichkeiten an, die in E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Des Veters Eckfenster“ vorgebildet sind⁶⁷¹: Entweder ein intensives Studium der Einzelszenen, in die sich das Gewimmel bei näherer Betrachtung auflöst, oder eine Gesamtschau. Das Auge schweift wie ein „Wechsel von Einzelbild und Rahmenschau.“⁶⁷² Durch die in erdigen Tönen gehaltene Atmosphäre und die detailgenaue Malweise Menzels, der jede Kleinigkeit präzise gestaltet, ergeben sich für das Gemälde dieselben Betrachtungsprobleme, die Susanne Lüdemann für Hoffmanns Erzählung herausarbeitet. Nach ihr sind weder Volk noch Masse realistische Gegenstände, weder die Masse noch das zum bürgerlichen Ganzen vereinigte Volk ist im eigentlichen Sinne wahrnehmbar, die „optische Distanz zum Gegenstand ist stets entweder zu groß oder zu klein; weder die Totale

⁶⁶⁹ Busch, 2005, S. 133.

⁶⁷⁰ Kuhrau, 2002, S. 167. Siehe auch Anm. 667.

⁶⁷¹ Werner Busch erwähnt Hoffmanns Erzählung in seinem Aufsatz „Das Ornament der Menge?“ als literarische Stellungnahme zum Phänomen der Menge und geht vor allem auf die doppelte Seherfahrung in der Erzählung ein. Er vergleicht jedoch nur Menzels Distanz zur Menge mit Hoffmanns Sicht des Veters, der aus seinem Fenster das Markttreiben verfolgt. In Hinblick auf die ähnlichen Sehmechanismen stellt er keine Verbindung her. Siehe Busch, 2005, S. 124f. und 140.

⁶⁷² Lüdemann, 2010, S. 123.

des Fensterblicks noch der Zoom mit Hilfe des technischen Mediums werden ihm gerecht.⁶⁷³ Der Betrachter kann vor Menzels Bild beide Positionen, je nach Distanz, einnehmen: Entweder sieht er ein farbiges Ornament, wie von Busch angesprochen, oder Einzelszenen, die von der zeitgenössischen Kritik hauptsächlich gelobt wurden.⁶⁷⁴ Sven Kuhrau sieht in Menzels Vorgehensweise einen Bildmodus, der das großstädtische Chaos mit Techniken der Bildreportage in das Medium der Ölmalerei übersetzt, um eine dem „modernen Leben“ entsprechende Bildform zu finden.⁶⁷⁵

Die „Piazza d’Erbe“ wirkt zwar wie ein Ornament, doch löst Menzel die Menschen, aus denen sich die Menge bildet, noch nicht in einzelne Punkte und Farbflächen auf. Gerade die vielen Vorzeichnungen Menzels, die zusammen mit dem Gemälde auf seiner ersten Ausstellung im Verein Berlin Künstler 1884 ausgestellt wurden⁶⁷⁶, unterstreichen die Bedeutung der Individuen innerhalb dieser „malerischen Menge“. Einerseits holt er die Menge nah an den Betrachter heran, wovon die Impressionisten mit ihrer von der Fotografie geprägten Perspektive wieder abweichen, hält ihn aber gleichzeitig durch die strenge Komposition auf Distanz, er blickt nicht als Teil der Menge auf die Menge.

Dieser distanzierte Standpunkt, der Blick des Betrachters, scheint auch Menzels zeichnerisches Verhältnis zur Menge widerzuspiegeln. Werner Busch betont in seiner 2015 erschienenen Menzel-Monographie, dass die Darstellung der Menge auf seinem Gemälde es ihm ermöglichte, „sich gegenüber der ihm im doppelten Sinne des Wortes naherückenden Gesellschaft behaupten zu können, von der er sich aufgrund seines körperlichen Mankos weitgehend ausgeschlossen gefühlt hat. Es geht hier um Distanznahme durch nahsichtige Analyse.“⁶⁷⁷ In Hinblick auf „Piazza d’Erbe“ spricht Busch vom „erlittenen Marktchaos“⁶⁷⁸, auch hier ist der Abstand, die Überschau ein Mittel zum Zweck, um sich dem Geschehen auf dem Markt, auf dem er sich als Kleinwüchsiger nicht hätte behaupten können, malerisch zu nähern.

Dass die zeitgenössische Kunstkritik nur die Ausführung, nicht das Motiv kritisiert, belegt, dass die großstädtische Menge schon bildwürdig geworden ist, wenn auch nur in bestimmtem Rahmen. Hugo von Tschudi schreibt 1896: „Als eine der Grossthaten Menzel’s wird immer gepriesen, dass er zu den Ersten gehört, die es erreicht, die Masse in Bewegung, das

⁶⁷³ Ebd., S. 119.

⁶⁷⁴ Insgesamt fällt die zeitgenössische Kritik für Menzels Gemälde eher negativ aus; während die Details oft gelobt werden, wird das Auseinanderfallen der Gesamtkomposition kritisiert. So schreibt Alfred Lichtwark: „Menzel’s Piazza d’Erbe ist weder in der Composition noch im Colorit eine Einheit. (...) Das wimmelt und wogt von zahllosen kleinen Gestalten auf der kleinen Fläche, dass man auf wenige Schritt Entfernung zuerst nur farbige Flecke wahrnimmt.“ Lichtwark, 1897, S. 188f., ursprünglich in: Die Gegenwart, Bd. 25, 1884, S. 398–399. In der positiven Kritik von Ludwig Pietsch werden die Details hervorgehoben: „In der Nähe betrachtet, fließen die Farben des Bildes völlig ineinander: je weiter man sich entfernt, desto deutlicher sondern sich Gruppen und Figuren heraus, voll Leben und Bewegung, von einer Charakteristik, wie sie eben nur Menzel zu malen im Stande ist.“ Pietsch, 1884, Sp. 601.

⁶⁷⁵ Siehe Kuhrau, 2002, S. 170f.

⁶⁷⁶ Nachweis siehe Busch, 2005, S. 141.

⁶⁷⁷ Busch, 2015, S. 192.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 244.

Untergehen des Individuums in dem tausendköpfigen Ungethüm der Menge, der unheimlichen und brutalen Macht der Gegenwart, zu schildern, was Zola im *Germinal* mit den viel spröderen litterarischen Mitteln so überwältigend dargestellt. Wie selten aber und wie annähernd ist ihm das gelungen. Wahr ist, dass er die Menge im Flusse erhält, keine conventionellen Gruppen bildet und die Leute nicht malerisch stellt, aber seiner Menge fehlt das Massenbewusstsein wie die malerische Geschlossenheit.⁶⁷⁹ Dass Bilder von Mengen mit Massenbewusstsein, wie die proletarischen Arbeiterbildnisse, von der Kunstkritik vielfach nicht beachtet werden und keine Chance hatten, ausgestellt zu werden, übersieht Tschudi. Zudem geht es Menzel auf diesem Bild nicht um eine Menge mit Massenbewusstsein, die sich selten in den amorphen Menschenmengen der Großstädte findet. Auch auf den impressionistischen Stadtbildern ist dieses Bewusstsein selten spürbar.⁶⁸⁰ Aufgrund der erkennbaren Einzelszenen kann man hier noch nicht von einer „malerischen Masse“ sprechen.

Der Schwerpunkt der malerischen Auseinandersetzung mit der Menge gegen Ende des 19. Jahrhunderts liegt in Deutschland auf dem traditionellen Treffpunkt der Bewohner einer Stadt, dem Marktplatz. Der Markt ist am besten geeignet, die städtische Menge abzubilden, da sich hier alle Bevölkerungsschichten treffen und ein buntes, städtisches Gewimmel entsteht. An Menzels realistisch-malerische Auffassung des großstädtischen Lebens kommt vorerst in dieser Intensität kein anderer Künstler heran, vielleicht auch weil Menzel auf seine Erfahrungen im Ausland zurückgreift, seine Mengenbilder entstehen ausschließlich in Auseinandersetzung mit ausländischen Städten und nicht mit Berlin. Die Entwicklung Berlins zu einer modernen, industrialisierten Stadt findet in den 1870er und 1880er Jahren in der Kunst kaum Resonanz.⁶⁸¹ Die Stadtbilder der deutschen Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts sind oft noch der Auffassung aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts näher, als genreartige Szenen zumeist in eine Stadtansicht eingebettet wurden.⁶⁸² Paul Andorffs Gemälde „Blick vom Spittelmarkt in die Wallstraße“ (1887, Sammlung Rohloff, Berlin), fünf Jahre nach Menzels „Piazza d’Erbe“ entstanden, zeigt die Menschen liebevoll detailliert gezeichnet, von einem hektischen Treiben der Menschenmenge ist nichts zu sehen. Zugleich

⁶⁷⁹ Tschudi, 1896, S. 43.

⁶⁸⁰ Maurice Halbwachs analysiert, dass das Massenbewusstsein bei Passanten, bei der Begegnung auf der Straße eher selten entsteht: „Die Menschenmengen, die sich durch die Straßen und Gassen bewegen, bestehen aus vereinzelt Menschen, die aneinander vorbeigehen, fast ohne einen Blick zu wechseln, oder es bilden sich nur flüchtige, beziehungslose Gruppen, in denen für einen kurzen Augenblick ein kollektives Bewußtsein entsteht. (...) Es ist dies sicher die niedrigste Stufe des sozialen Bewusstseins.“ Halbwachs, 1926, S. 383.

⁶⁸¹ Siehe Bothe, 1987, S. 178: „In der bildenden Kunst blieb die Auseinandersetzung mit der Stadt vorrangig auf die Gebrauchsgraphik beschränkt. (...) In der Malerei, die in Berlin in den siebziger und achtziger Jahren, mit Ausnahme Menzel, auf einem erschreckend niedrigen Niveau stand, war die Großstadthematik als Motivkomplex praktisch ausgeschlossen und hätte zudem kaum eine Käuferschicht gefunden.“

⁶⁸² Beispielhaft hierfür Eduard Gaertners Gemälde „Ansicht der St. Gertrauden-Kirche vor dem jetzigen Umbau, mit dem daran angrenzenden Spittelmarkt“ (1833, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg), auf dem die Architekturlinien das Bild dominiert.

dominiert die Architekturkulisse durch die auf beiden Seiten des Gemäldes hoch aufragenden Häuser. Andorff zeigt Berlin nicht als die lebendige Großstadt, die sie zu diesem Zeitpunkt schon ist.⁶⁸³

Auf Franz Skarbinas Bildern von Berlin und der großstädtischen Menge mischen sich naturalistische und impressionistische Einflüsse. Durch die individuelle Ausprägung der Menschen handelt es sich noch um eine „malerische Menge“. Sein Aquarell „Weihnachtsmarkt in Berlin“ (1892, Abb. 102) überschneidet sich jedoch mit dem Themenkreis der proletarischen Kunst. Skarbina lässt im Vordergrund wenige Personen agieren, die exemplarisch für die soziale Mischung des Bildes sind: Ein gutsituiertes Mädchen mit ihrem Vater steht proletarischen Kindern gegenüber, die auf dem Markt arbeiten müssen. Skarbinas Weihnachtsmarkt zeigt eine gemischte Menge aller Bevölkerungsschichten, die er in eine festliche Stimmung einbettet. Die vielen Lichter und das gelbliche, fahle Licht eines Dezembernachmittags, das sich in den vorbeiziehenden Dunstwolken vor den Häuserfassaden niederschlägt, zeugen von seinem Interesse für Licht- und Tonwerte. Die Figuren verlieren sich jedoch noch nicht in der Stimmung, sondern bleiben Individuen. Das Bild ist ruhiger als das von Menzel, die Menschen auf dem Bild fügen sich zu einer kompakteren Menge. Doch steht bei Skarbina noch nicht die heterogene Menge im Zentrum seines künstlerischen Interesses, da die Konfrontation der beiden Welten einen narrativen Zug trägt, sondern der Versuch, eine städtische Menschenmenge optisch zu erfassen.⁶⁸⁴ Erst auf seinem Gemälde „Nächtliche Kundgebung mit Kaiser Wilhelm II.“ (1907, Abb. 7) arbeitet er mit einem unkonventionelleren Bildausschnitt, die Individuen verschwimmen in der Menge, das Spiel mit den Lichtern zeugt von der Auseinandersetzung mit dem französischen Impressionismus.

Wie entwickelt sich nun in der deutschen Malerei die „malerische Menge“ zur „malerischen Masse“? Bei Friedrich Kallmorgen (1856–1924), Mitglied der Grötzinger Malerkolonie⁶⁸⁵, begegnen wir Menschenmengen vor allem auf Stimmungsbildern als Teil einer naturalistischen Landschaftsauffassung. Auf seiner frühen Arbeit „Markt bei Regenwetter“⁶⁸⁶ (1882, Abb. 103) bildet die Menge eine horizontale Linie im unteren Drittel des Gemäldes

⁶⁸³ Die Litfaßsäule und die Werbung an den Häuserfassaden sind deutliche Hinweise auf die Zeitstellung des Gemäldes. Rolf Bothe sieht Paul Andorff, Julius Jacob d. J. und Albert Kiekebusch als Vertreter einer Malerei, die die Stadtgestalt als Gesamtorganismus, meistens die alten Ecken Berlins, zeigte. Siehe Bothe, 1987, S. 181. Hier auch Abbildung des Werkes: Kat. Ausst. Stadtbilder, 1987, S. 216, Kat. Nr. 107.

⁶⁸⁴ Hans Baluscheks Gemälde „Berliner Rummelplatz“ (1914, Bröhan-Museum, Berlin) zeigt ebenfalls diesen sozialen Gegensatz, hier in Form eines Bürgersohns und eines Arbeiterkindes. Impressionistische Einflüsse lassen sich aufgrund des Bildausschnitts und dem Interesse an den Lichtern nicht ausschließen, die „malerische Masse“ deutet sich hier an, da Baluschek die sozialen Gesellschaftsgruppen als Teil eines Lichtermeeres zeigt. Der Hinweis auf diese sich ähnelnden Bildthemen bei Bröhan, 1995, S. 104.

⁶⁸⁵ Ab 1889 wohnt Friedrich Kallmorgen mit seiner Frau, der Malerin Margarethe Hormuth-Kallmorgen, den Sommer über in Grötzingen. In den neunziger Jahren siedeln sich auch die Maler Otto Fikentscher (1862–1945), Gustav Kampmann (1859–1917) und Franz Hein (1863–1927) dort an.

⁶⁸⁶ Das Gemälde zeigt den Ludwigsplatz in Karlsruhe. Siehe Eder, 1991, S. 33.

und gliedert es so in drei Zonen. Über eine im Vordergrund freigelassene Fläche blickt der Betrachter auf die zusammengeballten Menschen, die ihm einheitlich den Rücken zuwenden. Auf der rechten Seite des Gemäldes erstrecken sich die Häuser bis zur Menge und fluchten in starker Perspektive nach hinten, am linken Bildrand ist die Menge nicht begrenzt. Ein schematisch gemaltes Haus hinter der Menschentraube zeigt das Ende des Marktes an, der nur durch die weißen Schirme der Stände erkennbar ist. Die Menschen bilden einen in grauschwarz-braunen Tönen gehaltenen, einheitlichen Block, man erkennt keine Interaktionen zwischen den Personen. Dabei ist die Menschenmenge durch ihre Bündelung in der Mitte des Gemäldes vor allem ein kompositorisches Element. Kallmorgen schafft es, durch seinen pastosen Duktus, den in bräunlichen Farben aufgeweichten Boden und die durch wenige Pinselstriche definierte Menge die trübe Atmosphäre eines nassen Herbsttages zu erwecken. Irene Eder beschreibt das Bild folgendermaßen: „In kaum einem anderen Bild hat sich Kallmorgen so ausschließlich auf die Wiedergabe eines optischen Eindrucks beschränkt wie hier, wo nur die nach hinten fluchtenden Häuser rechts außen Beständigkeit vermitteln.“⁶⁸⁷ Bei Kallmorgen übernimmt die kleinstädtische, ruhige Menschenmenge nicht nur die Gliederung, sondern die Figuren fügen sich auch farblich in die Stimmung der Stadtlandschaft ein. In seinen unveröffentlichten Erinnerungen schreibt er: „Ich wollte die Landschaft in der Verbindung mit der Figur geben. Die Figur nicht als Staffage, sondern als einen wesentlichen Teil der Landschaft, sowohl was die Stimmung als auch die Farbe anbelangt...“.⁶⁸⁸ Dies gelingt ihm auf diesem kleinen Gemälde mit der Menschenmenge ausgezeichnet, auch wenn es eher eine „kompakte, verwischte Masse“ als eine flimmernde Masse ist. Kallmorgen hält die „malerische Masse“ selten fest, oftmals sind seine Stadtszenen und auch die Bilder des ländlichen Lebens noch in der Genremalerei verhaftet, zeigen nur kleine Menschengruppen.⁶⁸⁹ Das Gewimmel auf den Straßen auf einem Bild festzuhalten erschien ihm wohl zu schwierig, wie er in einem Brief an seine Frau schreibt: „Das Leben in den Strassen ist oft sehr malerisch, aber das soll einmal einer festhalten.“⁶⁹⁰ Und dies, obwohl Kallmorgen verschiedene Großstädte besucht und ab 1902 als Landschaftsmaler an der Berliner Akademie lehrt. Das Skizzieren in Städten machte wohl dem Landschaftsmaler, der zumeist an der freien Natur malte, keine Freude. 1881 schreibt er:

„Das, was einem hier das Studieren so sehr erschwert, ist die Großstadt. In der Stadt gibt es hunderte von Motiven, die mit wenigen Änderungen sich zu Bildern machen lassen. Wann man sich aber nur hinstellt mit dem Scizzenbuch, so ist man sofort umgeben von

⁶⁸⁷ Eder, 1991, S. 33.

⁶⁸⁸ Friedrich Kallmorgen: *Leben und Streben. Lebenserinnerungen von Friedrich Kallmorgen 1856–1924*, Karlsruhe 1985/66 (unveröffentlichte Maschinenschrift), S. 34f., zit. n.: Eder, 1991, S. 25.

⁶⁸⁹ Auf Bildern wie „Der Geschirrmarkt“ (1887) überwiegt das erzählerische Element. In seinem Spätwerk treten eher idyllische Stadtlandschaften auf wie „Aus einer kleinen Stadt“ (1907).

⁶⁹⁰ Brief Kallmorgens an seine Frau vom 03.09.1886 aus London, zit. n.: Walter-Dressler, 1992, S. 49.

einer Menge von Kinder und Tagedieben die selbst mir (...) das Arbeiten erschweren (...)“⁶⁹¹.

Unter solch erschwerten Bedingungen entstehen wohl auch seine Hamburger Hafengebäude. Kallmorgen greift hier im Prinzip ein proletarisches Thema auf, das anstrengende Leben der Arbeiter, die auch Baluschek als „soziale Masse“ hätte malen können, doch geht er es rein malerisch an. Auf dem Gemälde „An die Arbeit (Hamburger Hafengebäude)“ (1900, Abb. 104) spielt Kallmorgen mit den Lichtreflexen. Zwei Drittel des Bildes nimmt das Wasserbecken des Hafens ein, dahinter erheben sich die Gebäude und Schornsteine der Fabriken, aus denen dunkler Rauch den Morgenhimmel verdunkelt und so einen Kontrast zu dem in der Sonne glitzernden Wasser bildet. Im Hafenbecken bewegen sich fünf Boote, vier davon nähern sich in einer Linie der Fabrik auf der anderen Seite, während das fünfte und einzige, das weißen Rauch aus dem Schornstein bläst, nach rechts abbiegt. Auf den Schiffen drängen sich Menschen, sie sind kaum einzeln zu erkennen und bilden schemenhaft eine zusammengepferrchte Menge an Arbeitern, die jeden Morgen und Abend auf diese Art zu ihrer Arbeitsstätte gelangen. Sinnbildhaft für die Industrialisierung und Mechanisierung des Arbeitsalltags steht hier die Entfremdung des Menschen von der Natur: Denn während das Wasser im Becken auf dem Gemälde frei ist, zu beiden Seiten ohne Begrenzungen fließen kann, ist der Mensch auf wenigen Quadratmetern eingepfercht, kumuliert zu einer entindividualisierten Menge an Passagieren, die ein Rädchen im Getriebe sind und im Takt der industrialisierten Produktion arbeiten. Kallmorgens Gemälde lädt zu diesen Gedanken ein, doch interessierte ihn vor allem das Spiel mit den verschiedenen Elementen, zu dem auch die Masse der Arbeiter zählt, die er meisterlich im Dämmerlicht in Szene setzt. Die Menge verschmilzt quasi mit der Umgebung. Nach Kallmorgens Arbeitsweise kann man wohl davon ausgehen, dass er selbst im Hamburger Hafen skizzierte und das Gemälde im Atelier komponierte.⁶⁹² Besonders die Wiedergabe der Lichtreflexe auf dem Wasser und das Einfangen der dämmerigen Atmosphäre gelingen ihm gut, die Masse der Arbeiter wird zu einem Stimmungselement.⁶⁹³ Max Osborn sieht in Kallmorgens Hafengebäuden „die neue Schönheit des modernen Lebens“⁶⁹⁴ offenbart, er schafft eine Landschaft, wie sie „malerisch nur das Zeitalter des Impressionismus bezwingen konnte.“⁶⁹⁵

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird in der Malerei die Rezeption des französischen Impressionismus wahrnehmbar. Die deutschen Künstler mischen ihn mit der in Deutschland ausgeprägten naturalistischen Ausdrucksweise. Auf die vielfältigen Wechselwirkungen

⁶⁹¹ Briefe Kallmorgens aus Amsterdam an seine Braut Margarethe Hormuth vom 5., 11. und 28. August 1881, zit. n. Eder, 1991, S. 29.

⁶⁹² Nach Theilmann, 1975, S. 13f.

⁶⁹³ Friedrich Kallmorgen malt dieses Motiv öfter, darunter „Arbeiterboote im Hamburger Hafen (An die Arbeit)“ (1900, Museum Folkwang, Essen). Die Maler Leopold Graf von Kalckreuth (1955–1928) und Carlos Grethe (1864–1913) wenden sich Ende des 19. Jahrhunderts ebenfalls thematisch dem Hamburger Hafen mit Arbeitern auf Booten zu.

⁶⁹⁴ Osborn, 1910b, S. 421.

⁶⁹⁵ Ebd. S. 422.

zwischen französischem Impressionismus und der deutschen Malerei wird nicht näher eingegangen, da es zu diesem Thema zahlreiche Untersuchungen gibt.⁶⁹⁶ Bei Kallmorgen zeigen sich impressionistische Ideen vor allem in der sanften Auflösung der Umrisse und darin, dass sich der Blick auf die Beobachtung von Stimmungen richtet. Ab 1900 finden sich vermehrt Parallelen in der Darstellungsweise der „malerische Masse“ bei deutschen und französischen Malern.

Die Maler, die dem französischen Impressionismus zuzuordnen sind, finden vor allem Gefallen an den optischen Reizen der Großstadt, zu sehen auf den Boulevardbildern mit ihrer „malerischen Masse“.⁶⁹⁷ Auf den zumeist von einem erhöhten Standpunkt aus gemalten Straßenzügen wirken die Menschen wie Ameisen. Monets berühmtes Gemälde „Le Boulevard des Capucines“ (1873, Abb. 105), beispielhaft hier herausgegriffen, zeigt die Menschen verschwommen, mit wenigen Pinselstrichen in ihren Konturen erfasst. Monet fängt so die Geschwindigkeit und Vorwärtsbewegung der Menge als Teil der Stadtlandschaft ein. Das Licht erzeugt eine atmosphärische Stimmung, die Menschen werden zu farbigen Punkten und Strichen, nur noch als Silhouetten erkennbar, sie gleichen sich aneinander an, sind nicht mehr nach Stand und Rang unterscheidbar, werden zu einer anonymen Menschenmenge. Dabei verbindet die Menschen in dieser zufälligen Momentaufnahme nichts weiter als ihr gemeinsamer Aufenthaltsort. Martina Padberg schreibt dazu, dass der Blick auf den Boulevard als Typus des Großstadtbildes besonders geeignet war, das Anonyme und Kollektive des modernen Paris einzufangen.⁶⁹⁸ Der Hinweis auf das Kollektiv bei Monet ist jedoch nicht nachvollziehbar, da kein klares gemeinschaftliches Moment erkennbar ist, außer dass alle Einwohner von Paris sind. Die Straße und das Auftreten der „großstädtischen Masse“ stehen im Vordergrund, die Leerstellen auf dem Gemälde sorgen dafür, dass die Menge zwar als großstädtisches Phänomen erkennbar ist, aber keine bedrohliche Komponente für den Betrachter aufweist. Den Impressionismus interessiert die städtische Szenerie als Teil der Naturbeobachtung, besonders die Lichtreflexe und die Wahrnehmung der Bewegungen.

Eine Besonderheit in ihrer Intensität sind die Mardi-Gras Gemälde von Camille Pissarro⁶⁹⁹, die den Karnevalsumzug am Faschingsdienstag zeigen. Auf seinem „Le Boulevard Montmartre, mardi gras, soleil couchant“ (1897, Abb. 106) füllt die Menge der Teilnehmer die ganze Straße, sie sind in einer optischen Tonalität in die Umgebung eingebunden. Viele kleinteilige Farbpartikel füllen als Menschenmasse die Leinwand. Katherine Hover-Smoot stellt in ihrer Untersuchung zu diesen Gemälden den Karneval als Massenerscheinung in eine Reihe mit Revolten und Revolutionen, da bei allen die gesellschaftlichen Grenzen außer Kraft

⁶⁹⁶ Siehe Padberg, 1995 und Walther, 1992. Zudem in monographischen Arbeiten zu einzelnen Künstlern.

⁶⁹⁷ Insgesamt machen die Stadtmotive nur einen geringen Teil der impressionistischen Werke aus.

⁶⁹⁸ Siehe Padberg, 1995, S. 26.

⁶⁹⁹ Dazu gehören ebenso die Gemälde „La Boulevard Montmartre, mi-carême“ (1897, Fogg Museum/Harvard Art Museums, Cambridge) und „La Boulevard Montmartre, mardi-gras, après midi“ (1897, Armand Hammer Museum of Art, Los Angeles).

gesetzt sind.⁷⁰⁰ Damit löst sie Pissarros Stadtbild von einer rein malerischen Wiedergabe der Masse, indem sie seine politische Einstellung miteinbezieht.⁷⁰¹ Obwohl Pissarro keine Passanten, sondern eine zu einem bestimmten Anlass zusammengekommene, verdichtete Menge malt, überwiegt bei ihm m. E. die atmosphärische Darstellung. Die farbigen Tupfen und Striche lassen die soziale Vermischung des Publikums nicht deutlich werden, da schon die „malerische Masse“ aufgrund ihrer optisch-flirrenden Wahrnehmung alle Grenzen aufhebt. Jedoch geht sie in ihrer Verdichtung über die anderen Boulevardbilder der französischen Impressionisten hinaus. Dagegen sei kurz auf die bereits angesprochene Radierung „Die Kathedrale“ von James Ensor (1886, Abb. 29) verwiesen, auf der die Mehrdeutigkeit der, auch hier karnevalistischen, Masse durch die deutlich erkennbaren, verschiedenen gesellschaftlichen Elemente eine bedrohliche Stimmung erzeugt.⁷⁰²

Ab 1900 wenden sich die deutschen Maler vermehrt den Straßen der Großstadt zu, den französischen Boulevarddarstellungen folgend. Immer mehr Bereiche des großstädtischen Alltags, seien es Passanten, Straßenkundgebungen, Paraden oder Demonstrationen, tauchen als malerische Gestaltungselemente auf den Bildern auf. Die Menschenmenge wird zum Inventar des urbanen Raumes. Der Blick, der bei Skarbina, Kallmorgen sowie Menzel, noch nah an den Menschen war, rückt in eine erhöhte Perspektive, die so aufgenommenen Straßenansichten distanzieren den Betrachter von der Menschenmenge.

Paul Hoenigers (1865–1924) Gemälde „Der Spittelmarkt“ (1912, Abb. 107) zeigt den Markt aus einem Fensterblick. Die vorderen zwei Drittel des Bildes nimmt der Platz ein, auf der linken Seite begrenzt von Häuserfassaden. Während im Hintergrund die Häuser und Straßenbahnen perspektivisch nach hinten fluchten, wirkt der Platz sehr flächig. Auf ihm sind, neben der im Vordergrund angeschnittenen Litfaßsäule und dem Zeitungskiosk, Menschen, Straßenbahnen, Autos und Pferdekutschen zu sehen, die sich quer über den gesamten Platz bewegen. Dabei verlieren sich die Menschen auf der Weite des Platzes, der weder nach vorne, nach rechts oder in die hintere Straßenschlucht begrenzt ist, und so einen offenen Raum schafft. Hoeniger malt mit wenigen schwarzen Pinselstrichen die Menschensilhouetten, deren Gleichförmigkeit nur durch einzelne farbige Accessoires wie Hüte durchbrochen wird. Auf der Seite der Häuser und Schaufenster verdichten sich die Menschen zu einer kompakten Menge, die noch unschärfer wird. Hoeniger simuliert das großstädtische, immerwährende und sich ständig neu erschaffende Menschengedränge. Genau diese Berliner Szene scheint Siegfried Kracauer 1931 in seinem Aufsatz „Aus dem Fenster gesehen“ zu beschreiben:

⁷⁰⁰ Siehe Hover-Smoot, 2008, S. 183–201.

⁷⁰¹ So schuf Camille Pissarro, der dem Anarchismus nahestand, mit seinem Zyklus „Turpitudes Sociales“ (1889–90) eine der wenigen sozialkritischen Graphiken der Impressionismus.

⁷⁰² James Ensor zeigt auf seinen Massenbildern eine bunte Mischung der Gesellschaft, die durcheinanderströmt. Eine frühe, ausführliche Analyse bietet Fraenger, 1926, S. 81–98. Ebenso die schon angesprochenen Arbeiten von Heinz Brüggemann und Stefan Jonsson. Brüggemann, 2013. Jonsson 2001.

„Vor meinem Fenster verdichtet sich die Stadt zu einem Bild, das herrlich wie ein Naturschauspiel ist. (...) Er befindet sich hoch über einer unregelmäßigen Platzanlage, der eine wunderbare Fähigkeit eignet. Sie kann sich unsichtbar machen, sie hat eine Tarnkappe auf. (...) Tatsache, daß er vor allem dem Durchgangsverkehr dient. Tausende kreuzen ihn täglich im Omnibus oder in der Tram, aber gerade weil sie ihn ohne jedes Aufheben überqueren, versäumen sie es, seiner zu achten. So genießt er das unvergleichliche Glück, gewissermaßen inkognito im Trubel leben zu dürfen, und obwohl er sich nach allen Seiten hin auftut, ist es doch, als sei er von dichten Nebeln umlagert.“⁷⁰³

Auch Hoenigers Menschenmenge scheint sich ihrer Umgebung nicht bewusst zu sein. Ebenso wie Monet zeigt er das geschäftige Treiben der Großstadt, in der, wie in einem Ameisenhaufen, ein ständiges Gewimmel herrscht.

Das gesamte Werk des Berliner Malers Paul Paeschke (1875–1943) widmet sich, quer durch alle Techniken, der städtischen Menge, vor allem in der Beobachtung der Freizeit- und Alltagsaktivitäten seiner Heimatstadt.⁷⁰⁴ Berlin ist dabei sein Erfahrungsraum.

Das Gemälde „Spielplatz im Friedrichshain“ (um 1913, Abb. 108) bezeichnet Dominik Bartmann als „Höhepunkt von Paeschkes Auseinandersetzung mit dem Impressionismus Liebermannscher Prägung“⁷⁰⁵. Obwohl Friedrichshain seit Mitte des 19. Jahrhunderts immer mehr durch die Industrialisierung und den vermehrten Bau von Mietskasernen und Fabriken geprägt war und um 1900 zu einer Hochburg der Kommunisten und Sozialdemokraten in Berlin wird, beschäftigt sich Paeschke mit einer einfachen Szene im Park, die, wäre nicht der Titel, überall stattfinden könnte. Die Umgebung des Spielplatzes ist ausgeblendet. Von einem leicht erhöhten Standpunkt aus geht der Blick über die im Vordergrund größer ausgearbeiteten Figurengruppen auf den etwas tiefer liegenden Spielplatz, auf dem sich jede Menge Menschen aufhalten. Je weiter der Blick in die Ferne geht, desto mehr verschwimmen die Menschen zu Farbkleckschen, die sich in der Weite und unter den saftig grünen Bäumen eines Sommertages verlieren. Dabei hält sich Paeschke an einen traditionellen Bildaufbau, indem er eine freiliegende, einführende Fläche in das Gemälde einbindet. So entsteht eine Distanz zwischen dem Betrachter und der Menge, die zugleich durch die beiden Rückenfiguren wieder aufgehoben scheint. Paul Paeschke versucht vor allem, auf dem Gemälde den spontanen Eindruck eines Sommertages einzufangen. Die Menschen tragen bunte Gewänder, haben unterschiedliche Haarfarben, die das Gemälde zu einem bunten Gewimmel machen und ein farbenprächtiges Lichtspiel ganz im Sinne des Impressionismus aufbauen. Paeschke malt die Menschen als farbiges Geflirre an einem sonnigen Tag, trotzdem sind noch einige Personen ausgearbeitet. Die Wahrnehmung der Menschen im Vordergrund ähnelt noch der Menzels, der narrative Elemente ins Bild einbaut, doch zugleich bildet sich

⁷⁰³ Kracauer, 2009, S. 53f. Original in der Frankfurter Zeitung vom 08.11.1931 mit dem Titel „Berliner Landschaft“.

⁷⁰⁴ Seine Gemälde und Graphiken zeigen Rummelplätze, Festtage, Spielplätze, Weihnachtsmärkte und bekannte Berliner Straßen. Für weitere Beispiele siehe Kat. Ausst. Paul Paeschke, 1975.

⁷⁰⁵ Bartmann, 2004, S. 170.

über die Fläche des Gemäldes eine optische Wiedergabe der Menschen als „malerische Masse“ aus.

Ähnliche Motive finden sich auf Paeschkes Graphiken. Die Radierung „London-Bridge“ (1914, Abb. 109) zeigt eine durch die Bilddiagonale laufende Brücke, auf der sich eine Menschenmenge drängt. Die Brücke, das Wasser und die Häuser im Hintergrund sind nur angedeutet. Dagegen steht die Intensität der Menschenmenge auf der Brücke, die sich zwischen vollen Bussen ihren Weg bahnt. Von Nahem wirkend wie eine unkontrollierte Zusammenballung von Strichen, initiiert die Radierung von Weitem ein Gefühl für die Bewegung auf der Straße. Paeschke umreißt die Menschenmenge mit wenigen Strichen, die nach hinten immer verwaschener werden.

Paul Paeschke interessieren nicht die Gründe für das Entstehen und Zusammenwirken von Menschenmassen, sondern die Umsetzung der Bewegung und das Zusammenspiel der Farben durch die Anwesenheit der Menschen in der Stadt. Sein Werk vermittelt eine positive, interessierte Wahrnehmung der städtischen Öffentlichkeit und Freude an der malerischen Umsetzung der „städtischen Masse“.⁷⁰⁶

Die bekanntesten Vorreiter und Vertreter des deutschen Impressionismus Lovis Corinth, Max Slevogt und Max Liebermann schaffen in ihrem Spätwerk ebenfalls Momentaufnahmen von Menschenmengen. Sie malen die großstädtische Masse aus einem erhöhten Standpunkt, doch ist die städtische Wirklichkeit bei ihnen ein seltenes Motiv.⁷⁰⁷

Max Slevogts Gemälde „Unter den Linden“⁷⁰⁸ (1913, Abb. 110) zeigt die Parade am 17. Juni 1913 zum 25-jährigen Regierungsjubiläum Kaiser Wilhelms II. In den Blick vom erhöhten Standpunkt eines Balkons ragen Fahnen und Balkone vom angrenzenden Gebäude. Die Parade findet auf der Straße statt, die Zuschauer stehen davon abgegrenzt auf den Bürgersteigen. Die Menschenmenge unter den mit schnellen Strichen gemalten Bäumen besteht nur aus farbigen, pastos aufgetragenen Tupfen und Strichen, die keine klaren Abgrenzungen haben. Slevogt bildet hier eine Parade der monarchischen Ordnung mit neuen, malerischen Mitteln ab, doch ist von ihr selbst kaum etwas zu sehen. Von dem Ereignis zeugen vor allem der festliche Schmuck und die Fahnen. Doch ist die „malerische Masse“ kaum noch von der Umgebung trennbar. Slevogt experimentiert hier mit einer neuen Form der Malerei, das Ereignis scheint nebensächlich.

Max Liebermanns „Einzug der Truppen am Pariser Platz“ (1918, Abb. 111) besteht ebenso aus einem Meer von Farben. Die Häuserschlucht ist nur durch grobe Striche angedeutet, die Dekoration, die Zuschauer und die Truppen verschwimmen zu einer einzigen farbigen

⁷⁰⁶ Ebenso malt Paeschke Boulevardbilder aus einer erhöhten Perspektive, so das Gemälde „Leipziger Straße in Berlin“ (1907, Privatsammlung Berlin).

⁷⁰⁷ Von Lovis Corinth vor allem seine Gemälde „Unter den Linden“ (1922, Von der Heydt Museum, Wuppertal) und „Die Schloßfreiheit in Berlin“ (1923, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin). Max Liebermann zeigt Menschenmengen in den zwanziger Jahren vor allem in seinen Caféhaus- und Biergartenzenen.

⁷⁰⁸ Einen näher herangerückten Standpunkt zeigt das Gemälde „Einzug (Unter den Linden)“ (1913, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover).

Fläche, der Übergang von den Menschen zum Festschmuck und zu den Truppen ist nicht erkennbar. Durch die nach hinten verwischten Farben wirkt es dynamischer als Slevogts Gemälde, obwohl keine explizite Bewegung der Menschen oder Truppen dargestellt wird. Dadurch wirkt das Gewimmel der Menschenmenge verdichteter. Wie Slevogt zeigt Liebermann ein reales Ereignis in impressionistischer Technik.⁷⁰⁹

Zusammenfassend kann man sagen, dass die „malerische Masse“ nie so konzentriert und gebündelt auftritt wie die politische oder „soziale“ Masse. Die politisch handelnden Mengen zeigen zumeist Anknüpfungspunkte zwischen den Personen, die „soziale Masse“ vor allem durch die Zugehörigkeit zur gleichen Klasse. Auf Bildern der „malerischen Menge“ bzw. „Masse“ können die Einzelnen zwar gemeinsame Interessen haben, sind aber trotzdem nur zufällig am selben Ort. Auf den Marktszenen findet eine Kumulation vieler Menschen statt, die aber, außer dem Interesse am Einkaufen, keine Verbindung miteinander haben. Das unverbindliche Zusammensein in der Stadt, das Passantenhafte, prägt die Werke. Hamann/Hermand schreiben: „Neben den Straßen sind es die Märkte, auf denen sich die Menschen zu einer unterschiedslosen Masse vereinigen. Es ist für den Naturalismus bezeichnend, daß er sich nicht für das Ladenbild interessiert, das heißt für die einmalige Konfrontation von Händler und Käufer, sondern für das Kaufen als Massenerscheinung.“⁷¹⁰ Jedoch findet keine Herabwürdigung der Menschen als Masse in diesem Sinn statt, da der künstlerische Blick im Atmosphärischen bleibt.

Eine verdichtete Masse wie die auf Pissarros Mardi-Gras-Gemälden, auf denen die eng nebeneinandergesetzten Punkte fast das ganze Blatt füllen, findet sich in der deutschen Kunst nicht. Zumeist ist es eine lose Menge an Passanten, die eng beieinanderstehenden Menschen prägen vor allem die „soziale Masse“.

Bei den hier besprochenen Werken findet die Vereinzelung der Menschen keine spezifische Ausprägung, der Schwerpunkt liegt auf der optischen Wahrnehmung, dem malerischen Aspekt. Die Künstler verbinden die Menschen mit ihrer Umgebung, fangen die Stimmung der Straße ein. In dieser positiven, malerischen Darstellungsweise ist das pulsierende Leben der Großstadt spürbar. Dabei sind die „malerischen Massen“ m. E. nicht grundsätzlich Ausdruck von Anonymität, auch wenn sie in der Forschung oft dahingehend interpretiert werden.⁷¹¹ Die fehlende Interaktion und Kommunikation der Menschen, die in der rein malerischen Auffassung der Masse begründet ist, transportiert nicht die bedrohliche

⁷⁰⁹ Sechs Jahre zuvor hatte Max Liebermann schon einmal eine Festmasse gezeigt, auf dem Ölgemälde „Einzug der Königin von Holland in Amsterdam“ (1912, Privatbesitz New York). Dabei rückt er näher an die jubelnde Menge heran, bezieht sich aber auch hier auf ein konkretes Ereignis. Siehe Eberle, 1996, WKV- Nr. 1912/1.

⁷¹⁰ Hamann/Hermand, 1959, S. 180.

⁷¹¹ Padberg stellt dies für die französischen Boulevardbilder heraus. Padberg, 1995, S. 26. Ich folge dagegen Rolf Bothe, der bei den französischen Impressionisten nicht die „Monotonie, die Hektik und Entfremdung des Menschen, die Anonymität und Aggressivität der Großstadt, sondern die über alle negativen Erscheinungen hinauswirkende Schönheit der Stadt, die im Zusammenwirken mit der Natur zustandekommt (...)“ sieht. Bothe, 1987, S. 194. Hierzu auch Bartmann, 2006, S. 74.

Erfahrung der Anonymität, was auch nicht die Intention der Künstler gewesen zu sein scheint. Hervorzuheben ist, dass die „malerische Masse“ eng an die Technik der Ölmalerei geknüpft ist, man findet sie weniger auf Graphiken, die eher die revolutionären Massen aufgreifen. Der Einsatz von Farbe und die Möglichkeit mit verschiedenen Flächenstrukturen zu arbeiten ermöglichen es, das Flimmern der Großstädte adäquat umzusetzen.

Im nächsten Abschnitt, der sich dem Expressionismus zuwendet, ist dagegen die Anonymität und Einsamkeit des Individuums in der großstädtischen Masse das vorherrschende Thema.

2. Die Anonymität in der städtischen Masse

Genauso wie die „malerische Masse“ ist die Anonymität des Individuums in der Masse stark mit dem städtischen Umfeld verbunden: „Die Anonymität des sozialen Verkehrs und die große soziale Distanz trotz großer physischer Dichte machen fortan und bis heute die allgemeinsten Wesensmerkmale des städtischen Lebens aus.“⁷¹² Georg Simmel schreibt schon 1903 in seinem Aufsatz „Die Großstädte und ihr Geistesleben“⁷¹³ über die gefühlte Anonymität in den Städten. Nach Simmel führt die Entindividualisierung in der Großstadt zu einem verstärkten Bemühen der Menschen, individueller zu werden. Die Freiheit innerhalb der Stadt bildet dafür die Grundlage, kann aber gleichzeitig dazu führen, dass der Mensch sich „unter Umständen nirgends so einsam und verlassen fühlt, als eben in dem großstädtischen Gewühl; denn hier wie sonst ist es keineswegs notwendig, daß die Freiheit des Menschen sich in seinem Gefühlsleben als Wohlbefinden spiegele.“⁷¹⁴

Das Phänomen der Anonymität findet sich also meistens im Erfahrungsraum der Stadt. Die Menschenmenge tritt gewöhnlich in der Öffentlichkeit auf, das Individuum bzw. der Künstler wird dort mit ihr konfrontiert. Der Rückzugsort hinter den Häuserfassaden ist privat, intim und schützt vor der Masse. Der soziologische Erfahrungsraum Stadt bedrängt den Einzelnen: „Die tiefsten Probleme des modernen Lebens quellen aus dem Anspruch des Individuums, die Selbstständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die Übermächte der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik zu bewahren (...)“⁷¹⁵

Als einer der Ersten beschäftigt sich Ende des 19. Jahrhunderts der Maler Lesser Ury (1861–1931), der seit den siebziger Jahren mit Unterbrechungen in Berlin ansässig ist, mit diesem Thema. Ab den 1880er Jahren malt er großstädtische Straßenszenen wie sein Gemälde „Unter den Linden nach dem Regen“ (1888, Abb. 112). Es zeigt den Blick auf eine regennasse Straße auf der Passanten und Droschken unterwegs sind, im Vordergrund eilen ein mondän gekleideter Mann und seine Frau vorbei. Jeder wählt einen anderen Weg, die Menschen verstreuen sich über das Bild. Noch geht das Individuum nicht verloren, es ist Teil des

⁷¹² König, 1992, S. 61.

⁷¹³ Simmel, 1903.

⁷¹⁴ Ebd., S. 199.

⁷¹⁵ Ebd., S. 187.

betriebsamen, städtischen Lebens, in dem keiner auf den anderen achtet. Das hektische, energetische Leben des Einzelnen kann aber auch zur Anonymität in der Stadt führen. Dominik Bartmann interpretiert Urys Werke wie folgt: „Urys Kompositionen künden in ihrer Ausschnitthaftigkeit von Raum und Zeit – Passanten überqueren eilends das Trottoir, auf dem Kutschen dahinrollen, während auf der Stadtbahn ein Zug entlang dampft - von Tempo und Anonymität.“⁷¹⁶ Doch steht auf Lesser Urys atmosphärischen Stadtbildern die Menschenmenge nie im Mittelpunkt, meist sind nur vereinzelte Passanten zu sehen. Sein Interesse gilt vor allem den Lichtverhältnissen, den künstlichen Lichtern in der Stadt und hier besonders den Spiegelungen in der regennassen Metropole. Hamann/Hermand sehen ihn dennoch als Schilderer der Massensituation in der Großstadt⁷¹⁷: „Niemand ist mit der Absicht dargestellt, vom Betrachter bewundert zu werden, da der ruhelose Verkehr der freien Individualität des einzelnen keinen Spielraum gestattet.“⁷¹⁸ Doch ist die Interpretation etwas eng, wenn man Ury nur als einen Vermittler des Verlusts der Individualität in der Großstadt sieht. Die Isoliertheit der Einzelpersonen ist zwar ein Zeichen für die Massengesellschaft, für die Unpersönlichkeit des städtischen Lebens, Ury stellt aber keine enge Verbindung zu der Massenerfahrung in der Großstadt her. Dies hängt auch damit zusammen, dass sein Blick, wie schon Dorothy Rowe in ihrem Aufsatz „Seeing Imperial Berlin“ herausgestellt hat, auf dem bürgerlichen Berlin-Mitte ruht: „What distinguishes Ury’s scenes of the city from those of his more familiar contemporary, Hans Baluschek (1870–1935), is Ury’s consistent focus on a small trajectory of Berlin-Mitte, ranging from the topography of Unter den Linden to the Tiergarten, the Leipzigerstraße, the Friedrichstraße and Potsdamer Platz, which set the scenes for his modernist visions of the city as a spectacle of middle-class leisure based on watching and being watched, looking and being looked at.“⁷¹⁹ In den zwanziger Jahren urteilt Adolph Donatz über Ury, er sei der Erste gewesen, der „das moderne Berlin gemalt hat und seine innere Nervigkeit entdeckte, so wie er Anfang der achtziger Jahre Neuland der Landschaft sah.“⁷²⁰

Eine persönlichere Sicht und Erfahrung mit der Anonymität in der Masse tritt zuerst im Expressionismus auf, da die Künstler ihre distanzierte Sicht aufgeben und sowohl außerhalb als auch im Bild intensiv am Leben teilnehmen.⁷²¹ Martina Padberg stellt fest, dass sich etwa ab 1912 die expressionistischen Künstler verstärkt mit innerstädtischen Plätzen befassen.⁷²² Während sie jedoch vor allem menschenleere Stadtansichten untersucht, geht es im

⁷¹⁶ Bartmann, 2006, S. 74.

⁷¹⁷ Siehe Hamann/Hermand, 1959, S. 177. Hier zwar nicht direkt als Anonymität bezeichnet, aber der Mensch ist nach ihnen auf diesen Bildern der Menge untergeordnet.

⁷¹⁸ Ebd., S. 179.

⁷¹⁹ Rowe, 2007, S. 204f.

⁷²⁰ Donath, 1921, S. 14.

⁷²¹ Paul Tillich sieht im Expressionismus den Wandel in der Anschauung der Masse im Geist vorgebildet, so ist in ihr wieder das Menschengesicht in seiner metaphysischen Bedeutsamkeit vorhanden, eine Erlösungssehnsucht, die sich auch in den politischen Geschehnissen der Zeit äußert. Siehe Tillich, 1922, S. 8.

⁷²² Padberg, 1995, S. 107.

Folgenden darum, wie die Anonymität in der Masse auf den Bildern sichtbar wird. In der Kunst des 20. Jahrhunderts spielt dabei besonders die individuelle, persönliche Sicht des Künstlers auf die Menschenmenge eine Rolle.

Jakob Steinhardts Gemälde „Die Stadt“ (1913, Abb. 113)⁷²³ zeigt eine nächtliche Szenerie in Schwarz- und Blautönen. Zwei Häuserzeilen, in deren Fenster man blicken kann, rahmen das Bild ein. Gleichzeitig schneiden sich die sich bedrohlich krümmenden Häuserfronten im oberen Teil des Gemäldes. Auf der Straße dazwischen bewegt sich ein Strom von Menschen vom Betrachter weg. Die vordersten drei Personen haben sich umgewendet und blicken den Betrachter an, ihre Gesichter ausdruckslos, die Augen dunkle, schwarze Löcher. Auf der linken Seite im Vordergrund stützt ein Mann, losgelöst von der restlichen Szenerie, seinen Kopf in die Hand. Die Hauswand trennt ihn von den anderen Passanten, er ist aber nicht im Haus, wie die Menschen hinter den offenen Fenstern. Friedrich Gross interpretiert das Gemälde folgendermaßen: „Jakob Steinhardt stellte die Stadt mit ihrem nächtlichen, elektrisch bestrahlten Straßengewühl dar; isoliert und verloren sitzt eine nackte Eva in einer Kammer, während draußen ein einsamer Mann abseits der Menge mit dem Leben hadert.“⁷²⁴ Dass der Mann mit dem Leben hadert, kann m. E. nicht aus dem Bild herausgelesen werden. Doch ist er sowohl formal durch seine Größe als auch durch seine exakte Charakterisierung eindeutig nicht Teil der Menge. Die Verlassenheit in der großen Stadt wird durch die räumliche Separierung verstärkt. Bei dem einzelnen jungen Mann könnte es sich um ein Selbstporträt von Steinhardt handeln⁷²⁵, der damit sein eigenes Empfinden zur großstädtischen Wirklichkeit ins Bild bringt. Gleichzeitig wirken die drei dem Betrachter zugewandten Personen, als ob sie ihn in den Strom hineinziehen wollen.

Ähnlich aufgebaut ist Albert Birkles Pastell „Leipziger Straße, Berlin“ (1923, Abb. 114), das eine nächtliche Straßenszene zeigt.⁷²⁶ Zwischen zwei spitz zulaufenden Häuserfronten bewegt sich eine Menschenmenge auf einer künstlich beleuchteten Straße. Durch die, in immer geringerem Abstand gesetzten, elektrischen Lichtkörper im nächtlichen Himmel wird die Sogwirkung nach hinten verstärkt. Einzelne Glieder der Masse bewegen sich gegen den Strom, dazu gehören die Pferdekutsche, der Fahrradfahrer daneben und einige Autos, deren Lichter im Hintergrund zu sehen sind. Ein Mann sticht aus der Menge hervor, der sich auf der linken Seite des Bildes dem Betrachter zuwendet. Mit großen, hellen, weit geöffneten Augen blickt er aus der Masse heraus, gleichzeitig erschreckt und bedrängt. Hilfesuchend scheint er sich an den Betrachter zu wenden, der ihn dadurch als Einzelperson wahrnimmt. Wie schon auf Birkles Kohlezeichnung „Revolution“ (1919, Abb. 38) ist das Gesicht durch

⁷²³ Beispiele seines Kollegen Ludwig Meidner, ebenfalls Mitglied der „Pathetiker“, werden in Kapitel VI.3. untersucht.

⁷²⁴ Gross, 1989a, S. 418.

⁷²⁵ Hinweis bei Bartmann, 1987, S. 294.

⁷²⁶ Dazu gibt es eine ähnliche Kohlezeichnung „Nächtliche Straße (Berlin)“ von 1922, die den Ausschnitt der Menge begrenzt und dadurch den auf den Betrachter starrenden Mann noch präsenter zeigt. Siehe Kolb/Roters/Schmied, 1985, S. 103, Nr. 23.

starke Konturierung der Muskeln und Falten von einer Expressivität, die fast ins Karikaturhafte abdriftet. Noch ist der Mann vom Strom der Masse getrennt, doch wird er sich jeden Moment, wie der hinter ihm gehende Mann, wohl in die sich entgegengesetzt bewegend Karawane der Menschen einreihen. Bei dem einzelnen Mann handelt es sich aber nicht, wie bei Steinhardt, um ein Selbstporträt, dagegen spricht das Alter des Protagonisten und ein Vergleich mit einem 1922 entstandenen Selbstporträt⁷²⁷. Albert Birkle scheint auf diesem Gemälde die gesellschaftliche Situation der Weimarer Republik abzubilden, die sich als Spannung zwischen Individuum und Masse darstellt, in der man automatisch zu einem Teil der Masse wird. Wie Steinhardt zeigt Birkle eine nächtliche Szene in dunklen Farben, die rötliche Färbung suggeriert etwas Bedrohliches. Auf beiden Gemälden bedienen sich die Künstler der gleichen Form, um die Anonymität in der großstädtischen Masse auszudrücken: Einzelne isolierte Personen wenden sich aus der Menge dem Betrachter zu. Während Steinhardt die Ausgeschlossenheit des Individuums zeigt, aber den Betrachter auch dem Sog der Menschenmenge durch die Blicke der vorderen drei Personen aussetzt, ist bei Birkle das Individuum schon in Gefahr, ein Teil der Masse zu werden. Bei beiden wirkt die Masse wie eine Metapher für die Anonymität in der Stadt.

Eine ähnliche Gegenüberstellung von Individuum und Masse findet sich auf Edvard Munchs Gemälde „Abend auf der Karl Johan Gate“ (1892, Abb. 80) das in seiner Isolierung der Figuren bereits bei der „sozialen Masse“ angesprochen wurde. Die ausdrucksleeren Gesichter der drei vorderen Personen bei Steinhardt finden hier eine Entsprechung. Munch bringt vor allem das Individuum in seiner Vereinzelung aufs Blatt. Auf der linken Bildseite kommt ein Menschenstrom auf den Betrachter zu, gegen den einige Personen am Rande ankämpfen. Wie einen Schnitt durch die Menschenmenge zeigt Munch die vorderen Menschen ohne Abstand zum Betrachter. Auf dem leeren, rechten Teil der Straße findet sich zudem eine einzelne Figur, die sich gegen die Laufrichtung der Menschenmasse nach hinten bewegt, ihr Gesicht ist nicht zu erkennen. Bei der noch hochformatig angelegten Vorzeichnung Munchs⁷²⁸ ist die Menschenmenge vom Bildrand gerückt, während die einzelne Person am linken Bildrand, wie die Frau auf dem ausgeführten Gemälde, angeschnitten zu sehen ist. Auf der Vorzeichnung nimmt der Betrachter eher die Perspektive des Einzelnen ein, dem die Menge gegenübersteht. Im ausgeführten Gemälde wird der Betrachter direkt mit den maskenhaften Menschen konfrontiert, dagegen ist die Person auf der Straße (eine Identifikation des Künstlers?⁷²⁹), von ihm abgerückt. Die Anonymität wird durch die direkte Konfrontation von Masse und Individuum betont.

⁷²⁷ Albert Birkle „Selbstbildnis“ (1922, Belvedere Wien).

⁷²⁸ Edvard Munch „Abend auf der Karl Johan Gate“ (1892, Munch-Museum, Oslo), Bleistift und schwarze Kreide.

⁷²⁹ Dies vermutet Arne Eggum in Verbindung mit Munchs Schriften. Siehe Eggum, 1986, S. 81.

Der Ausdruck des Verlustes der Individualität und der Einsamkeit in der Masse ist bei Birkle und Steinhardt stärker ausgeprägt, da die Individuen einen größeren Teil des Bildes einnehmen und sich in physischer Nähe zur Masse befinden.

Dagegen tritt die Anonymität in der städtischen Masse als Motiv im Umkreis der Brücke-Künstler selten auf. Ernst Ludwig Kirchners Straßenbilder⁷³⁰, vor allem um 1913/14 entstanden, zeigen selten große Mengen. Meist sind es Auseinandersetzungen mit der Stadtphysiognomie und dem vielschichtigen Gesicht der modernen Großstadt. Auf einigen wenigen Gemälden mit Personen wird die Anonymität an fehlenden sozialen Bindungen sichtbar, die aber gleichzeitig auch ästhetische Auseinandersetzungen mit dem Großstadtleben sind. Auf dem Gemälde „Berliner Straßenszene“ (1913, Abb. 115) ist durch die flächige Wiedergabe der sich in unterschiedliche Richtungen bewegend Personen eine „städtische Menge der Passanten“ imaginierbar, auch wenn sie bei Kirchner nicht so ausgeprägt und verdichtet ist wie bei Jakob Steinhardt. Kirchner zeigt vor einem ockerfarbenen Hintergrund einen Mann in Rückenansicht, der auf zwei farbenfroh gekleidete Frauen zuläuft. Der Mann rechts von ihm, wie er in einen dunkelblauen Mantel gekleidet, hat seinen Kopf leicht dem Betrachter zugewendet. Im Hintergrund besteigen auf der linken Seite Männer gerade einen Omnibus, rechts bewegt sich eine Pferdekutsche mit zwei Begleitern vorwärts. Obwohl die vier Personen im Vordergrund keinen direkten Augenkontakt haben, gibt es dezente Blicklinien, ein erster Kontakt wird angebahnt. So ist der Blick des vom Betrachter abgewandten Mannes wohl auf die Kokotten gerichtet, während die Frau im blauen Kleid leicht an dem anderen Mann vorbeischaute. Zwar sieht man auf Kirchners Bild auch das geschäftige Treiben auf der Hauptstadtstraße, doch es ist vor allem ein Abbild der großstädtischen Gesellschaft und ihrer Auswüchse. Magdalena Moeller weist darauf hin, dass Kirchner wohl ein bekanntes Vorgehen der Kokotten abbildet, die, vor allem auf der Friedrichstraße und Leipziger Straße, auffällig gekleidet flanierten, um mögliche Freier anzulocken. Jedoch durften sie, da Prostitution offiziell verboten war, keinen direkten Blickkontakt zu den Männern aufnehmen.⁷³¹ Ein Verlust der Persönlichkeit in der Masse ist in Kirchners Berliner Straßenszene nicht so stark auszumachen, es wird kein Sog erzeugt, in dem die Menschen sich verlieren, die entgegengesetzten Bewegungen stellen mehr das Passantenhafte heraus. Karen Kenkels Interpretation von Kirchners Gemälde „Friedrichstraße Berlin“ (1914, Staatsgalerie Stuttgart), auf dem die Frauen „durch ihre maschinell hergestellten Kleider ununterscheidbar sind – Masse durch Mode – (...)“⁷³², trifft, wenn auch nicht ganz so deutlich, auch hier zu. Doch verweist diese Sichtweise nicht auf die

⁷³⁰ Zu Ernst Ludwig Kirchners Straßenbildern gibt es umfangreiche Literatur, in der diskutiert wird, ob es sich um Analogien der Entfremdung handelt oder um eine adäquate Formensprache für die neue Erfahrung der Großstadt. Siehe dazu Moeller, 1993.

⁷³¹ Siehe Moeller, 1993, S. 26f.

⁷³² Kenkel, 2000, S. 207.

Anonymität in der Großstadt als Massenerfahrung, sondern auf die Gleichförmigkeit der Menschen in der Massenkultur des Kapitalismus, die Nivellierung des Individuums.⁷³³

Die Maler der bereits behandelten „sozialen Masse“ zeigen zwar auch eine Art der Anonymität in ihren Gemälden, jedoch sehen sie weniger ihre eigene Individualität bedroht. In den schon angesprochenen Waisenhausbildern von Max Liebermann und Gotthardt Kuehl wird die Anonymität und die Ununterscheidbarkeit der Personen durch die gleiche Kleidung und ähnliche Gesichter betont. Hans Baluscheks „Arbeiterinnen“ zeigt die Anonymität in der städtischen Industriegesellschaft. Die Frauen, die alle dem gleichen Typus angehören, verlassen dicht gedrängt die Fabrik, sind dabei aber völlig voneinander isoliert. Weder Gesten noch Mimik erzeugen ein verbindendes Element. Es ist keine Gemeinschaft, obwohl sie im immer gleichen Tagesrhythmus zusammenarbeiten. Dem Individuum steht die Masse hier aber nicht als Bedrohung gegenüber, sondern die Individuen sind ein Teil von ihr geworden. Baluschek verzichtet darauf, durch Heraushebung einer Person die Selbstwahrnehmung des Individuums innerhalb der „sozialen Masse“ anzudeuten. Sein von außen geprägter Blick sieht den Menschen in der modernen Industriegesellschaft der Anonymität ausgeliefert, die ihn „vermasst“, ihn aber nicht lockt.

In diesem Abschnitt soll auch eines der bekanntesten „Massebilder“ untersucht werden. Auf Werner Heldts Zeichnung „Meeting (Aufmarsch der Nullen)“ (um 1935, Abb. 116), die vielfach zur Illustration von Büchern über die Masse genutzt wurde⁷³⁴, öffnet sich die Sicht auf einen mit einer Menschenmenge vollständig gefüllten Platz. Abgegrenzt wird dieser im Hintergrund durch Häuserfronten, in der Mitte öffnet sich eine Straßenschlucht, in der sich die Menschenmenge weiter drängt. Das Ende bildet ein Kirchturm, der über die Häuserfronten herausragt. Die Menschen sind abstrahiert: Sie sind nur noch als eine Reihung von lauter Nullen zu sehen, vereinzelt unterbrochen durch Fahnen und unbeschriftete Plakate. Das Individuum ist vollends verschwunden. Die Zeichnung wird deshalb gerne als Darstellung der faschistischen Menge gesehen⁷³⁵, die Kracauer als die „rationale Leerform des Kultes“⁷³⁶ bezeichnet.

Martin Schieder folgt in seinem Aufsatz über Heldts Stadtlandschaften der gängigen, in vielen Ausstellungskatalogen dargelegten Meinung zu „Meeting“, die sich in folgendem Zitat

⁷³³ Olaf Peters interpretiert Kirchners Gemälde „Friedrichstraße Berlin“ (1914) folgendermaßen: „Vielmehr geht es hier um Bewegung als anonymen Strom, als anonymes Mitlaufen, als Entindividualisierung, als formelhafter Bewegungsimpuls durch die vorgegebenen Bahnen der Stadt. Das Gemälde wird so zur Bildformel für die Nivellierung des Individuums in der modernen Großstadt.“ Siehe Peters, 2010, S. 178. Doch verweist Peters Interpretation eher auf die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Prozesse in der Stadt, weniger auf das reale Spüren des Verlusts der Individualität in der großstädtischen Masse.

⁷³⁴ Zuletzt bei Michael Gampers Habilitationsschrift auf dem Buchcover. Gampers, 2007.

⁷³⁵ „Die materielle und ideologische Formierung des Einzelnen durch die Hitler-Diktatur drückt die Kohlezeichnung ‚Meeting (Aufmarsch der Nullen)‘ (um 1935) von Werner Heldt aus.“ Gross, 1989b, S. 107. Ursula Prinz sieht es als „satirische Paraphrase auf die Massenaufmärsche der Nationalsozialisten“. Ursula Prinz, Katalogtext, in: Kat. Ausst. Ich und die Stadt, 1987, S. 322, Kat. 70.

⁷³⁶ Kracauer, 1977, S. 61.

widerspiegelt: „Doch ein Blatt, der ‚Aufmarsch der Nullen‘, ist eine unverhohlene Paraphrase auf die Massenaufmärsche der NSDAP. Der Gleichschaltung, der Annullierung des Einzelnen durch die monotone Aneinanderreihung der leeren Köpfe antworten die schwarzen Fensterlöcher der Mietshäuser im Hintergrund. Die hochgehaltenen Tafeln und Fahnen ohne Inhalt werden zur Metapher für die Entindividualisierung und Entmündigung des Menschen.“⁷³⁷

Doch ist das Blatt vor allem eine Auseinandersetzung Werner Heldts mit der von ihm persönlich gefühlten Bedrohung durch die Masse, die er, auch bedingt durch seine ab 1929 starke Depression, immer stärker empfand und mit der er sich auch in seinen Schriften auseinandersetzt.⁷³⁸ Der Künstler ist zwar nicht selbst auf dem Bild, wie Jakob Steinhardt, steht aber, wie der Betrachter, der Masse als Individuum direkt gegenüber. In der Entwicklung seiner Werke rückt in dieser Zeit die Menschenmenge, die von einer revolutionären zu einer das Individuum bedrohenden Masse wird, abstandslos an den Bildrand. Auf seiner Zeichnung „Der Anführer“ (1935, Abb. 98) wird diese Bedrohung durch das Eindringen des Mannes in die Privatsphäre schon sehr deutlich.

Bei Heldt ist also nicht nur das Individuum im Allgemeinen bedroht, sondern der Künstler selbst ist betroffen. In seinem Aufsatz „Einige Beobachtungen über die Masse“ prägt er den Begriff des „Massenstücks“⁷³⁹: Ein vernunftloses Wesen, das sich zur Masse verbindet. Dies drückt er auf seiner Zeichnung dadurch aus, dass die Nullen nicht für sich alleine stehen, sondern in einer fließenden Bewegung, wie in Schreibschrift, gezeichnet sind. Das Fehlen von Schriftzügen auf den Plakaten lässt zusätzlich eine ideologisch formbare Deutung zu. Kracauer sieht in der durch die Wirtschaftskrise erzeugten Verelendung breiter Schichten, die politisch nicht dem Sozialismus nahestanden, Massen entstehen, die ideologisch in einem Vakuum leben.⁷⁴⁰ Dieses Vakuum symbolisieren die leeren Plakate auf Heldts Bild. Werner Sombarts soziologische Definition des Begriffs der Masse verwendet ebenfalls eine Zahl zur Charakterisierung:

„Hier soll mit dem Worte Masse eine bestimmte Form der Vergesellschaftung bezeichnet werden; man nennt Masse die zusammenhanglosen, amorphen Bevölkerungshaufen namentlich in den modernen Großstädten, die, aller inneren Gliederung bar, vom Geist, das heißt von Gott verlassen, eine tote Menge von lauter Einsen bilden, im Gegensatz etwa zu dem Volke oder irgendwelcher anderen Gemeinschaft.“⁷⁴¹

⁷³⁷ Schieder, 2008, S. 48. In folgenden Ausstellungskatalogen mit ähnlichem Text angegeben: Karin Sagner, Katalogtext, in: Kat. Ausst. Die Eroberung der Strasse, 2006, S. 209: „Im Gleichschritt der Masse, gesichtslos und automatisiert, ist der Einzelne zur manipulierbaren und kalkulierbaren Null geworden.“ Ursula Prinz, Katalogtext, in: Kat. Ausst. Ich und die Stadt, 1987, S. 322, Nr. 70.

⁷³⁸ Siehe dazu Kapitel VI.4. „Doppelbegabung der Künstler“.

⁷³⁹ Heldt, 1976, S. 84.

⁷⁴⁰ Kracauer, 2013, Exposé Masse und Propaganda, S. 232.

⁷⁴¹ Sombart, 1924, S. 99.

Ob Heldt dieser Einschätzung folgte, ist fraglich, doch ist die Verwendung von Null und Eins als Symbole auffällig. Heldt greift keine ideologische, proletarische, nach Vleugels „latente Masse“⁷⁴² auf, seine Masse ist völlig ideenlos, wird aber von außen miteinander verbunden. Das Thema des Verlustes der Individualität in der modernen Großstadt, des Verlorengehens in der Masse, und der Vereinzelung des Menschen zieht in der Malerei erstaunlicherweise wenig konkrete Auseinandersetzungen mit der Masse und der Anonymität in ihr nach sich.⁷⁴³ In der Zeit des Nationalsozialismus ab 1933 geht es dann eher um eine Selbstwahrnehmung der Masse als Masse, in der das Individuum zwar verschwindet, die aber nicht als bedrohlich, sondern als positiv wahrgenommen wird: Man ist in ihr Teil der „Volksgemeinschaft“. Und genau außerhalb dieser Gesellschaft steht und sieht sich Werner Heldt.

3. Ludwig Meidner und seine Faszination für die Menschenmenge

„Was waren mir alle die Jahre in der Stadt, wo ich verzerrten Gesichts, verirrt und verhasst mich verlor!“⁷⁴⁴

Ludwig Meidner wird als Künstler einzeln herausgegriffen, da seine umfangreiche expressionistische Werkphase ein herausragendes Beispiel für die persönliche Faszination für die Masse ist. Obwohl einige seiner Bilder bereits behandelt wurden, wird Meidner noch einmal gesondert betrachtet, um seine individuelle Auseinandersetzung mit dem Thema zu verdeutlichen und die schon angesprochenen Werke in sein Gesamtœuvre einzubetten. Ludwig Meidner schreibt 1923 über seinen individuellen Zugang zur Realität „So bin ich, nicht nur in der Beurteilung der Kunst überhaupt, sondern auch in meiner eigenen Arbeit, bestrebt, die innere und geistliche Welt lebendig zu machen.“⁷⁴⁵ Und weiter dazu an anderer Stelle:

„Das große Ziel, der dringendste Wunsch, die allerletzte Sehnsucht meiner Generation ist nichts anderes als ein Ausschöpfen des Innern, (...). Nicht die Welt der äußeren Erscheinungen wahr und ungehemmt widerzuspiegeln, sondern jene unerforschlichen Bezirke des Geistigen, das Verbundensein mit den Urgewalten der Erde, mit den Trieben und Ahnungen der Rasse und nicht zuletzt die Gewissheit unsres himmlischen Ursprunges erwache im Beben gemalter und gezeichneter Flächen, im Kontur einer jäh umrissenen Figur. Deshalb wird auch die Physik und Statik eines lebenden Körpers ganz außer acht gelassen, seine Naturnähe und Sicherheit im Raum. Deshalb verlangt unsre Arbeit nicht genussreiches, passives Ausströmen – sondern letzte Intensität, eine kämpferisch, Nerven

⁷⁴² Siehe Vleugels, 1930, S. 8.

⁷⁴³ Dagegen tritt die „soziale Masse“ bei Franz M. Jansen, Hans Baluschek und Karl Völker gerade in Reaktion auf die Großstadt auf. Viele Künstler des Expressionismus wenden sich vom städtischen Leben und seinen Auswirkungen ab und suchen auf dem Land nach neuen Ausdrucksformen. Bei dem Brücke-Künstler Ernst Ludwig Kirchner überschneiden sich die beiden Motivkomplexe.

⁷⁴⁴ Oh, laß die Tage verrauschen, in: Meidner, 1929, S. 38.

⁷⁴⁵ Meidner, 1923, S. 10.

verzehrende Aktivität – den waghalsigen Weg voller Taumel, Rausch und Ungewißheit. Vielleicht führt dieser Weg häufig ins Irre und Fehlgehen, aber alleräußerste Hingabe in Wachsein und Lauterkeit leitet auch unsre Arbeit auf die Höhe echter Kunst.“⁷⁴⁶

Bei Ludwig Meidner treten Menschenmengen als dominierendes Motiv hauptsächlich in seinen Graphiken der Jahre 1913 und 1914 auf.⁷⁴⁷ Die großstädtische Realität, vor allem die Straße, ist dabei eng mit den Menschen verbunden. In Meidners Skizzenbüchern, die, bis auf eine Ausnahme zu seiner Schulzeit 1898, erst ab 1916 entstehen, finden sich vor allem Porträts und religiöse Szenen, ab den 1930er Jahren auch vermehrt Landschaften. 1917 tauchen noch einige Caféhausszenen und im expressionistischen Stil gehaltene Skizzen von Menschen auf, ein Interesse für die brodelnde Menge in der Großstadt lässt sich aber in den zwanziger Jahren nicht mehr ablesen.⁷⁴⁸ Vor 1913 entstehen zumeist Ansichten von menschenleeren Vorstädten und Bahnhöfen. Meidners Stil entwickelt sich dabei weiter, die Häuser und Straßen beginnen sich zu neigen, er arbeitet mit Polyperspektivität und nach und nach bekommt die Masse Raum.

Meidners Interesse an der Großstadt ist nicht nur in seinen Bildern erkennbar, sondern auch in schriftlichen Zeugnissen. Um sein Verhältnis zur Masse angemessen untersuchen zu können, muss an dieser Stelle auf Meidners Aufsatz „Anleitung zum Malen von Grosstadtbildern“ eingegangen werden, der 1914 in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ veröffentlicht wurde. Er schrieb ihn, laut Johannes Schmidt, nach seiner „geradezu rauschhaften Arbeitsphase“⁷⁴⁹ in Berlin, das er 1913 für die ruhigere Großstadt Dresden als Wohnort verließ:

„Wir müssen endlich anfangen unsere Heimat zu malen, die Grosstadt, die wir unendlich lieben. Auf unzähligen, freskengroßen Leinwänden sollten unsre fiebernden Hände all das Herrliche und Seltsame, das Monströse und Dramatische der Avenüen, Bahnhöfe, Fabriken und Türme hinkritzeln. Wir erinnern uns an einzelne Bilder der siebziger und achtziger Jahre, welche Grosstadtstraßen darstellten. Sie waren von Pissaro oder Claude Monet gemalt, zwei Lyrikern, welche von Wiese, Busch und Baum herkamen. Das Süße und Flockige dieser Agrarlandschafter ist auch in ihren Stadtbildern. Doch malt man Häuserungetüme so strichelnd und durchsichtig, wie man Bäche malt, und Boulevards wie Blumenbeete?!“⁷⁵⁰

⁷⁴⁶ Ludwig Meidner, in: Struck, 1923, S. 250–253.

⁷⁴⁷ Im Londoner Exil in den 1940er Jahren beschäftigt Meidner sich erneut mit Menschen in der Großstadt, doch treten in seinen Aquarellen weniger anonyme Menschenmengen auf, es sind Alltagsszenen wie Tanz und Café. Von einer ganz anderen Stimmung geprägt sind die Menschenmengen auf seinen Zeichnungen, auf denen er die Verfolgung durch die Nationalsozialisten und die Gefangenen der KZs zeigt, so der Zyklus „Leiden der Juden in Polen“, den Shulamith Behr ausführlich in den Kontext der Auseinandersetzung mit dem Holocaust in Großbritannien während des Zweiten Weltkrieges stellt. Siehe Behr, 2018.

⁷⁴⁸ Siehe Presler/Riedel, 2013, S. 50–63, Blätter von März, April, Mai und September 1917.

⁷⁴⁹ Schmidt, 2018, S. 151.

⁷⁵⁰ Meidner, 1914, S. 312.

Für Meidner ist die Technik der Impressionisten nicht mehr für eine angemessene künstlerische Auseinandersetzung mit der Großstadt geeignet. Er plädiert dafür, die Ich-Erfahrung in den Kompositionen zu verarbeiten. Zudem ist Meidners Großstadtsicht wohl durch seine negativen Erfahrungen in Berlin in den Jahren 1907 bis 1911 geprägt, wo er in Armut und Isolation lebte, bis ihn ein Stipendium rettete.⁷⁵¹

Es soll geklärt werden, in welchem Verhältnis bei Ludwig Meidner das Individuum zu den Menschenmengen steht und ob Gerhard Leistners Aussage zutrifft, dass Meidner in seinem Werk von 1912 bis 1920 keine kulturpolitische Revolution anstrebte, sondern eine persönliche Krise sichtbar machen wollte.⁷⁵² Und welche Rolle spielt dabei die Begegnung mit der großstädtischen Masse?

Die Radierung „Wogende Menge“ (1913, Abb. 117) prägen zwei Diagonalen, die Grochowiak benennt: „Ein Einzelner, der aus der linken unteren Bildecke hervorstößt, spannt sich zur Bildmitte, wo der lange Schaft einer Laterne jäh durchbrochen wird (das ‚Mit dem Kopf durch die Wand Rennen‘ der amorphen Masse wird sichtbar!), und genau an dieser Stelle schneiden sich alle Linien der von oben herunterstürzenden – in heftiger Verjüngung gezeichneten – Häuserfassaden, deren heftiges Fallen von dem Stakkato einer Laternenreihe begleitet wird. Die Gegenbewegung markiert der in den Bildraum getriebene Zug der anonymen Masse, die sich in der Ferne mit den in sie einfallenden Häuserfronten vermischt und auflöst (...).“⁷⁵³ Die Menschenmenge wirkt durch die strenge Anordnung in einer Linie weniger wie eine Menge von Passanten, sondern eher wie ein Demonstrationszug. Durch diese kompakte Masse, die sich vorwärts und rückwärts bewegt, intensiviert Meidner die Gegenüberstellung des Einzelnen und der Menschenmenge. Er benutzt den Reihungsstil der Futuristen, die er wohl auf der zweiten Sturm-Ausstellung 1912 in Berlin gesehen hatte⁷⁵⁴, um die Bewegung, die gleiche Laufgeschwindigkeit und Dynamik darzustellen. Durch die prägnante Linienführung der diagonalen Striche, die links von der Menge deren Fluchrichtung unterstreichen, ist zugleich eine Begrenzung der Menge als auch eine Abgrenzung der einzelnen Person am linken Bildrand erreicht. Diese ist im Vergleich zu den anderen Menschen ruhiger dargestellt, aber trotzdem in Bewegung auf die Masse zu. Grochowiaks Interpretation, dass der Zug das „mit dem Kopf gegen die Wand Rennen“ der Masse zeigt, ist kritisch zu sehen, da er damit die Masse als vernunft- und verstandloses Wesen wie Le Bon begriff. Meidners impulsive Masse auf dem Blatt ist aber nicht negativ zu sehen, sondern Ausdrucksform für die Dynamik der Stadt. Winfried Flammanns Interpretation greift m. E. eher: „Überzeugend gelingt hier die Gegenüberstellung von Masse und Individuum, die vereint im Rausch der Geschwindigkeit das Phänomen der Stadt am

⁷⁵¹ Für genauere Informationen zu Ludwig Meidners druckgraphischem Frühwerk und seine Notzeit siehe Flammann, 1991, S. 130–132.

⁷⁵² Siehe Leistner, 1986, S. 202.

⁷⁵³ Grochowiak, 1966, S. 74.

⁷⁵⁴ Siehe Grochowiak, 1966, S. 38. Grochowiak betont, dass Meidner vor allem Interesse daran hatte, Zeit und Bewegung im Bilde sichtbar zu machen.

eigenen Körper erfahren.⁷⁵⁵ Ob die Einzelperson am Rand auch dem Rausch der Stadt verfällt, sich einreicht, oder für sich allein bleibt, ist unklar. Doch strebt ihre Körperhaltung in Richtung der Masse. In seiner Erzählung „Im Nacken das Sternemeer“ beschreibt Meidner genau die Situation des vereinzelt stehenden Menschen. Der Erzähler wird darin schließlich von der Dynamik der Stadt hinweggetragen.⁷⁵⁶

Auf „Potsdamer Platz“ (1913, Abb. 118), die 1914 als Titelblatt der von Franz Pfemfert herausgegebenen „Aktion“ und 1918 in der Mappe „Straßen und Cafés“ abgedruckt wird, verzichtet Meidner auf Leerräume zwischen den Personen. Die Menschenmenge und die Häuserreihen füllen lückenlos das Blatt, das Durcheinander der Stadt wiedergebend. Die obere Mitte nimmt ein mehrstöckiges Haus ein, das an der Kreuzung dreier Straßen steht. In den Eingangsbereich der unteren Etage fluchtet die Bewegung der Straße, der Menschen, der Straßenbahnen und der auf der linken Seite angedeuteten Häuser. Einige wenige Personen sind einzeln zu erkennen, strömen jedoch am Betrachter vorbei, ohne ihm Aufmerksamkeit zu schenken. Meidner zeigt keine so gebündelte Dynamik wie auf „Wogende Menge“, sondern fängt eher die allgemeine Atmosphäre ein. Im Gegensatz zu den impressionistischen Werken der „malerischen Masse“ verschmelzen die Menge und die Stadt nicht zu einer farblichen Symbiose, sondern die einzelnen Elemente verzahnen sich ineinander, es existieren keine trennenden Linien. So wird die Menschenmenge Teil der Stadt, ist nicht nur die Menge ihrer Bewohner. Fast wie eine Beschreibung des Blattes wirkt wiederum ein Ausschnitt aus dem Text „Im Nacken das Sternemeer“: „Allmählich werden die Straßen voll. Der Asphalt brüllt auf. Furchtbares Getümmel. Maschinenlärm.....Gewieher entgleister Straßenbahnen, Niesen älterer Damen und philosophische Gespräche der Schuhmacher beschäftigen den Raum. (...) Warenhauses Wände bauchen aus vor Hitze. In Glühlichtkatarakten stürzt ihr Schweiß auf uns herab. Die Etagen bellen.“⁷⁵⁷

Nur vereinzelt tragen die Menschen auf Meidners Straßenbildern unterschiedliche Gesichtszüge, zumeist bleiben sie Silhouetten, so wie auf „Wogende Menge“ oder auch auf der Tuschezeichnung „Betrunkene Stadt“ von 1915.⁷⁵⁸

Um diese Zeit entstehen auch zahlreiche Caféhausbilder, so die Kaltnadelradierung „Caféhausszene“ (1913, Privatbesitz).⁷⁵⁹ Im vorderen Bereich sitzt ein Pärchen an einem Tisch, die Personen hinter ihm wenden dem Betrachter den Rücken zu, dahinter deutet Meidner durch durchblitzende Gesichter weitere Menschen an. Doch sind auf diesen Caféhausszenen keine Menschenmengen, sondern einfach nur viele Menschen an einem Ort zu sehen, der die großstädtische Atmosphäre wiedergibt.

⁷⁵⁵ Flammann, 1991, S. 132.

⁷⁵⁶ Siehe dazu die Erzählung: Im Nacken das Sternemeer, in: Meidner, 1918.

⁷⁵⁷ Im Nacken das Sternemeer, in: Meidner, 1918, S. 27.

⁷⁵⁸ Auf der Kaltnadelradierung „Berlin, Potsdamer Straße“ (1913), auf der sich Autos und Menschen noch nicht vermischen, reduziert Meidner die Menschen auf schwarze Striche mit Kreisen als Köpfe, ebenso auf der Zeichnung „Alaunstraße in Dresden“ (1914).

⁷⁵⁹ Viele weitere Zeichnungen zu dieser Thematik in der Mappe „Straßen und Cafés“ von 1918.

Ludwig Meidner interessieren die „Menschenmassen“ der Stadt als psychische Erscheinung. Nicht die Anonymität in der Masse und der Verlust der Individualität stehen im Mittelpunkt, sondern das Individuum, das in dieser Masse in einen Strom gerät, das die Menschendichte als Erregung innerhalb des gesamten Kosmos der Stadt wahrnimmt. Die Menschenmasse ist Teil der dynamischen, gefühlten Realität, die die Städte vibrieren lässt. Damit widerspreche ich Gerhard Leistner, der analysiert: „Menschenmassen und der isolierte Mensch in der Großstadt werden bei Meidner als Zeichen der Entfremdung zwischen Subjekt und Objekt bildkünstlerisch zum Ausdruck gebracht.“⁷⁶⁰ Meidners Graphiken sind vor allem von dem Versuch geprägt, einen künstlerischen Ausdruck für urbane Ereignisse zu finden. Dies wird auch deutlich an seinem Interesse für Demonstrationen und den Tuschezeichnungen zum Augusterlebnis, wobei ihn wohl vor allem die Dynamik solcher Massenergebnisse faszinierte, ohne dass er sich selbst positionierte.

Dass es nicht die Masse ist, die Meidner als Bedrohung für seine Individualität empfindet, zeigen seine Selbstporträts aus dieser Zeit, die neben den zahlreichen Porträts von Freunden entstehen und Reflexionen seines Gefühlszustandes sind.⁷⁶¹ Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich und der Umwelt zeigt vor allem Meidners berühmtes Gemälde „Ich und die Stadt“ (1913, Privatbesitz). Es steht exemplarisch für die Überforderung des Individuums in der Moderne, die für Meidner vor allem im Stadtleben deutlich wird. In der Interpretation von „Ich und die Stadt“ schreibt Angelika Schmid: „Es ist dem Betrachter frontal zugewandt und hat die Stadt sozusagen im Nacken sitzen. (...) Dadurch tritt zugleich die Erschütterung des ‚ich‘ noch offensichtlicher zutage. Besonders bemerkenswert ist, dass die Vitalität nicht vom Dargestellten, sondern von der Stadt selbst ausgeht. Das Individuum steht einer dynamisierten Dingwelt gegenüber, durch die es einerseits aktiviert, andererseits überfordert und an die Grenze seiner Wahrnehmungsfähigkeit gebracht wird. Es ist den Herausforderungen der Objektwelt nicht mehr gewachsen und wendet sich von ihr ab, ohne ihr jedoch entfliehen zu können.“⁷⁶² Auf der Tuschezeichnung „Betrunkene Straße mit Selbstbildnis“ (1913, Abb. 119) stellt Meidner die Erschütterung des eigenen Ichs in ein Verhältnis zu einer menschenleeren Straße, während die Bewegungen der Häuser, der Laternen und der Straße sein Ich förmlich zu zerreißen drohen. Bei beiden Werken ist keine Menschenmasse involviert, von der sich der Maler bedroht, verfolgt oder angezogen fühlt. Auf „Ich und die Stadt“ sind nur vereinzelte Menschen auf der Straße zu sehen. Die Konfrontation liegt bei Meidner in der Stadt als Ding, zu der die Masse gehört.

⁷⁶⁰ Leistner, 1986, S. 143.

⁷⁶¹ Porträts machen, neben religiösen Themen, einen Großteil von Meidners Œuvre aus. Wobei er diese 1923 auch als Broterwerb nennt: „Neben Jenem beschäftige ich mich seit Jahren mit dem Porträt. Das ist zwar kein sublimes Thema, aber es ist ja nichts Unerlaubtes und ich muß es schon darum tun, um mich vor der Natur immer wieder zu erneuern, und zweitens, um mein Brot zu verdienen – (...)“ Meidner, 1923, S. 12.

⁷⁶² Schmid, 1991, S. 84.

Auch auf Meidners sogenannten „Apokalyptischen Landschaften“, die zwischen 1912 und 1916 entstehen und unterschiedliche Weltuntergangsszenarien entwerfen,⁷⁶³ stehen keine Menschenmengen im Mittelpunkt, selbst nicht auf denen, die eine Großstadt zeigen. Die Katastrophen werden von Naturgewalten, nicht von Menschenmassen ausgelöst. Dies entspricht auch der von Meidner gewählten Maltechnik: Während er auf den Gemälden der „Apokalyptischen Landschaften“ mit breitem Pinselduktus und expressiven Farben arbeitet, das Kolorit also die Erschütterung der Erde unterstreicht, bedient er sich bei seinen Menschenmassen vor allem der graphischen Techniken. Die Aneinanderreihung und Verdichtung des Einzelnen zur Menge wird durch die ineinandergreifenden schwarz-weißen Linien auch bildlich fassbar.

Meidner scheint die Masse in der Großstadt nicht als Bedrohung gesehen zu haben, sie fasziniert ihn als Teil des neuen, dynamischen Lebens. Schon mehrfach ist in dieser Beziehung auf Simmel hingewiesen worden, der die Psychologie des Großstadtmenschen beschreibt: „Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht.“⁷⁶⁴ Die Großstadt schafft bei Simmel eine schnelle Abfolge wechselnder Bilder, mit der sie die Menschen konfrontiert. Für diese Überladung der Gefühle sprechen auch Meidners Selbstzeugnisse, in denen er immer wieder die Ekstase, den Taumel beschreibt, in dem seine Werke entstehen. So heißt es in „Die Nächte des Malers“: „Ich denke mir die großartigsten Dinge aus, apokalyptische Gewimmel, hebräische Propheten und Massengrab-Halluzinationen – denn der Geist ist alles, die Natur kann mir gestohlen bleiben. Aber das genügt nicht: die ölstrotzenden Tuben sind fast noch wichtiger, weil die Farben mitmalen, miterfinden, mitfeiern.“⁷⁶⁵ Auch sein Selbstzeugnis im „Graphischen Jahr“ zeugt von den rauschhaften Zuständen, die seine Inspiration sind: „Wenn man dann zu Pinsel oder Feder greift und die Kraft hat zu bilden, wird man bald gewahr, daß dies die Höhepunkte im Leben des Künstlers sind: Trunkenheit der Inspiration.“⁷⁶⁶ Winfried Flammann schließt aus den Druckgraphiken Meidners vor dem Ersten Weltkrieg, die er mit Werken Kirchners vergleicht, dass „Meidner in seiner Radierung noch die Hektik und rasende Schnelllebigkeit apostrophiert, das Individuum in seiner massenhaften Erscheinung negiert (...).“⁷⁶⁷ Meidners Graphiken zeigen die Masse in unterschiedlichen Aggregatzuständen, sowohl als organisierte aktive Menge auf „Demonstrationszug“ (1913, Abb. 65), aber auch als hektische Menge der Passanten. Somit erfasst er ein breites Spektrum ihrer Erscheinungsformen. Meidner steht als reflektierendes

⁷⁶³ Der Name wurde von einigen Titeln auf die gesamte Werkgruppe übertragen, seit den sechziger Jahren hat sich der Begriff „Apokalyptische Landschaften“ etabliert. Zur Rekonstruktion der Originaltitel siehe Schmid, 1991, S. 92–95.

⁷⁶⁴ Simmel, 1903, S. 188.

⁷⁶⁵ Meidner, 1918, S. 17.

⁷⁶⁶ Ludwig Meidner, in: Gurlitt, 1921, S. 89.

⁷⁶⁷ Flammann, 1991, S. 135.

Individuum einerseits über der Masse, ist aber andererseits in der Stadt gleichzeitig Teil von ihr. So findet er einen individuellen Zugang zu diesem Motiv, das eng mit seinen äußeren Lebensumständen verbunden ist.

4. Exkurs: Doppelbegabung der Künstler: Masse in Literatur und Kunst

Der Exkurs befasst sich mit Ludwig Meidner und Werner Heldt, die sich beide sowohl in der bildenden Kunst als auch literarisch mit der Masse auseinandersetzen. Zahlreiche Schriftsteller beschäftigen sich Anfang des 20. Jahrhunderts mit diesem Thema, ebenso viele literaturwissenschaftliche Analysen gibt es⁷⁶⁸, jedoch arbeiten nur wenige Künstler in beiden Bereichen. Die enge Verbindung von Kunst und Literatur ist nicht nur typisch für Meidner, sondern ein Phänomen des Expressionismus, das auch in den zu dieser Zeit veröffentlichten Kunstzeitschriften sichtbar wird.⁷⁶⁹ Im Gegensatz zur Malerei kann die Literatur den Begriff Masse schreiben, umschreiben, definieren, wohingegen die Malerei auf die formale Wirkkraft, und eventuell den deutenden Titel, angewiesen ist. Wolfgang Kemp zieht in seinem Aufsatz Parallelen zwischen expressionistischer Dichtung und sozial engagierter Malerei,⁷⁷⁰ doch hier sollen nicht generell literarische Motive mit Werken der bildenden Kunst verglichen werden.⁷⁷¹ An dieser Stelle geht es um die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Behandlung der Masse in den Schriften und Bildern von Ludwig Meidner und Werner Heldt. Mit der Doppelbegabung von Künstlern im Expressionismus, exemplarisch untersucht an Ludwig Meidner und Oskar Kokoschka, beschäftigt sich die Dissertation von Dorle Meyer.⁷⁷² Meyer interessiert nicht speziell die Erfahrung und Wiedergabe des Motivs der Masse, trotzdem ist diese Arbeit interessant, da sie explizit die enge Verbindung von Meidners literarischem Werk mit seiner Malerei untersucht.⁷⁷³ Verena Heins 2016 erschienene Dissertation zum Leben und Werk von Werner Heldt widmet sich seinen Schriften und Zeichnungen zur Masse unter dem Aspekt der Stadt als Gesellschaftsphänomen⁷⁷⁴, und geht besonders auf das diametrale Begriffspaar von Masse und Individuum ein.⁷⁷⁵

⁷⁶⁸ Siehe dazu die Hinweise im Forschungsstand. Bei Michael Gamper eine sehr gute, erweiterte Übersicht. Siehe Gamper, 2007, S. 22ff. Speziell zur Analyse der Massendarstellung bei Goethe und E.T.A. Hoffmann. Siehe Lüdemann, 2010. Dazu auch Brüggemann, 1985. Siehe Anm. 651.

⁷⁶⁹ So die Zeitschriften „Die Aktion“ von Franz Pfemfert und „Der Sturm“ von Herwarth Walden. Nach Meyer, 2013, S. 34f.

⁷⁷⁰ Kemp, 1975, o. S. Wolfgang Kemp sieht z. B. eine Übereinstimmung zwischen Baluscheks Lithographie „Die Ausgesperrten“ und Otto Grossjohanns Gedicht „Die Demonstranten“.

⁷⁷¹ Parallelen werden bei den betreffenden Bildern angegeben. So bei Ernst Sterns Zyklus „Revolutionstag“ der Verweis auf René Schickeles Erzählung „Der neunte November“, siehe Anm. 310. Sowie bei Magnus Zeller seine Illustrationen zu Leonid Andrejews „Das rote Lachen“, siehe Anm. 639.

⁷⁷² Meyer, 2013. Zu Meidner vor allem S. 43–129.

⁷⁷³ Oskar Kokoschka spielt keine Rolle, da er sich nicht mit dem hier behandelten Motivkreis befasst.

⁷⁷⁴ Hein, 2016, S. 155–172.

⁷⁷⁵ Ebd., S. 161.

Der „Zeichnerdichter“⁷⁷⁶ Ludwig Meidner beginnt nach eigener Aussage⁷⁷⁷ im Sommer 1916 seine literarische Tätigkeit und fasst den Plan, seine Schriften zu sammeln und in Büchern zu vereinen. Bis in die zwanziger Jahre hinein schreibt er verschiedene Essays, die in den Prosabänden „Im Nacken das Sternemeer“ von 1918, „Septemberschrei. Hymnen, Gebete, Lästerungen“ von 1920 und „Gang in die Stille“ von 1929 erscheinen.

Zudem veröffentlicht er zahlreiche Aufsätze in zeitgenössischen Zeitschriften, Zeitungen und Sammelbänden, besonders unterstützt von Paul Cassirer, der, wie Michael Assmann in seinem Aufsatz zu Meidners literarischem Schaffen betont, besonders dessen Doppelbegabung schätzte.⁷⁷⁸ Sein Interesse für Literatur zeigt sich auch in der Mitarbeit an der Zeitschrift „Das Neue Pathos“ (1913–1914), für die er aber nicht selbst schreibt, sondern Zeichnungen beiträgt.⁷⁷⁹ Meidners Freundeskreis besteht größtenteils aus Schriftstellern, darunter Jakob van Hoddis, Paul Zech, Kurt Pinthus und Ernst Wilhelm Lotz.⁷⁸⁰ Die literarische Beschäftigung mit der Menge schließt bei Ludwig Meidner an seine expressionistische Werkphase an, d.h. seine expressionistischen Schriften entstehen erst, als er sich in der Malerei bereits einem anderen Stil zugewendet hat. Ab 1923 verabschiedet er sich ganz vom Expressionismus.⁷⁸¹ Viele seiner gegen Ende der zwanziger Jahre entstandenen Essays beschäftigen sich mit Religion und Gott, nicht mehr mit der Menschenmenge.⁷⁸²

Liest man Meidners Texte, so fällt auf, dass das Wort Masse, nach Kenntnisstand der Verfasserin, von ihm nicht oder nur in einem etwas anderen Kontext benutzt wird: „Massengrab-Halluzinationen“⁷⁸³, „Eisfirmamente bedrohen wüste Häusermassen“⁷⁸⁴, „Aber nachts in den Massenquartieren (...)“⁷⁸⁵. Trotzdem kreisen viele seiner Texte um die Menge der Menschen als städtische Masse. Der Künstler Meidner sieht die Masse, scheut jedoch die Begrifflichkeit. Dies könnte daran liegen, dass der Begriff zu dieser Zeit schon sehr unterschiedlich, politisch und ideologisch, psychologisch und soziologisch, besetzt ist und so

⁷⁷⁶ Soergel, 1927, S. 553.

⁷⁷⁷ „Im Sommer wurde ich auch unter die Soldaten gesteckt. Ich durfte nicht mehr malen und zeichnen und in der Not (...) fing ich in der freien Zeit zu schreiben an.“ Meidner: Mein Leben, in: Brieger, 1919, S. 13. Siehe auch Assmann, 2018, S. 71.

⁷⁷⁸ Assmann, 2018, S. 73.

⁷⁷⁹ Herausgegeben wurde die Zeitschrift von Hans Ehrenbaum-Degele, Robert R. Schmidt und Paul Zech, nicht von Ludwig Meidner, wie oftmals in der Literatur angegeben. Für die Ausgabe von 1914 steuert er schon keine Zeichnungen mehr bei.

⁷⁸⁰ Eine schöne Übersicht über die enge Verflechtung Meidners mit der Literatur- und Kulturszene vor allem in Berlin erschien 2016 zum 50. Todestag des Künstlers anlässlich des Gemeinschaftsprojekts „Ludwig Meidner – Seismograph“ vom Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Siehe Kat. Ausst. Ludwig Meidner – Begegnungen, 2016.

⁷⁸¹ So schreibt er in „Eine autobiographische Plauderei“: „Den Spleen, die Übergeschnaptheit und Schamlosigkeit, welche in meiner früheren Prosa walteten, habe ich weit, weit hinter mir gelassen und so sehr hat mich der Gottesglaube geklärt und nüchtern gemacht, daß ich heute nur noch mit tiefer Schamröte in jenen jugendlichen Arbeiten lesen kann.“ Meidner, 1923, S. 13.

⁷⁸² So das 1925 wie ein Bekenntnis Ludwig Meidners erscheinende „Von wahrer Kunst“. Meidner, 1925. Eine nähere Untersuchung dieser späten Schriften bietet Michael Assmanns Artikel „Stoßseufzer eines alternden Ekstatikers“. Siehe Assmann, 1991. Eine Angabe der Essays in der Anm. 9, S. 206.

⁷⁸³ Nächte des Malers, in: Meidner, 1918, S. 17.

⁷⁸⁴ Ebd., S. 21.

⁷⁸⁵ Aschaffenburgs Tagebuch, in: Meidner, 1920, S. 23.

eine individuelle Auseinandersetzung erschwert. Um die Wahrnehmung von Masse wiederzugeben und die Gefühle, die im Expressionismus so wichtig sind, zu umschreiben, ist die Nennung des Begriffs nicht nötig.⁷⁸⁶ Es braucht die beschreibende Kunst, die ein Einfühlen in die Situation ermöglicht und die großstädtischen Mengen lebendig werden lässt. Es geht um Erfahrung, nicht um Benennung. Dorle Meyer belegt anhand verschiedener Texte das ambivalente Verhältnis Meidners zur Stadt, das ihrer Interpretation nach eher ablehnend ist.⁷⁸⁷ Ob Meidners „Massenerfahrung“ wirklich negativ ist, wird diese Untersuchung zeigen.

Eine der bekanntesten Erzählungen Meidners ist „Im Nacken das Sternemeer“. Ein Individuum, in diesem Fall der Künstler, begibt sich in die wimmelnde Menschenmenge der Stadt, die ihn förmlich anzieht: „Es naht die Stadt. Sie knistert schon an meinem Leibe. Auf meiner Haut brennt ihr Gekicher. Ich höre ihre Eruptionen in meinem Hinterkopf echoen.“⁷⁸⁸ Meidner ist in dieser Erzählung fast allwissender Beobachter, gleichzeitig aber auch Teil der psychischen Kraft der Stadt, gefangen in ihrem Sog: „Ich bin Wirbel und Wind.“⁷⁸⁹ Doch es wirkt nicht so, als sei er Teil der anonymen Masse, sondern als erlebe er als Unsichtbarer, der alle Emotionen und Geräusche in sich aufnimmt, die Geschehnisse in der Stadt. So schreibt er: „Erhabener Gesang der Zeit! Du dringst auch in meine magre Fülle; machst mich wild, turbulent, vehement, schwertgezückt, und ihr Wolken, ihr doppeladlergeschmückten am feldgrauen Firmament, dröhnt eure Echos wieder ... Menschenscharen brodeln vorbei, Kreaturen ferner Gestirne, Kaskaden in Lila stürzen in die Wände, versinken dröhnend im Asphalt.“⁷⁹⁰ Sein Ich wird im Café lebendig, in dem er sich als besonderer Mensch fühlt. Aber auch die Dynamik innerhalb einer Masse schildert Meidner: „Ein Feldgrauer ruft die Parole: ‚Maul halten, enger schnallen, durchhalten!!‘ ‚Maul halten, enger schnallen, durchhalten‘ braust es von Mensch zu Mensch. (...) Aus allen guten Stuben, Philharmonien und Kreditanstalten heraus: ‚Maul halten, enger schnallen, durchhalten!!‘“⁷⁹¹ Meidner lässt einen Befehl unverändert, ohne Reflexion, von einem Menschen zum anderen weitergeben, die sich ihm widerstandslos fügen. Bildlich baut sich hier eine organisierte Menge auf. Die Wörter werden Subjekte, die wie von selbst die Menschen infiltrieren.

In der Erzählung „Vision des apokalyptischen Sommers“ im Band „Septemberschrei“, verarbeitet Meidner die Erfahrungen der Zeitenwende ausgelöst durch den Ersten Weltkrieg:

⁷⁸⁶ Ich folge hier der von Regine Zeller aufgestellten These, dass „auch solche literarischen Texte in einem engen Bezug zum Massendiskurs stehen können, in denen man nach Menschenmengen oder dem Begriff ‚Masse‘ vergeblich sucht. Die Masse ist in solchen Fällen zentraler Gegenstand nicht der *histoire*, wohl aber des *discours*.“ Zeller, 2011, S. 9.

⁷⁸⁷ Meyer, 2013, S. 65.

⁷⁸⁸ Im Nacken das Sternemeer, in: Meidner, 1918, S. 27.

⁷⁸⁹ Ebd., S. 28.

⁷⁹⁰ Ebd., S. 28f.

⁷⁹¹ Ebd., S. 28.

„Die große Stadt flammt auf im wütenden Gebelfer, Verfluchungen, Händeballen gegen die Zeit. Revolte fängt an, aus den Winkeln zu kriechen. In den Tavernen geht es wie zähnefletschender Aufruhr von Mund zu Mund. (...) Hinter geheimen Türen prassen Wucherer und Gastrosophen, und die Nacht stürzt in alle Fenster, weißglühend und schwärmerischer denn je. Gestirne zirpen selig wie die Grillen. Und Sonne mit Paukenschlägen entsteigt dem ewigen Schacht. (...) Städte, lungern, mit Schwadronen blitzender Frontons. Rasselnd in Staubwolkenpracht, im Geknatter der Aeroplane. Städte, lang wie Kadaver hingestreckt, schluchzen ihre Kriegsnot zähneklappernd dem sommrigen Azur, zerringen die entfleischten Fossilien-Arme.“⁷⁹²

Willibald Krains Lithographie „Gerüchte“ aus dem Zyklus „Die fiebernde Straße“ (1920, Abb. 35) scheint diesen Teil der Erzählung zu illustrieren. Man kann das Zusammenlaufen der Menschen, das Gerede, die Aufregung praktisch spüren. Die Imagination verbindet die Menschen bei diesen Bildern miteinander, schon werden sie eine psychologische Masse.

In der Erzählung „Septemberschrei“ berichtet Meidner auch von seinen Erfahrungen im Kriegsgefangenenlager: „Scharen Eiliger mit Eßnäpfen gänsemarschieren zehn Minuten nach dem Getut. Es torkeln Schmalbrüstige, die ihr Entsetzten wie eine Last mit den Händen wegschleppen.“⁷⁹³ Meidner macht das Leiden der Gefangenen durch die Schilderung der Gleichförmigkeit ihrer Handlungen sichtbar, sie verbinden sich dadurch zu einer abgestumpften Masse, in der sich die Erfahrungen des Krieges, aber zugleich auch seine pazifistische Grundhaltung widerspiegeln.

Ludwig Meidner steht in seinen Erzählungen oft als Beobachter in der Stadt außerhalb der Geschehnisse, wird gleichzeitig aber von den Gefühlen und der Dynamik der Stadt angezogen. Besonders auffällig ist die Verwendung von Naturmetaphern für die Menschenmenge und ihr Verhalten, kein seltenes Stilmittel in der Literatur, die das Unvorhersehbare der Masse gerne so umschreibt.⁷⁹⁴ An dieser Stelle kurz einige Beispiele: „Schmal und lang, mit weiten Schritten durchs Gewühl der Straßen flammend. Immer straßenfroh und händehoch und beschwingter Besinger des Städtemeer.“⁷⁹⁵, dazu passt die Graphik „Wogende Menge“. Weitere Beispiele sind: „Straßen, durchtoste, durchrasselte, hinauf, hinab ...“⁷⁹⁶; „braust es von Mensch zu Mensch“⁷⁹⁷; „Menschenscharen brodeln vorbei“⁷⁹⁸; „Du Dichter der schäumenden Städtemeere“⁷⁹⁹. In „Brüder, zünd die Fackel an“

⁷⁹² Vision des apokalyptischen Sommers, in: Meidner, 1920, S. 9.

⁷⁹³ Septemberschrei, in: Meidner, 1920, S. 29.

⁷⁹⁴ Annette Graczyk hat dies in ihrem Aufsatz vor allem für die Gestaltung der revolutionären Massen in der Literatur nachgewiesen. Der Ozean wird schon seit der Antike als Vergleich für die große Anzahl von Volk verwendet. Siehe Graczyk, 1996a. Ebenso ist in der Literatur und Massenpsychologie der Vergleich des Verhaltens der Masse mit dem von Tieren nicht unüblich. Michael Gamper zeigt dies besonders im Hinblick auf die Formierung der Masse als Schwarm, die als „Gleichausrichtung der Einzelnen durch Übertragung“ fungiert. Siehe Gamper, 2009, S. 81.

⁷⁹⁵ Erinnerung an Dresden, in: Meidner, 1920, S. 11.

⁷⁹⁶ Im Nacken das Sternemeer, in: Meidner, 1918, S. 28.

⁷⁹⁷ Ebd., S. 28.

⁷⁹⁸ Ebd., S. 29.

⁷⁹⁹ Gruß des Malers an die Dichter, in: Meidner, 1918, S. 76.

schreibt Meidner: „Später mischte ich mich dann unter das Volk, strömte in alle Meetings und Proteste und unter den tobenden Gewittern der Erbitterung gelobte ich immer wieder, daran festzuhalten, im Glauben an eine bessere Menschenwelt zu erstarken, und Eurem Rechte Treue zu schwören, ihr lieben, schweren, ihr lieben, schweren, tausendfach geschändeten Brüder.“⁸⁰⁰ Auffällig ist die Verwendung des Wortes „strömen“ für eine einzelne Person. Durch dieses Verb schließt sich die Einzelperson der Masse an. Ludwig Meidner verwendet diese Art von Metaphern auch in anderem Zusammenhang. Seine Sprache drückt bildhaft aus, dass seine ganze Welt in Bewegung ist. So schreibt er: „Du Mondtoller, dein Blut soll ein kochendes Meer sein.“⁸⁰¹ Das wogende Meer ist Ausdrucksträger für die Bewegtheit der Menschen, eine Verbindung die bereits Andreas Achenbach auf seiner Karikatur „Strom der Zeit“ (Abb. 15) herstellt.

Werner Heldts bekanntestes literarisches Zeugnis ist sein Aufsatz „Einige Beobachtungen über die Masse“, der ab 1927 entsteht und 1935 abgeschlossen ist, jedoch zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht wird. Das Jahr 1935 markiert sowohl einen Schnitt in Heldts Œuvre, da er erst nach dem Zweiten Weltkrieg wieder künstlerisch aktiv wird, als auch das Ende des hier untersuchten Zeitraums. Ab den 1930er Jahren wendet Heldt sich sowohl in seinen literarischen als auch in seinen malerischen Werken vermehrt der menschenleeren Stadt zu, in den fünfziger Jahren entstehen dann vom Kubismus beeinflusste Stadtansichten und Stilleben.⁸⁰² Seine Schriften beschäftigen sich nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem mit Fragen zur Kunst oder mit der großen Stadt – Berlin –, die ihn sein Leben lang begleitet.⁸⁰³

Werner Heldts Umgang mit der Masse in der Literatur unterscheidet sich deutlich von Meidner. Meidner sieht die Menschenmenge als Teil der urbanen Realität, als Ausdruck einer neuen Wirklichkeit, der der Mensch ausgesetzt ist, und schildert ein ambivalentes Verhältnis von Individuum und Menschenmenge. Den Begriff Masse benutzt Meidner nicht, ebenso nimmt er von einer psychologischen oder soziologischen Interpretation der Massenerfahrung Abstand. Werner Heldts Sicht auf die Masse ist dagegen durchgängig negativ, er sieht sie nicht aus der Sicht des Stadtbewohners, sondern setzt sich psychologisch mit dem Phänomen auseinander und stellt das Problem des Individuums, sich der Masse zu widersetzen, in den Mittelpunkt. Schon zu Beginn des oben genannten Aufsatzes macht er klar, dass es in dieser Zeit besonderen Mut erfordert, gegen die Majorität zu stehen.⁸⁰⁴ Mit dieser Meinung beteiligt er sich am Diskurs der Weimarer Republik über die Auflösung des Menschen in der Masse. Werner Heldt sieht sein Essay „Einige Beobachtungen über die Masse“ als Therapie: „Mit meiner Schrift hab ich mich gesundgeschrieben. Jetzt bin ich nicht mehr verrückt, sondern

⁸⁰⁰ Meidner, 1919, S. 116.

⁸⁰¹ Vom Zeichnen, in: Meidner, 1918, S. 35.

⁸⁰² Siehe dazu Hein, 2014, S. 40–44.

⁸⁰³ Eine Zusammenstellung seiner Schriften in Kat. Ausst. Werner Heldt, 1989, S. 203. Besonders hervorzuheben ist hier „Berlin am Meer“ von 1946/47, abgedruckt ebd., S. 53. Sowie sein Aufsatz über „Charles Meryon“, um 1947, abgedruckt ebd., S. 95–97.

⁸⁰⁴ „Eine heutzutage besonders seltene Art von Mut scheint mir nun die zu sein, welche sich darin äußert, daß man allein steht, auch gegen die Majorität.“ Heldt, 1976, S. 71.

weiß, daß meine ‚Krankheit‘ darin besteht, daß ich am Kollektivwahnsinn nicht teilhaben kann.“⁸⁰⁵ Die Gleichsetzung und die damit verbundene Diskreditierung von Menschen, die sich nicht der Meinung der Masse beugen, als Kranke und Verrückte sind ein zentraler Bestandteil des Aufsatzes.

Die Menschen seiner Zeit können laut Heldt nicht mehr für sich alleine stehen, auch aus den oben genannten Gründen. Für ihn sind Menschen in der Masse unberechenbar und brutal, ein zentrales Element ihres Kollektivbewusstseins bildet sich über die Verfolgung Andersdenkender und gemeinsamer Opfer aus. Bezeichnend ist, dass Heldt die Entstehungszeit des Textes schon als eine Zeit der Massenherrschaft sieht: „Einer Zeit, in der die Masse in panischem Entsetzen dem Abgrunde zurenn, den Krieg herbeisehnt, blutige Umwälzungen, chaotische Krisen, mit der Todesangst eines, der den Krampf des Blutsturzes nicht länger mehr unterdrücken zu können meint.“⁸⁰⁶ Das psychologische Element ist bei Heldt häufig Auslöser für den Zusammenschluss der Individuen zur Masse, mit dem Ziel andere zu unterwerfen:

„Die Masse besteht aus Massenstücken, Gescheiterten, die, anstatt ihr Gescheitertsein anzuerkennen und persönlich die Konsequenzen daraus zu ziehen, sich lieber mit anderen Gescheiterten zusammentun, um zu versuchen, mit Hilfe der Majorität die Wirklichkeit durch Lüge und Gewalt aus der Welt zu schaffen und andere daran zu hindern, den Weg zu ihr zu gehen. (...) Krisen, Revolutionen, Kriege sind das Gros der ins Kollektive verschobenen Psychopathien, Psychosen, Selbstmorde der einzelnen Gescheiterten: der Massenstücke.“⁸⁰⁷

Heldts Massen bilden sich also vor allem in Ausnahmesituationen, Krisenzeiten und dadurch kumulieren die psychologischen Probleme der Individuen, weshalb Heldt der Masse jegliche Vernunft abspricht. Damit nähert er sich den Massenpsychologen um Le Bon und Tarde an, aber auch an Sigmund Freud, die die Masse psychologisch erklären.

Heldt stellt sich selbst außerhalb der Masse dar, als einen selbstständig Denkenden. Dabei sieht er sich, wie alle künstlerisch tätigen Menschen, in denen Heldt die Verkünder der Wahrheit sieht, durch die Masse gefährdet: „Es verbirgt sich dahinter immer der Wille der Masse, den schöpferischen Menschen durch Desorientation wehrlos zu machen.“⁸⁰⁸ Ganz deutlich rückt er hier den Künstler als Ausnahmeindividuum in den Mittelpunkt.

Im Jahr der Fertigstellung des Aufsatzes 1935 entstehen zwei Zeichnungen Heldts, auf denen jeweils eine Masse einen Fensterausschnitt füllt: „Aufmarsch“⁸⁰⁹ und „Der Anführer“ (1935, Abb. 98), auf dem der im Titel genannte schon die Fensterbank erklimmen hat. Zwei Seiten des Blattes werden vom Fensterrahmen eingenommen, nach oben hin ist es offen. Das

⁸⁰⁵ Werner Heldt an seine Mutter Charlotte Helene Friederike Lucie Heldt, 13. August 1936, zit. n. Kat. Ausst. Werner Heldt, 1989, S. 39. DKA, Nachlass Werner Heldt, I.C. 2/1, Brief Nr. 7. Werner Heldt lebte in dieser Zeit oftmals zurückgezogen auf Mallorca.

⁸⁰⁶ Heldt, 1976, S. 71.

⁸⁰⁷ Ebd., S. 84.

⁸⁰⁸ Ebd., S. 72.

⁸⁰⁹ Aquarell- und Kohlezeichnung, Sammlung Dr. Dr. h.c. Christian Adolf Isermeyer, Hamburg.

Fenster distanziert den Betrachter, der den gleichen Status wie der Maler hat, von der Masse, wird aber durch die sich vor der eigenen Haustür versammelnde Menge gleichzeitig in Angst versetzt, da der Anführer diese Barriere bereits überwindet. Heldt verdeutlicht so einerseits die gefühlte Bedrohung seiner Persönlichkeit durch die Masse und grenzt sich gleichzeitig durch das Motiv des Fensters von ihr ab.

Werner Heldts Aufsatz befasst sich zudem intensiv mit dem Verhalten von Individuen in der Masse und ihrem Zwang zu Verallgemeinerungen. Er bezeichnet die Masse als die „unsichtbare Mehrheit“, innerhalb der die Individuen dieselben Meinungen wiedergeben. Nach Heldt gibt es verschiedene Arten des Untergehens der Persönlichkeit, dazu zählen der Tod, der Wahnsinn und ein „Massenstück“ zu werden, ein Ausdruck, den er für den Menschen in der Masse wählt. Diesen definiert er als „Parasit am Leben der Gemeinschaft.“⁸¹⁰ Schon vorher taucht im Text die Bezeichnung Massenstück auf: „Die Masse hat sich wieder einmal eine Welt aufzubauen versucht, in der nur für Kriechtiere und Idioten Platz ist: nur für Massenstücke.“⁸¹¹ Heldts Definition des Verhältnisses von Individuum zu Masse ähnelt der Siegfried Kracauers in „Das Ornament der Masse“. Kracauer sieht die Menschen, die ihre eigene Seele behalten, nicht in der Lage, ein Ornament zu bilden: „Auch die aus der Gemeinschaft ausgeschiedenen Menschen, die sich als Einzelpersönlichkeiten mit einer eigenen Seele wissen, versagen bei der Bildung der neuen Muster.“⁸¹² Möglicherweise kannte Werner Heldt Kracauers Essay, das erstmals 1927 publiziert wurde. Die Mengen bei Heldt verlieren ebenso ihre Vernunft, jedoch sieht er keine Verbindung zum Kapitalismus wie Kracauer, sondern arbeitet das Verhalten der Menschen in der Masse vor allem psychologisch, eng verknüpft mit dem Begriff der Krankheit, heraus. Die Masse bildet sich aus den Massenstücken, einhergehend mit der Ausgrenzung von Außenseitern: „Gescheiterten, die, anstatt ihr Gescheitertsein anzuerkennen und persönlich die Konsequenzen daraus zu ziehen, sich lieber mit anderen Gescheiterten zusammentun, um zu versuchen, mit Hilfe der Majorität die Wirklichkeit durch Lüge und Gewalt aus der Welt zu schaffen und andere daran zu hindern, den Weg zu ihr zu gehen.“⁸¹³ Während Kracauers „Ornament der Masse“ mit Inhalten gefüllt werden kann, schafft sich Heldts Masse aus ihren eigenen Lügen eine Wirklichkeit.

Werner Heldts Ansichten finden sich auch in einigen seiner Gedichte aus den zwanziger und dreißiger Jahren wieder. Hier wird die Masse nicht direkt benannt, sondern es tauchen Menschenmengen auf, in denen sich bestimmte Erscheinungen der Großstadt widerspiegeln. In einer Strophe aus dem Gedicht „Kühle Sommernacht (Vorortbahnstation)“⁸¹⁴ von 1932 heißt es:

⁸¹⁰ Heldt, 1976, S. 82.

⁸¹¹ Ebd., S. 73.

⁸¹² Kracauer, 1977, S. 51.

⁸¹³ Heldt, 1976, S. 84.

⁸¹⁴ Abgedruckt in: Schmied, 1976, S. 103. Alle Gedichte auch im DKA, Nachlass Werner Heldt, I.A.2.

„Der leere Bahnsteig schallt von späten Schritten,
Gespenstergraue Schatten wandeln scheu;
Versunken trauern, und mit müden Tritten.
Mit toten Augen ziehen sie vorbei.“

In Kenntnis von Kunst und Literatur der zwanziger Jahre denkt man hier sogleich an Arbeiter auf dem Heimweg, gerade aufgrund Heldts enger Verbundenheit mit Berlin. Das Gedicht ähnelt einem Gemälde Baluscheks, auf dem die emotionslosen Arbeitermassen zu sehen sind, die, nach einer langen Schicht, erschöpft auf dem Bahnhof ankommen. Einen Ausdruck in Heldts malerischem Œuvre findet diese Wahrnehmung nicht.

Das Gedicht „Meine Heimat“⁸¹⁵ von 1929, das die Stadt Berlin beschreibt, geht auf die Einsamkeit des Menschen innerhalb des Trubels der Großstadt ein. Ohne dass er das Wort Masse oder Menschenmenge erwähnt, entsteht hier das Bild vom isolierten Individuum. Die vierte Strophe lautet:

„Die vielen Menschen, die die große Stadt bewohnen,
Erschauern oft von Angst und kalter Einsamkeit,
Wenn abends, nach des Tages Hast und Qual, Millionen
Von fernen Fenstern, funkeln durch die Dunkelheit.“

Werner Heldt schreibt noch einige weitere Gedichte, die ebenso die Einsamkeit des Menschen behandeln, jedoch nicht mehr in direktem Bezug zu den Menschenmengen in der Großstadt.⁸¹⁶

Die literarischen Versuche Werner Heldts und seine Malerei stehen in einem engen Verhältnis. Dies wird auch deutlich anhand der Erzählung „Am Fenster“. Sie beginnt mit: „Ein Mann steht am Fenster und sieht auf die Straße hinaus. Es ist ein grauer Tag, und die Straße ist leer. Kalt und leer ist das Herz des Mannes und dunkel wie eine Gruft.“⁸¹⁷ Die Verbindung des Gefühls der Leere des Herzens mit der Stadt drückt Heldts innere Verbundenheit mit Berlin und sein zwiespältiges Verhältnis zu ihm aus. Diese Seelenstimmung findet sich auf einem seiner späteren Temperagemälde, „Fensterausblick mit totem Vogel“ (1945, Sprengel Museum Hannover). Die Leere der Stadt ist Ausdruck seiner Seele, ebenso wie die in der Stadt auftretende Masse diese Leere und Ausgeschlossenheit erzeugt.

⁸¹⁵ Abgedruckt in: Schmied, 1976, S. 102. Hier die Datierung 1932. Und Kat. Ausst. Werner Heldt, 1968, S. 27f., hier Datierung 1929. Im Nachlass handschriftlich (nachträglich?) mit 1932 datiert.

⁸¹⁶ Septembersonntagnachmittag (Waldkonditorei), 1927; Lied eines Toten, um 1927, abgedruckt in: Schmied, 1976, S. 101 und S. 102; Der Engel, abgedruckt in: Kat. Ausst. Werner Heldt, 1968, S. 28f.

⁸¹⁷ Werner Heldt: Am Fenster, 1929, abgedruckt in: Kat. Ausst. Werner Heldt, 1968, S. 30.

5. Identifikation mit der Menge – Selbstporträts von Künstlern

Dieser letzte Abschnitt greift auf Werke aus den vorangegangenen Kapiteln zurück. Auf einigen Gemälden, selten in der Graphik, finden sich Selbstporträts der Künstler in der Menschenmenge. Dabei wird an dieser Stelle die Funktion des Selbstporträts behandelt, nicht die Frage der Ähnlichkeit.⁸¹⁸ Was bezwecken die Künstler mit dieser Selbstidentifikation und kann man dadurch spezielle Sichtweisen auf die Masse herausarbeiten? Der Abschnitt folgt der Chronologie der Werke.

Philipp Hoyoll rückt sich auf „Zerstörung eines Bäckerladens“ (1846, Abb. 14) auf der rechten Bildhälfte ins Gemälde, er beugt sich, den Rücken gekrümmt, den Blick frontal auf den Betrachter gerichtet, in die Szene hinein.⁸¹⁹ Dabei ist er vom restlichen Geschehen isoliert und nicht Teil der aktiven Menge. Sein Blick ist vom Rand des Bildes nach außen gerichtet und scheint den Betrachter auf das Geschehen hinzuweisen. Anzunehmen ist, dass Hoyoll im Sinne einer Augenzeugenschaft die Authentizität seiner Darstellung des Ereignisses unterstreichen will, aber nicht direkt an den sozialen Protesten beteiligt war. Hoyoll, der 1853 nach England auswandert, ist dem Bildthema trotzdem nah verbunden, da er sich 1848 in Breslau politisch engagiert, sich als Deputierter für die benachteiligten Schichten einsetzt und Flugblätter herausbringt.⁸²⁰ Aufgrund seines politischen Engagements greift er das Motiv einer Hungerrevolte so früh auf und stellt es öffentlich aus.

Die Maler Franz Krüger und Adolph Menzel setzen sich zwar ebenfalls ins Bild, sind aber nur Teil der Zuschauermenge bei offiziellen Anlässen. Franz Krüger ist auf seinem Gemälde „Parade auf dem Opernplatz in Berlin“ (1839, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin) auf der linken Seite zusammen mit seiner Frau zu sehen.⁸²¹ Obwohl auf „Die Huldigung der preußischen Stände vor Friedrich Wilhelm IV. in Berlin am 15. Oktober 1840“ (1844, Abb. 3) ebenfalls zahlreiche Porträts zu finden sind, fehlt er als Zuschauer, nur seine Frau steht auf der Empore in der zweiten Reihe.⁸²²

Adolph Menzel ist auf „Abreise Kaiser Wilhelms I. zur Armee“ (1871, Abb. 8) selbst in der Menge. Der Mann auf der linken Seite, mit einem hellen Hut und einem dunklen Anzug, hält ein Blatt Papier in der Hand, auf dem er zu zeichnen scheint. Dabei dreht er dem Königspaar und der Menschenmenge den Rücken zu, während ein Mann von oben über seine Schultern auf das Papier blickt. Anhand von Bart, Statur, Gewandung und seiner Zeichenhaltung kann man den Mann in der Menge als Menzel identifizieren.⁸²³ Dass sich Menzel skizzierend in der Zuschauermenge malt, unterstreicht nicht nur die Wahrhaftigkeit des Geschehens, sondern

⁸¹⁸ Zu diesem Aspekt des Porträts siehe Boehm, 1985, S. 11.

⁸¹⁹ Siehe als Vergleich das Selbstporträt von Philipp Hoyoll auf dem Gemälde „Drei schlesische Maler“ (1835, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin). Hoyoll ist der rechte, vor der Staffelei stehende Maler.

⁸²⁰ Nach Kathrin DuBois, Katalogtext, in: Kat. Ausst. Die Düsseldorfer Malerschule, Bd. 2, 2011, S. 309.

⁸²¹ Diese Identifikation nimmt Renate Franke vor. Siehe Franke, 1984, Faltblatt 4.

⁸²² Siehe Franke, 1984, Faltblatt 5.

⁸²³ Vergleiche dazu eine Fotografie von 1865. Abb. in: Lammel, 1993, S. 18, Abb. 11.

auch seine Arbeitsweise, die Komposition des Gemäldes nach Skizzen im Atelier. Menzel hat den Kaiser wohl in Wirklichkeit vom Balkon des Restaurants „Unter den Linden“ gesehen.⁸²⁴ In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts tritt die Selbstidentifikation mit der Menge in Form des Porträts häufiger auf. Am bekanntesten ist Otto Griebels „Die Internationale“ (1929, Abb. 87). Friedrich Gross schreibt über Griebel, dass er es vermag „Einzelcharaktere und die Zugehörigkeit zu verschiedenen Nationen anzudeuten“⁸²⁵ und dadurch „den kämpferischen Anspruch der Arbeiter in höchstem Grade [zu] verallgemeinern, ihn gleichsam als Anliegen der Menschheit erscheinen [zu] lassen“⁸²⁶, geht dabei jedoch nicht darauf ein, dass sich Otto Griebel selbst ins Bild setzt. Gerade durch sein Porträt⁸²⁷ wird das „Anliegen der Menschheit“ auch zu seinem eigenen Anliegen. Griebel äußert sich selbst dazu: „In der rechten Hälfte stehen mein Freund Ludwig Godenschweg sowie Erich Wegert, davor ich selbst neben einem Kumpel aus dem Donezbecken, der eine Grubenlampe auf der Mütze trägt. Meine rechte Hand ruht wie in brüderlicher Verbundenheit auf seiner Schulter.“⁸²⁸ Otto Griebel ist auch durch die körperliche Typisierung mit den Arbeitern verbunden, ein Zeichen für sein enges Verhältnis zum Proletariat. Zu diesem Thema schreibt Wieland Herzfelde 1920/21 in „Der Gegner“: „Was für den Intellektuellen gilt, trifft auch auf den Künstler zu: er muß sich das Recht, mit Proletariern Schulter an Schulter zu kämpfen, erst erwirken.“⁸²⁹ Vielleicht animierte diese Ansicht Griebel, sich auf dem Gemälde ins Proletariat einzureihen, obwohl er aus dem kleinbürgerlichen Milieu stammte, sein Vater war Handwerker.⁸³⁰ Es gibt ähnliche Versuche anderer Künstler, sich entgegen ihrer Herkunft als Proletarier zu stilisieren.⁸³¹

Curt Querner porträtiert sich auf seinem Gemälde „Demonstration“ (1930, Abb. 73) in der ersten Reihe der Demonstranten, zeigt sich in einer aktiven Rolle als Kämpfer für das Proletariat. Er ist Teil und Anführer einer Demonstration. Querner betont nicht nur seine Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse, sondern steht sowohl innerhalb der Masse als auch für sie.

⁸²⁴ Siehe Lammel, 1993, S. 143.

⁸²⁵ Gross, 1989b, S. 111.

⁸²⁶ Ebd.

⁸²⁷ Als Vergleich bietet sich sein Gemälde „Selbstbildnis in ‚Angermanns Hafen‘“ (1926) an. 1945 verbrannt. Abb. in: Schmidt, 1968, Tafel 39.

⁸²⁸ Griebel, 1986, S. 273.

⁸²⁹ Herzfelde, 1920/21, S. 303.

⁸³⁰ Griebel studiert vor dem Krieg an der Kunstgewerbeschule in Dresden Glasmalerei und ist von 1919–1923 an der Dresdener Kunstakademie Meisterschüler bei Robert Sterl.

⁸³¹ Eines der bekanntesten Beispiele aus den zwanziger Jahren ist der Schriftsteller Ernst Toller, der sich zu Gustav Landauers Definition in seinem „Aufruf zum Sozialismus“ (1919) bekennt: „Ich hatte mir damals erlaubt, ganz schlicht und nicht eigentlich in wissenschaftlicher Sprache zu sagen, ein Proletarier sei, wer eine proletarische Lebenshaltung führe. Es gibt da natürlich alle möglichen Abstufungen; vom größten Elend über eine Existenz, die immer am Existenzminimum hinstreift, bis zu dem Arbeiter, der mit seiner Familie wohl oder übel leben kann (...), und nie zu dem bescheidenen Überschuss an Einkünften gelangt, ohne den eine Teilnahme an Kunst, Schönheit, freier Heiterkeit nicht möglich ist.“ Landauer, 1919, S. 65.

Er schreitet der Demonstration vorweg und drückt damit seinen Standpunkt aus.⁸³² Durch die Fragmentierung des Gemäldes rückt er sich noch mehr in den Mittelpunkt, reduziert aber zugleich die Verbindung zu den anderen.

Die Selbstporträts der Künstler auf diesen beiden Bildern sind nicht nur ein Bekenntnis zu den Zielen und Inhalten des Kommunismus, sondern auch Bekenntnis zu ihrer Mitgliedschaft in der ARBKD.⁸³³ Die Statuten dieser Vereinigung besagten:

„Bildende Künstler! Ihr alle leidet unter den entsetzlichen Zuständen und seid gezwungen, unter furchtbarsten Entbehrungen und Demütigungen zu leben und zu schaffen! Erkennt die Ursache eures elenden Daseins! Euer Elend wurzelt in denselben Ursachen wie das des Proletariats! Darum gehört ihr an die Seite des kämpfenden Proletariats. Die Künstler haben, gleich der Arbeiterschaft, nichts zu verlieren als ihre Ketten, aber eine ganze Welt zu gewinnen.“⁸³⁴

Durch die Selbstporträts auf den Bildern „Die Internationale“ und „Demonstration“, die kurz nach ihrer Entstehung schon ausgestellt werden⁸³⁵, weisen Griebel und Querner in der Öffentlichkeit auf ihre Mitgliedschaft in der Vereinigung revolutionärer Künstler hin. Die typisierten Porträts zeigen Ähnlichkeit mit den Künstlern, aber auch gleichzeitig Züge der Arbeiterklasse, um den verbindenden Effekt zu verstärken. Durch das Selbstbildnis ist der Maler über seinen Tod hinaus mit der Idee verbunden.

Franz W. Seiwert stellt sich, zusammen mit seinen Künstlerfreunden, auf dem Gemälde „Vier Männer vor Fabriken (Hoerle - Faust - Seiwert - Haubrich)“ (1926, Abb. 120) dar. Als dritter auf dem Bild kann, nicht nur anhand des Titels, Franz W. Seiwert identifiziert werden. Auf seinem Gemälde „Selbstbildnis“ (1928, Von der Heydt Museum, Wuppertal) malt sich Seiwert mit einer ähnlichen, spitz nach unten zulaufenden Gesichtsform wie auf dem Bild mit den anderen drei Männern. Die Selbstidentifikation mit der „sozialen Masse“ findet hier nicht durch ein Selbstporträt in der Menge statt, sondern im Sinne seiner oben aufgezeigten Kunstauffassung. Im Vergleich mit dem bereits behandelten Gemälde „Arbeiter“ (1926, Abb. 85) sieht man, dass Seiwert die identische, geometrische Formensprache für die anonymen Arbeiter wählt wie für sich selbst. Da Inhalt und Form bei ihm übereinstimmen sollen, wird er durch seinen herausgebildeten Stil auf „Vier Männer vor Fabriken“ ein Teil der „klassenlosen kommunistischen Erdgemeinschaft.“⁸³⁶

Dies waren die wenigen Beispiele, in denen sich Künstler direkt in ein Verhältnis zur Masse setzen. Die bürgerlichen, sozialkritischen Künstler wie Hans Baluschek oder Käthe Kollwitz

⁸³² Für das Selbstporträt eignet sich als Vergleich: „Doppelbildnis Regina Dodel und Curt Querner“ (1931), Abb. in: Dittrich, 1974, Tafel 8. S. 20, WVZ A 17.

⁸³³ Curt Querner und Otto Griebel waren 1929 Gründungsmitglieder der Dresdner Asso (ARBKD), Querner tritt 1930 der KPD bei, Griebel 1919.

⁸³⁴ Manifest der ARBKD, 1928, in: Schmidt, 1964a, S. 387.

⁸³⁵ Curt Querners „Straßenbild“ wird auf der ersten Ausstellung der Dresdner Sezession 1932 gezeigt. Otto Griebels „Die Internationale“ auf der Ausstellung proletarische Kunst in Dresden 1930.

⁸³⁶ Seiwert, 1920, Sp. 720.

porträtieren sich nicht innerhalb der „sozialen Masse“, sie blicken von außen auf sie und versuchen, aus dieser Position heraus, die Lage der Arbeiter zu veranschaulichen.

Der bereits angesprochene belgische Maler Eugène Laermans rückt schon Ende des 19. Jahrhunderts auf zwei Gemälden seine Verbindung zur Arbeiterklasse in besonderer Weise ins Bild, zu der m. E. keine Entsprechung in der deutschen Kunst existiert. Sein „Autoportrait“ (1898, Abb. 121) stellt ihn vor einem Menschenzug dar.⁸³⁷ Das fast die ganze Leinwand ausfüllende Porträt zeigt ihn im Dreiviertelprofil, den Kopf dem Betrachter zugewandt und mit klarem, leicht traurigem Blick aus dem Bild blickend. Hinter ihm zieht über die ganze Breite der Leinwand ein Menschenzug auf Höhe seines Gesichts vorbei, der stilistisch eine enge Verbindung zu seinen Demonstrationsdarstellungen aufweist. Laermans steht vor der Masse, um seine Augenzeugenschaft zu bekunden, und obwohl er nicht Teil des Zuges ist, scheint er trotzdem seine Unterstützung zu signalisieren.⁸³⁸

Die Bilder zeigen, dass die Künstler nicht nur einen distanzierten und kritischen Standpunkt zur Menge einnehmen, sondern auch die positiven Ausprägungen der Masse sehen und sich sogar mit ihr und ihren Aktionen identifizieren. Die behandelten Künstler schaffen mit ihren Bildern keine „Selbstdarstellung der Masse“⁸³⁹, sondern eine Selbstdarstellung des Künstlers als Teil der Masse.

⁸³⁷ 1921 malt Laermans das ähnlich aufgebaute Gemälde „Autoportrait“ (Saint Nicolas, Stedelijke Musea Sint –Niklaas), bei dem die vorüberziehende Menge nach oben gerutscht ist.

⁸³⁸ Es ähnelt damit von der Grundidee Alfred Franks Radierung „Karl Liebknecht spricht“ (1923, Abb. 95), der jedoch nicht sich selber, sondern einen führenden Politiker zeigt.

⁸³⁹ Kemp, 1975, o. S.

VIII. Was von der Masse übrig bleibt – Künstlerische Erfahrungen mit der Abwesenheit

„Auf dem Alexanderplatz kein Mensch, kein Ton, was mich unheimlich wie Stille vorm Gewitter berührte.“⁸⁴⁰ So schildert Theodor Fontane in dem 1898 erschienenen autobiographischen Roman „Von Zwanzig bis Drei­ßig“ seine Eindrücke in Berlin während der Märzrevolution 1848. Wie Fontane beschäftigen sich viele Schriftsteller im 19. Jahrhundert mit Aktionen der Menge in Revolution und Aufruhr⁸⁴¹, doch nimmt er in seinem Buch eine zusätzliche Facette wahr. Er bemerkt die entstehenden Gegenräume⁸⁴², die, während sich die Menschen in der Stadt an bestimmten Punkten versammeln, an den anderen, jetzt leeren Orten entstehen.⁸⁴³ Fontane schreibt weiter:

„Und nun über die Königsbrücke in die Königstraße hinein. Da sah es sehr anders aus und doch auch wieder ähnlich. Die Ähnlichkeit bestand darin, daß unten alles mehr oder weniger menschenleer war, aber oben – und das war der Unterschied – war in langer Reihe von Haus zu Haus alles wie festlich aufgebaut: die Dächer abgedeckt, die Dachziegel neben dem Sparrenwerk aufgehäuft und auf dem Sparrenwerk selbst allerlei Leute, die vorhatten, von oben her einen Steinhagel herunterzuschicken.“

Fontane reflektiert die spürbar abwesende Menge und verknüpft diese Wahrnehmung mit den Auswirkungen der zuvor noch anwesenden Menschenmenge auf dem Schlossplatz und der Betriebsamkeit des Barrikadenbaus. So schafft er eine enge Verbindung zwischen diesen beiden Ereignissen. Theodor Fontane bedient sich dabei der Metapher des Gewitters, um die Spannung vor der Entladung der Energie der Menge zu beschreiben. Der Vergleich der aktiven Masse mit Naturerscheinungen ist in der Literatur häufig.⁸⁴⁴

Fontane schildert also einen Aspekt, der zumeist im Zuge von politischen Menschenansammlungen auftritt, aber nicht sofort unmittelbar ins Bewusstsein dringt: die

⁸⁴⁰ Fontane, 2009, S. 25.

⁸⁴¹ Bei Annette Graczyk eine gute Übersicht zur revolutionären Masse in der Literatur des 19. Jahrhunderts, vor allem in der französischen. Siehe Graczyk, 1993, S. 39ff. Herauszuheben ist die Schilderung der Plünderung der Tuilerien im Jahr 1848 von Gustave Flaubert in seinem Buch „L'Éducation sentimentale“ (1869). Heinz Brüggemann sieht schon in Joachim Heinrich Campes „Briefe aus Paris zur Zeit der Revolution geschrieben“, erschienen 1789/1790, eine erste Faszination für die Großstadtmenge in der revolutionären Metropole. Siehe Brüggemann, 1985, S. 72–89.

⁸⁴² Der Begriff Gegenräume, als Heterotopie von Michel Foucault in den 1960er Jahren in den geisteswissenschaftlichen Diskurs eingeführt, bezeichnet allgemein die Idee eines anderen Raumes. Foucault meint damit generell Räume, die anders sind als die übrigen Räume eines funktional gegliederten Raumgefüges, insofern sie sich den anderen Räumen widersetzen, bzw. sie auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen. Nach Klass, 2012, S. 172–173.

⁸⁴³ Graczyk analysiert den Aspekt der Abwesenheit in Carl Sternheims „Europa“ und Franz Jungs „Proletarier“ nicht. Zur Abwesenheit ist mir keine Untersuchung bekannt, einzig Walter Benjamin erwähnt sie in Zusammenhang mit den städtischen Mengen bei Charles Baudelaire und Victor Hugo. Dazu Kapitel VII.5. Michael Gamper entdeckt zudem in J. W. v. Goethes „Der Römische Carneval“ (1789) die Beschreibung der Leere der Piazza del Popolo, die nach der Verdichtung der Menge auf den Gehsteigen durch die Garde als Gegenpol entsteht. Siehe Gamper, 2007, S. 115f.

⁸⁴⁴ Zur Rolle der Verwendung des Gewitters als Revolutionsmetapher siehe Graczyk, 1996a, S. 20f. Auch angesprochen bei der Analyse der Texte von Ludwig Meidner, siehe Kapitel VI.3.

Erfahrung der Abwesenheit der Masse. Die Masse wirkt sich unterschiedlich auf ihre Umgebung aus und prägt Orte emotional, sodass auch nach ihrer Auflösung etwas bleibt. Deshalb geht m. E. die Massenerfahrung und ihre Darstellung über „das phänomenale Feld des Sichtbaren“⁸⁴⁵ hinaus. Auch ohne eine Menschenmenge abzubilden, kann die bildende Kunst eine Masse suggerieren, für die Wahrnehmung des Beobachters ist nicht entscheidend, ob sie wirklich anwesend ist. Eine Menschenmenge bedeutet immer eine sinnlich erfahrbare Konzentration. Leere und Stille, kurz nach einem Geschehen, sind eine nicht zu unterschätzende Begleiterscheinung der Menschenmasse, die von ihrer früheren Anwesenheit zeugt.

Im Massendiskurs um 1900 hat dieser Aspekt keinen Niederschlag gefunden, da sich die Massenpsychologie mit dem Verhalten des Individuums in der Masse beschäftigt. Da aber in der Abwesenheit keine reale Masse anwesend ist, können sich auch keine psychologischen Verhaltensweisen innerhalb einer Menschenmenge aufbauen. Auch in der Soziologie findet sich zu diesem Phänomen wenig.⁸⁴⁶ Einzig Elias Canetti verweist auf etwas Ähnliches, das er in seinem Buch „Masse und Macht“ die „unsichtbare Masse“ nennt.⁸⁴⁷ Hierzu zählen sowohl die Verstorbenen als auch die Nachkommenschaft, die aufgrund ihrer stetig wachsenden Anzahl nicht sichtbar zu machen ist. Doch zielt diese Nicht-Sichtbarkeit weniger auf die Abwesenheit der Menge, als auf eine Menge, die zahlenmäßig so groß ist, dass man sie nicht sehen kann.⁸⁴⁸ Canetti erkennt aber bei den Toten einen ähnlichen Aspekt, sie sind eine Menge, die sich imaginär verbindet.

In der kunsthistorischen Forschung ist die „abwesende Masse“ ein Aspekt, der bislang noch nicht beleuchtet wurde und in der Untersuchung der Massenerscheinungen insgesamt wenig in Erscheinung tritt.⁸⁴⁹

Die Abwesenheit der Masse ist vornehmlich eine individuelle Erfahrung, weswegen sich dieses Kapitel nahtlos an das vorhergehende anschließt. Die Absenz der Menschenmenge, deren Anwesenheit an einem Ort immer noch spürbar ist, ist ein wichtiger Aspekt in der künstlerischen Wahrnehmung. Dabei gibt es zwei unterschiedliche Erscheinungsformen: Das Spüren der Abwesenheit durch eine Abweichung von der Normalität, so die menschenleeren

⁸⁴⁵ Hebekus/Lüdemann, 2010b, S. 14.

⁸⁴⁶ Helge Pross und Eugen Buß weisen in der Einleitung ihrer „Soziologie der Masse“ zwar auf die Bedeutung der Masse über den kurzen Zeitraum ihres Bestehens hinaus, da sie auf „Spannungen in der Gesellschaft, auf Unzulänglichkeiten der institutionellen Arrangements (...)“ reagiert, jedoch wird über die Auswirkungen dieser anwesenden Abwesenheit nur gesagt, dass sie „Aufschlüsse über die Bruchstellen des gesellschaftlichen Systems“ geben. Siehe Pross/Buß, 1984, S. 17.

⁸⁴⁷ Canetti, 1984, S. 43.

⁸⁴⁸ Bei Canetti auf die Nachkommenschaft angewendet: „Eben in ihrer Zahllosigkeit ist die Nachkommenschaft niemand sichtbar.“ Canetti, 1984, S. 47. Canetti spielt auf ein anderes Phänomen an, das an dieser Stelle nicht untersucht wird. Mit der Unzählbarkeit einer nicht überschaubaren Menge arbeitet auch David Riesman für die sich entwickelnde postmoderne Gesellschaft. Siehe Riesman, 1950.

⁸⁴⁹ Auch in dem Aufsatzband „Massenfassungen“ von 2010, in dem es vor allem um die Geschichte und Strategien der Masse sowie deren „Repräsentation in Literatur und Film, Soziologie und Demographie“ (Hebekus/Lüdemann, 2010b, S. 13) geht, wird dieser Punkt nicht angesprochen.

Straßen der Großstadt, oder die Abwesenheit der Masse nach besonderen Ereignissen, die explizit auf einer Massenerfahrung beruhen.

1. Die Abwesenheit der Masse und die Leere

Einleitende Gedanken zur Definition der Begriffe „Abwesenheit“ und „Leere“ sollen diesen Themenkomplex erschließen. Die Abwesenheit ist ein Teilbegriff des philosophischen Konzepts der Leere. Wichtig für diese Untersuchung ist der Begriff der physikalischen Leere, einer Raumkategorie, neben Ort und Ausdehnung. Zusätzlich gibt es den in der Romantik ausgebildeten Begriff der „inneren Leere“.⁸⁵⁰ Der Raum in der Kunstgeschichte ist, wie Kurt Badt es formuliert, abstrakt, vor allem als verbindendes Element wichtig: „Dies sollte wundernehmen, denn als Abstraktion ist der Raum unanschaulich, die Leere, die an sich selbst nichts bedeutet, die reine Möglichkeit für den Menschen, aus den Sinnesdaten einen Zusammenhang zwischen den Dingen in der Anschauung zu begreifen“.⁸⁵¹ Karen Borks Abhandlung zur Leere auf Gemälden der französischen Historienmalerei beruht auf dem Gegenpol der physikalischen Leere und den Menschengruppen und untersucht den freien Raum, die Leerstellen, innerhalb der Komposition und Bildintention.⁸⁵² Für meine Behandlung der Abwesenheit ist zudem Ulrike Gehring's Definition interessant: „Die Leere steht stellvertretend für das Absente, wobei Absenz (lat. absentia) nicht nur das Fehlende oder Nichtvorhandene, sondern auch den daraus resultierenden Verlust und Mangel beschreibt. Folgt man dieser Definition, dann setzt eine Ästhetik der Absenz immer auch eine Anwesenheit von Semantik voraus.“⁸⁵³ Bei der Abwesenheit der Masse sind nicht nur Verlust und Mangel erfahrbar, sondern auch die imaginäre Anwesenheit, die sich der klaren Visualisierung entzieht, aber dennoch visuell gestaltet werden kann. Die Abwesenheit ist zwar auch an einen Ort gebunden, jedoch keine Leerstelle im Bild. Da die Abwesenheit über die von Bork definierte Raumkategorie hinausgeht, braucht sie keinen menschlichen Gegenpol. Die Abwesenheit ist eine Erfahrung, die durch das Bild vermittelt wird, auf dem kompositorisch auch mit der Leere als Bildmittel gearbeitet wird. Die Leere an sich steht jedoch nicht im Zentrum.

Da der offene Raum die Festschreibung der Leere erschwert, ist sie auf Landschaftsbildern des 19. Jahrhunderts weniger deutlich zu erkennen.⁸⁵⁴ Dabei sind die entleerten Landschaften Caspar David Friedrichs der hier herausgearbeiteten Intention ähnlich, über die Bork Folgendes sagt: „Ausgehend von der anthropozentrischen Vorstellung vom Menschen als Maß aller Dinge dient die Leere dazu, seine Abwesenheit zu signalisieren. Verlust, Einsamkeit

⁸⁵⁰ Siehe hierfür Heidrich, 1980, S. 157–158.

⁸⁵¹ Badt, 1963, S. 13.

⁸⁵² Bork, 2000, S. 13. Dieses Verständnis ebenso bei Kemp, 1992.

⁸⁵³ Gehring, 2011, S. 3.

⁸⁵⁴ Bork, 2000, S. 147.

und Trauer werden weiterhin wie im 19. Jahrhundert über den entleerten Raum thematisiert.⁸⁵⁵

Die Abwesenheit von Menschenmengen kann unterschiedliche Formen annehmen, sie tritt zumeist im offenen Raum auf. Wichtig ist immer das Wechselspiel mit einer zuvor verdichteten Menschenmenge. Denn die Masse hinterlässt Spuren, die von ihrer Anwesenheit zeugen, da sich einerseits Orte durch eine Menschenmenge real verändern können, andererseits der Raum in der Wahrnehmung der Menschen ein gewisses Gepräge bekommt.⁸⁵⁶

Die rein physische Abwesenheit hängt zum einen mit dem Rhythmus bestimmter Orte zusammen, die durch den Wechsel von Tag und Nacht, Wochen- und Feiertagen geprägt sind. Zum anderen gibt es Orte, an denen Menschen nur kurzzeitig zusammenkommen, wie Märkte, Vergnügungsstätten oder auch Arbeitsstätten und Fabriken, die zu festgelegten Zeiten Menschenmengen beherbergen. Die zweite Art der Abwesenheit entsteht, wenn Menschen aus Angst oder wegen Verboten bestimmte Orte, die sie normalerweise bevölkern, nicht mehr betreten, aber durch ihre Abwesenheit den verlassenen Raum dennoch, auch für Außenstehende, prägen. Die Menge kann sich dabei an einem anderen Ort versammeln, so wie bei Theodor Fontane, um an den Barrikaden zu kämpfen, oder aus Angst gewisse Plätze meiden. Hat sich eine aktive Menge versammelt, wie im Falle einer Revolution oder eines Aufstandes, kann diese Menge gewaltsam auseinandergetrieben oder verfolgt werden. Zurück bleiben die Relikte eines Kampfes oder die Opfer.

Im Ausnahmezustand Krieg werden die Räume durch den Wechsel von An- und Abwesenheit der Heere geprägt. Die endgültige physische Abwesenheit des Lebens, der Tod, ist das Ergebnis des Zusammenstoßes zweier Massen auf dem Schlachtfeld.

Wie ist die Erfahrung mit der physischen Abwesenheit und der dennoch fühlbaren Anwesenheit der Menge künstlerisch umsetzbar? Dies soll an einzelnen Werken, zusammen mit den Wahrnehmungsmechanismen der Künstler, untersucht werden. Da sich Formen der Abwesenheit, wie sich im Laufe der Recherchen herausstellte, vor allem bei politischen Menschenmengen oder bei Erfahrungen im Krieg zeigen, ist die zentrale Frage, warum die Künstler gerade Themen, bei denen früher zumeist die Helden und Protagonisten im

⁸⁵⁵ Bork, 2000, S. 155.

⁸⁵⁶ Bei den Auswirkungen der Masse auf die Räume halte ich mich an die heutigen Theorien des „spatial turn“ der Kulturwissenschaften, die keine Trennung mehr zwischen absolutem und relationalem Raum sehen. „Für den spatial turn wird nicht der territoriale Raum als container oder Behälter maßgeblich, sondern Raum als gesellschaftlicher Produktionsprozess der Wahrnehmung, Nutzung und Aneignung, eng verknüpft mit der symbolischen Ebene der Raumrepräsentation (etwa durch Codes, Zeichen, Karten).“ Bachmann-Medick, 2010, S. 292. Dabei steht das Verhältnis von sozialem und physischem Raum im Mittelpunkt, wobei fast alle Ansätze auf den Raumbegriff von Henri Lefebvre bezogen sind: „Die soziale Konstituierung des Räumlichen wird hier ebenso betont wie die Rolle des Raums für die Herstellung sozialer Beziehungen.“ Bachmann-Medick, 2010, S. 291. Die rein körperliche Abwesenheit der Menge an einem bestimmten Ort hat zugleich Auswirkungen und Wechselwirkungen auf das Räumliche.

Mittelpunkt des Gemäldes standen, abwandeln und die massenhafte Abwesenheit, die Vertreibung oder den Tod zeigen.

2. Die Revolutionen von 1848 und 1918/19 – Barrikadenkämpfe und Straßenschlachten

Dieser Abschnitt untersucht die Abwesenheit der revolutionären Masse. Den Anfang macht der Architekturmaler Eduard Gaertner, ein Zeitgenosse Theodor Fontanes, mit seinem Aquarell „Barrikade in der Breiten Straße“ (1848, Abb. 122) zu den Barrikadenkämpfen der Märzrevolution 1848.

Gaertners Aquarell zeigt die verlassene Barrikade in der Breiten Straße in Berlin, die auf den Schlossplatz und das Portal II des Berliner Stadtschlösses zuläuft. Die Inschrift auf der linken Hauswand macht deutlich, um was für einen Tag es sich handelt: „Schreckensnacht vom 18ten zum 19ten um 3h/48“. Damit wird direkt auf die blutigen Barrikadenkämpfe im März des Jahres 1848 verwiesen. Die Szene spielt um 3 Uhr morgens, kurz vor der Verkündung des Waffenstillstands durch die königlichen Truppen.⁸⁵⁷ Die Straßenbarrikade besteht aus herausgerissenen Pflastersteinen, die größtenteils den Unterbau bilden, alten Holzbrettern, Holzfässern und Türen. Einige Steine liegen wurfbereit auf einem horizontalen Balken, gleich hinter der höchsten Erhebung der Schanze, auf der eine schon leicht zerfledderte schwarzrot-goldene Fahne weht. Hinter der Barrikade hat sich niemand mehr verschanzt. Auf beiden Seiten herrscht Stille, die Straße ist menschenleer, nur am rechten Bildrand sind noch drei Personen zu erkennen, die sich besprechen, beziehungsweise sich zurückziehen. Ob es Gardeangehörige, Kämpfer oder einfach, nach Ende des Tumults, ins Freie gelockte Bürger sind, lässt sich nicht erkennen, doch sind Soldaten aufgrund der Kopfbedeckung, der eine trägt eine Schirmmütze, wohl auszuschließen.⁸⁵⁸ Die drei Männer scheinen nicht besonders aufgeregt. Nach Knut Brehm ist die Bleistiftskizze wohl vor Ort entstanden⁸⁵⁹, sie ist deutlich unter dem Aquarell zu erkennen. Daraus ergibt sich eine direkte Beobachterrolle Gaertners, der wohl nach Beendigung der Kämpfe sein Haus verließ. Aus diesem Grund lassen sich die drei Personen auch als unbeteiligte Zuschauer identifizieren. So stellt sich die Frage: Warum verzichtet Gaertner auf Personen und bringt stattdessen das verlassene Zeugnis der vorhergehenden Menschenansammlung zu Papier, was reizte ihn, dieses Motiv zu skizzieren? Die aufgelassene Barrikade verkörpert zwar die Kämpfe der Berliner Bevölkerung, da eine Menschenmenge diese errichtet haben muss, zeigt aber keine Revolutionäre. Warum entschied sich Eduard Gaertner, nicht direkt die Kämpfe selbst als Motiv zu nehmen, sondern eine Barrikade ohne Menschen am frühen Morgen des 19. März zu zeigen? Damit

⁸⁵⁷ Zum näheren Ablauf der Märzereignisse, siehe Kapitel III.1. und besonders Anm. 217.

⁸⁵⁸ Die Kopfbedeckung des Regiments Gardes du Corps, das 1848 in Berlin eingesetzt wurde, war seit 1843 anstatt des Küräß die Pickelhaube aus Tombak.

⁸⁵⁹ Knut Brehm, Katalogtext, in: Kat. Ausst. Eduard Gaertner, 2001, S. 285, Kat. 99.

setzt er sich deutlich von anderen Barrikadenbildern der deutschen Kunst⁸⁶⁰ und den Darstellungen in der Presse ab, auf denen fast immer die kämpfenden Revolutionäre zu sehen sind.⁸⁶¹ Durch Gaertners Sicht auf die verlassene Barrikade ist unklar, auf welcher Seite der Maler steht. Der Bildaufbau lässt keine konkreten Rückschlüsse auf seine politische Einstellung zu. Nur angesichts der in der Mitte der Szene wehenden Fahne mit den Farben der deutschen Einheitsbewegung kann man wohl davon ausgehen, dass Gaertner sich mit den Forderungen der Revolutionäre grundsätzlich identifizierte, jedoch kein Anhänger der aktiven Kämpfe war.

Obwohl die Revolutionäre auf dem Bild fehlen, ist dem Betrachter die vorhergehende Anwesenheit der kämpfenden Menschen bewusst. Ungewöhnlich ist das Aquarell für Gaertner, da es sich mit einem politischen Ereignis auseinandersetzt. Ansonsten umfasst sein Œuvre neben Landschaften und Porträts vor allem detailverliebte Veduten von Berlin, Sankt Petersburg und Orten in der ostpreußischen Provinz, auf denen Personen meist nur Staffage sind. Die Zeichnung nimmt also eine Sonderstellung ein. Es liegt die Vermutung nahe, dass Gaertner, gerade weil sein Interesse vor allem auf der Architekturmalerei lag, die „Architektur“ der kämpfenden Stadt zeigen will, sozusagen eine „Barrikadenvedute“⁸⁶² malt. Damit weicht er der Darstellung einer Menschenmenge aus, eventuell auch aufgrund malerischer Probleme. In diesem Sinne schuf er wohl eher ein privates Zeugnis, in dem sich seine eigene Auseinandersetzung mit den Ereignissen widerspiegelt. Dafür spricht auch das Format des kleinen Aquarells, das kein offizielles Werk, kein großformatiges, der Öffentlichkeit zugängliches Gemälde war wie z. B. Hasenclevers „Arbeiter und Stadtrath“.

Die politische Aussagekraft des Blattes und Gaertners politische Einstellung werden in der Literatur unterschiedlich bewertet. Quellen oder persönliche Zeugnisse, die Gaertners Einstellung zu den Ereignissen untermauern würden, gibt es nicht.

Die Inschrift „Schreckensnacht“ ist mehrdeutig, aber vor allem emotional geprägt. Edit Trost weist in Bezug auf dieses Blatt auf zwei weitere Zeichnungen Gaertners aus demselben Jahr hin, die Denkmäler zeigen, die an Machtkämpfe zwischen Landesherren und ihren

⁸⁶⁰ Als Beispiel sei hier noch einmal Julius Scholtz' Gemälde „Barrikadenkampf in Dresden, Mai 1849“ (1849) genannt.

⁸⁶¹ So auf der kolorierten Lithographie von F. C. Nordmann „Die Barricade an der Kronen- und Friedrichstraße am 18. März 1848“ (1848, Historisches Museum Frankfurt am Main). Hier im Folgenden noch weitere Beispiele. Dabei ist der Blick zumeist von hinten auf die Barrikade gerichtet, sodass der Betrachter auf Seiten der kämpfenden Revolutionäre steht. Wie auf den klassischen Barrikadenbildern sind nur einige Verteidiger zu sehen, selten eine größere Menge an Menschen. Genauere Informationen zu den Kompositionen der Bildpublizistik und deren politische Aussagekraft, vor allem in Hinblick auf die Pressefreiheit, siehe Gaechtgens, 2000, S. 94ff. Dorothea Minkels behandelt nicht nur die Barrikadenkämpfe, sondern weist auch auf das Beispiel von Anton Klaus „Erinnerung an den Befreiungskampf in der verhängnisvollen Nacht vom 18.–19. März 1848“ hin, bei dem ausnahmsweise beide Seiten abgebildet sind. Siehe Minkels, 2001, S. 48, Abb. 6.

⁸⁶² Olaf Briese bezeichnet die Barrikaden in einem Aufsatz über die Kunst der Barrikade als „Moment-Architekturen“. Siehe Briese, 2011, S. 433 und 437.

Untertanen in der brandenburgisch-preußischen Geschichte erinnern.⁸⁶³ Sie vermutet, dass die drei Zeichnungen aus dem Jahr 1848 Gaertners persönliche Sicht auf die Auseinandersetzung zwischen Adel und Bürgerschaft widerspiegeln.⁸⁶⁴ Trost ist der Meinung, dass Gaertner über den Ausbruch der Gewalt erschüttert war.⁸⁶⁵

Gahtgens sieht, vor allem durch die Inschrift an der Hauswand, eine Historisierung des Geschehens: „Aus dem umkämpften Schutzwall ist ein Monument für die gescheiterte Revolution geworden.“⁸⁶⁶ Er sieht Gaertner als einen, der „das dramatische Scheitern der politischen Hoffnungen zum Ausdruck bringt.“⁸⁶⁷ Die Barrikade auf seinem Bild ist verlassen, die Abwesenheit der Kämpfer trifft einen mit voller Wucht, da gerade die Barrikade in der Breiten Straße eine der meist umkämpften war.⁸⁶⁸ Auch wenn von Gaertner keine Quellen und Aussagen zur Revolution überliefert sind, meint man den Verlust der Hoffnungen auf einen positiven Ausgang der Revolution, gerade durch das Fehlen der revolutionären Masse im Aquarell, zu spüren. Nach Studium seines Œuvres ist der Einschätzung von Knut Brehm zu folgen, der Gaertner als jemanden beschreibt, der „auf bürgerliche Reformen und einen aufgeklärten, christlichen Werten verpflichteten Monarchen hoffte.“⁸⁶⁹ Die Revolution als Mittel des politischen Kampfes lag ihm wohl eher fern.

In der oben bereits zitierten Autobiographie „Von Zwanzig bis Dreißig“ schildert Fontane die teilweise irritierende Ruhe der Märztage und die sich in ihre Wohnhäuser zurückgezogenen Menschen. Interessant in Bezug auf Gaertners Aquarell ist ein Textabschnitt, in dem sich Fontane zusammen mit seinem Vater in der Nacht vom 18. auf den 19. März auf den Rückweg zur Apotheke begibt:

„Die wohl fast eine halbe Meile lange Wegstrecke war wie mit Barrikaden übersät, aber zugleich still und menschenleer. Das Ganze glich einer ausgegrabenen Stadt, in der das Mondlicht spazieren ging. Wenn vielleicht wirklich Verteidiger dagewesen waren, so hatten sie sich etwas früh zur Ruhe begeben. Mein Elendsgefühl über das, was eine Revolution sein wollte, war in einem beständigen Wachsen.“⁸⁷⁰

⁸⁶³ Siehe Trost, 1991, o. S. Die beiden Zeichnungen sind „Schildhorn an der Havel“ (1848), Abb. 73 und „Steinernes Kreuz auf Damm bei Kremmen“ (1848), Abb. 74.

⁸⁶⁴ Nach Trost, 1991, o. S.: „Es scheint so, als hätte sich Gaertner durch die revolutionären Kämpfe dieser Märztage und die während der folgenden Monate andauernden Auseinandersetzungen zwischen Adel und Bürgerschaft anregen lassen, über die Erfolgchancen nachzudenken, die einem Aufbegehren gegen das Herrscherhaus in seiner Heimat bisher beschieden gewesen waren.“ Dem widerspricht Helmut Börsch-Supan, der die Blätter als Gegenbilder zu dem Aquarell sieht und vermutet, dass diese Auftragsarbeiten von Friedrich Wilhelm IV. waren. Börsch-Supan, 2001, S. 16.

⁸⁶⁵ Trost, 1991, o. S.

⁸⁶⁶ Gahtgens, 2000, S. 102.

⁸⁶⁷ Ebd.

⁸⁶⁸ Eine ausführliche Beschreibung des Barrikadenkampfes an der Breiten Straße bei Warnecke, 1999, S. 56–62.

⁸⁶⁹ Knut Brehm, Katalogtext, in: Kat. Ausst. Eduard Gaertner, 2001, S. 286, Kat. 99.

⁸⁷⁰ Fontane, 2009, S. 28.

Gaertner reagierte ähnlich wie Fontane auf die verlassene Barrikade und skizzierte sie spontan. Da die Zeichnung vermutlich nicht vor Ort aquarelliert wurde, beschäftigte das Thema ihn wohl länger.

Das Aquarell „Die Barrikade in der Breiten Straße“ ist ein empfindsamer Ausdruck der Spannungen in der Stadt. Wie bei Fontane ist bei Gaertner die Abwesenheit der revolutionären Masse auch ein Symbol für die gescheiterte Revolution.

Ganz allein stand Gaertner mit dieser Wahrnehmung der Revolutionsereignisse jedoch nicht. Georg Osterwald (1803–1884), 1848 in Köln ansässig, schuf die Bleistiftzeichnung „Cölner Barricade ohne Vertheidiger“ (1848, Abb. 123). Sie zeigt eine zwischen zwei Häusern, am Zugang zum Alten Markt, aufgebaute Barrikade. Häuser der Altstadt und Teile des noch unfertigen Kölner Doms erheben sich dahinter. Auffällig ist die Ordnung: Die Balken und Bretter sind sorgfältig über Kreuz gebaut, als Stütze wurden einige Pflastersteine aus der Straße entfernt und unter die Barrikade gestapelt. Wie bei Gaertner weht darüber eine schwarz-rot-goldene Fahne, bei Osterwald jedoch unbeschädigt. Die genaue, feine Bleistiftzeichnung unterstreicht den akkuraten Bau der Barrikade, es fehlen Spuren von Kämpfen, sie haben scheinbar nicht stattgefunden. Aus den Fenstern der seitlich angrenzenden Häuser blicken Leute auf die Straße, eher neugierig und belustigt als erschreckt. An der Barrikade befindet sich niemand. Trotzdem vermittelt sie, im Gegensatz zu der Gaertners, nicht das Bild einer abwesenden Menge. Obwohl das Motiv dasselbe zu sein scheint, ist die Wahrnehmung durch die präzise wehende Fahne, die Sauberkeit und Ordentlichkeit eine andere. Osterwald nimmt auf die Septemberereignisse in Köln Bezug. Im Jahr 1848 schwappten noch verspätet revolutionäre Unruhen in die Stadt über. Diese verliefen jedoch ruhig, die Barrikaden wurden zwar gebaut, doch nicht verteidigt, da wohl auch das Militär nicht einschritt.⁸⁷¹ Der Bildtitel, sowie die aus den Fenstern schauenden Menschen, deuten auf eine eher ironische Sicht Osterwalds auf eine Barrikade, die keine Verteidiger fand. Gaertner beschwört, auch durch seine Bildinschrift, den Schrecken der Berliner Barrikadenkämpfe herauf, die in Köln erst gar nicht stattfanden. Die Bilder schaffen durch Feinheiten eine unterschiedliche Atmosphäre. Während die Leere bei Gaertner die Abwesenheit mittransportiert, ist die Straße bei Osterwald einfach nur leer. Obwohl bei beiden ein aktuelles Geschehen die Straße verändert hat, ist in Köln die vorhergehende Erfahrung nicht bildimmanent.

Rund siebenzig Jahre später beschäftigt sich Hans Baluschek mit einer ähnlichen Erfahrung in Auseinandersetzung mit der Novemberrevolution. Seine Zeichnung „Eine Straße der Revolution“ (1919, Abb. 124) zeigt einen Straßenausschnitt. In schräger Linie verläuft der Bürgersteig auf den Fluchtpunkt rechts außerhalb des Bildes zu, von der Straße ist nur ein kleiner Ausschnitt zu sehen. Die Häuserfront füllt den Rest des Blattes aus. Das Bild ist von

⁸⁷¹ Bei Rita Wagner eine kurze Zusammenfassung der Kölner Unruhen am 25. September 1848. Siehe Wagner, 1988, S. 574–588.

einer vorangegangenen Auseinandersetzung geprägt: Mehrere Tote, wohl Opfer der Kämpfe, liegen auf der Straße. Auf dem Gehsteig finden sich zahlreiche verlorengelassene Gegenstände wie Hüte, Schuhe, Schirme, die wohl in Eile fallen gelassen wurden und deren Besitzer nicht mehr zu sehen sind. Viele Fenster sind eingeschmissen, andere mit Jalousien verrammelt. Baluscheks Zeichnung zeigt die Wunden, die der Kampf geschlagen hat. Die Opfer und die herumliegenden Gegenstände zeugen von der vorhergehenden Anwesenheit einer revolutionären Menschenmasse. Die Abstände zwischen den Toten sind relativ gering, was von einer hohen Opferzahl spricht. In die Leerstellen des Blattes können imaginär die zuvor vorhandenen Revolutionäre hineininterpretiert werden. Da Hans Baluschek nur einen sehr engen Ausschnitt zeigt, suggeriert die Zeichnung zugleich, dass auch die anderen Straßen so aussehen. Die abwesende Präsenz der Menschen überzieht die Stadt, die revolutionäre Stimmung ist verfliegen. Wo vorher noch ein Aufstand, eine revolutionäre Masse war, findet sich jetzt nur noch die Ruhe nach dem Sturm. Die anderen Menschen meiden dagegen die Öffentlichkeit der Straße, keine Hilfe und auch keine Passanten, wie bei Gaertner, sind in Sicht.

In der französischen Kunst findet sich ein mit Baluscheks Bild vergleichbares Werk. Ernest Meissoniers Aquarell „La barricade“ (1848, Abb. 125)⁸⁷² zeigt das Ende der Barrikadenkämpfe im Juni 1848. Der Blick geht in eine enge Gasse. Im Vordergrund, auf den Resten einer Barrikade aus Pflastersteinen, liegen die Leichen der Kämpfenden. Alle Lebenden haben den Ort des Schreckens, den Kampfplatz, verlassen, die Fenster der Häuser sind verrammelt. Nur noch die Toten sind da. Malerisch in gleichen Tönen gehalten verschmelzen sie auf dem Aquarell fast mit der mit ihnen „untergegangenen“ Barrikade. Meissonier zeigt ein realistisches Gesicht der Kämpfe, nur die zurückgebliebenen Opfer sind zu sehen. Dabei stand Meissonier wohl auf der Seite derer, die den Aufstand niederschlugen, und war direkt an den Kämpfen beteiligt.⁸⁷³ Baluschek dagegen war zwar kein aktiver Unterstützer, stand aber doch eher den sozialistischen Ideen nahe.

T. J. Clark schreibt: „This is the real anonymity of the People, a created sameness, the result of violence and not a ‚natural‘ fact.“⁸⁷⁴ Während Clark bei Meissonier vor allem den Verlust der Individualität sieht, ist das Bild zugleich auch Ausdruck der Abwesenheit der aufständischen Masse. Bei Meissonier hat sich die Spannung an einem bestimmten Ort entladen, wofür die Barrikade exemplarisch ist, dagegen erweitert sich bei Baluschek das Kampfgeschehen auf den unbegrenzten öffentlichen Raum: ein Ende ist nicht abzusehen.

Zeitlich steht das Barrikadenbild Meissoniers dem Aquarell Gaertners näher. Während jedoch Meissonier eher den Schrecken der Auseinandersetzung zeigt, das Resultat des

⁸⁷² Das Motiv findet sich auch auf dem Gemälde „Souvenir de guerre civile“ von 1849 (Musée du Louvre, Paris). Ursprünglich wurde es unter dem Titel „Juin“ im Salon 1849 ausgestellt, aber für den Salon 1850/51 umbenannt.

⁸⁷³ Siehe Clark, 1973, S. 27f.

⁸⁷⁴ Ebd., S. 28.

Zusammenpralls zweier Mengen, ist Gaertners Zeichnung mehr vom Verlust der Idee der Revolutionäre geprägt. Aber auf allen drei Bildern ist die abwesende Masse noch spürbar.

In der Revolution von 1919 entstehen weitere Beispiele. Eine ähnliche Szenerie wie bei Baluschek findet sich auf dem Gemälde „Im Morgengrauen“ (1919, Deutsches Historisches Museum Berlin) von Emanuel Bachrach-Bareé, das aber aufgrund der Reduktion auf drei Menschen und den verengten Bildausschnitt nicht ganz so drastisch wirkt.⁸⁷⁵

Auch in der Karikatur findet sich ein ähnliches Motiv, hier nicht auf eine Revolution, sondern eine Demonstration bezogen. So zeigt Thomas Theodor Heines Zeichnung „Nach der Straßendemonstration“ (1910, Abb. 126), erschienen als Blatt 20 in der Serie „Durchs dunkelste Deutschland“ als Titelkarikatur im *Simplicissimus* (H. 52, Jg. 14, 1909/10, 26. März 1910), den Nachhall einer aufgelösten Menschenmenge, die wahrscheinlich geordnet demonstrierte. Die Straßenkreuzung ist menschenleer, vor dem großen Blutfleck an der Wand liegen eine Puppe und ein Polizeihut. Die Gegenstände machen auf die Harmlosigkeit der Demonstranten und das gewaltsame Vorgehen der Polizei aufmerksam. Die Masse und das vorhergehende Geschehen sind noch präsent, ohne dass die Menschen anwesend sind.

3. Krieg und Abwesenheit

Der nächste Abschnitt beschäftigt sich mit der Abwesenheit von Menschenmengen auf Kriegsdarstellungen.⁸⁷⁶ Vor dem Ersten Weltkrieg wird dieses Thema in der deutschen Kunst kaum thematisiert. Sybille Bock nimmt in ihrer Dissertation über die Malerei im deutsch-französischen Krieg zwar Bezug auf Bilder, die weitestgehend ohne Personen auskommen, bei denen es aber in erster Linie um die malerische Ausdrucksweise geht.⁸⁷⁷ Erste Anzeichen für eine sensible Wahrnehmung der Auswirkungen des Krieges und der Heeresbewegungen auf die Landschaft und die menschlichen Siedlungen finden sich in Frankreich im Zusammenhang mit dem Krieg von 1870/71. Dazu zählt Honoré Daumier mit seinen Beiträgen zum „Album du Siègé“, das zu dieser Zeit in der Zeitschrift „Le Charivari“ erschien.

Das Blatt „Un paysage en 1870“ (1870, Abb. 127) zeigt über die Mauern einer Festung hinweg eine menschenleere Gegend, auf deren zerpflegter Erde nur noch wenige Ruinen

⁸⁷⁵ In Willibald Krains Zyklus „Die fiebernde Straße“ ist auf dem Blatt „Schrei in der Nacht“ (Abb. 35/10) der Verlust der revolutionären Masse zu spüren, hier wird jedoch nicht direkt die gewaltsame Abwesenheit thematisiert.

⁸⁷⁶ Zur Definition der Masse im Krieg siehe das Kapitel IV. An dieser Stelle wird vor allem auf die numerische mobilisierte Masse eingegangen.

⁸⁷⁷ Bock, 1982, S. 152ff. Als Beispiel sei das „Landschaftsalbum vom Kriegsschauplatze“ (1870) des deutschen Malers Eugen Krüger genannt, das pittoreske Ansichten der Landschaften ohne Kriegshandlungen zeigt. Nur ab und zu sind im Hintergrund kleine Gruppen von Soldaten oder vorbeimarschierende Truppen zu sehen. Die Ruinen wirken dekorativ, wie in der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts üblich, sind kein Symbol für die negativen Auswirkungen des Krieges. Das Blatt „Ehrental. Gräber bei Spichern“ zeigt einen ruhigen, räumlich begrenzten Soldatenfriedhof. Ein Gefühl für die Abwesenheit der Masse stellt sich nicht ein.

stehen. Links im Vordergrund sieht man vor der Schießscharte eine Kanone, die schräg auf die zerstörte Landschaft weist. Daumier nimmt dieser Szene durch die Reduzierung alles Romantisch-Malerische, das für die Kriegslandschaftsmalerei der Zeit üblich war, und gibt ihr so eine politische Bedeutung.⁸⁷⁸ Neben dem von den Soldaten verlassenen Kriegsgerät zeugt besonders die Landschaft von den Armeen, die hier gehaust haben. Gleichzeitig symbolisiert die Zerstörung der Häuser den Verlust des Lebensraumes der Menschen. Das Blatt „L’Empire c’est la paix“ (1870, Abb. 128) zeigt die Ruinen einer Stadt von Nahem. An einem Trümmerhaufen vorbei fällt der Blick auf die menschenleere Straße, auf der Leichen zu sehen sind. Der nach oben links, über die Trümmer ziehende Rauch des noch brennenden Hauses und die sich nähernden Vögel deuten darauf hin, dass die Truppen gerade erst durch die Stadt gezogen sind. Daumier gelingt es, ohne konkret den Überfall darzustellen, den Schrecken der entfesselten Menge, die über die Stadt hergefallen ist, heraufzubeschwören.

Beide Blätter zeigen die Auswirkungen des Kampfes, das handelnde Heer bleibt in der Zerstörung anwesend.

Annegret Jürgens-Kirchhoff macht das neue Sujet der Kriegslandschaft an der Veränderung der Kriegsführung im 19. und 20. Jahrhundert fest⁸⁷⁹, vor allem am Ausmaß der Material- und Menschenschlachten. Daumiers Erfahrung mit den zerstörten Landschaften lässt sich wohl darauf zurückführen, dass der Krieg 1870/71 auf französischem Boden stattfand und er direkt mit den Auswirkungen konfrontiert war. Dies geht einher mit der von Francois Robichon herausgearbeiteten Veränderung in der französischen Militärmalerei. Der Krieg wird realistischer, in anekdotischen und episodischen Szenen gezeigt und nicht mehr in der Verherrlichung des Feldherrn.⁸⁸⁰ Auf den offenen Schlachtfeldern war der Feind nicht mehr immer sichtbar, eine Vereinzelung der Soldaten erkennbar: „Diese physische Entfernung des Gegners war ein weiterer Schritt hin zu seiner völligen – also auch inhaltlichen – Abwesenheit auf den Bildern.“⁸⁸¹ Doch eine von den Armeen zerstörte Landschaft zeigen die französischen Schlachtenbilder noch nicht.

Außerhalb Deutschlands und Frankreichs entsteht zu dieser Zeit ein wichtiges Gemälde, das in Bezug auf die abwesende Masse nicht unbeachtet bleiben darf: Wassili Wassiljewitsch

⁸⁷⁸ Daumiers Komposition wird im Ersten Weltkrieg von Kriegsmalern wieder aufgegriffen. So z. B. die Illustration „Feldgeschütz in Feuerstellung“ des deutschen Theodor Rocholl in seinen „Kriegsbriefen“. Durch die liebliche Farbgebung und die unzerstörte Landschaft im Hintergrund verliert es jedoch Daumiers Intention und bleibt eine malerische Kriegslandschaft. Abb. in: Rocholl, 1915, S. 18. Ebenso greift Hans Baluschek in einer Illustration zum Buch „Der Krieg 1914–16“ den Aufbau auf, jedoch bildet die abgefeuerte moderne Kanone hier den Mittelpunkt. Abb. in: Baluschek, 1915, S. 18.

⁸⁷⁹ „Daß sich die Kriegslandschaft als besonderes Sujet und eigenständiges Thema erst im späten 19. und vor allem dann im 20. Jahrhundert beobachten läßt, ist ohne den Blick auf die Erfahrungen des modernen Krieges selbst nicht zu erklären.“ Siehe Jürgens-Kirchhoff, 2002, S. 784.

⁸⁸⁰ Robichon, 1993, S. 62.

⁸⁸¹ Ebd., S. 66. Diese Erfahrung drückt sich in der französischen Militärmalerei noch nicht in der völligen Abwesenheit des Heeres aus, sondern in der Konzentration auf die Strategie, die Stärke der Artillerie und die Überlegenheit des Kriegsmaterials.

Wereschtschagins (1842–1904) „Apotheose des Krieges“ (1871, Abb. 129)⁸⁸², dessen Rahmen mit der Aufschrift „Gewidmet den großen Eroberern, den vergangenen, den gegenwärtigen und den zukünftigen“⁸⁸³ versehen ist. Selbst lange Zeit in der Armee, versteht es Wereschtschagin durch die Darstellung einer Totenschädelpyramide, die sich in einer öden, vom Krieg eindeutig gezeichneten Landschaft erhebt, die Schlacht und das Sterben einer großen Menschenmenge heraufzubeschwören. Augenscheinlich hat sich Wereschtschagin ein Ritual asiatischer Herrscher zum Vorbild genommen, die die Schädel ihrer Feinde stapelten und als Monument ihres Sieges auf einer freien Fläche aufbahrten.⁸⁸⁴ Die Masse der Opfer spiegelt sich in der Unzählbarkeit der Totenköpfe wider, die Raben als einzige Lebewesen unterstreichen die Vergänglichkeit des Lebens. Dabei orientiert sich Wereschtschagin nicht an einem konkreten Ereignis.⁸⁸⁵ Der ironische Titel und die Widmung an die „neuen“ Feldherrn unterstreichen seine kritische Sicht. Dem Betrachter drängen sich Gedanken an eine große, zuvor geführte Schlacht auf. Auf kaum einem anderen Bild ist die An- sowie Abwesenheit der Menge gleichzeitig so spürbar.⁸⁸⁶ Die Heere sind abwesend, aber die Schädel der Toten symbolisieren ihre Anwesenheit. Wereschtschagins Gemälde lässt die traditionelle Kriegsmalerei hinter sich. Dass das Werk beeindruckte, zeigt sich an der Rezeption von George Grosz, der es für den Ersten Weltkrieg adaptierte. Auf dem Blatt „Wofür?“ der Mappe „Hintergrund“ (1928, Abb. 130) übernimmt er das Motiv der Schädelpyramide, mit der er anklagend auf die massenhaften Toten des Ersten Weltkrieges anklagend. Das große Fragezeichen, das blutig nach unten tropft, symbolisiert die Sinnlosigkeit. Bei Grosz liegen die Schädel jedoch nicht auf einer Ebene, sondern stapeln sich in einem Schützengraben, auf die neuen Schlachtfelder verweisend.⁸⁸⁷

Zwischen diesen beiden Werken liegt der Erste Weltkrieg, in dem sich ein neues Phänomen herausbildet, das mit Massenheeren und der modernen Kriegstechnik zu tun hat. Die Feinde sind die meiste Zeit unsichtbar, abwesend, tauchen erst unmittelbar vor dem Angriff auf. Die wirklich anwesende Menschenmenge offenbart sich größtenteils nur durch die Länge der

⁸⁸² Das Gemälde wird erstmals in Deutschland 1882 in Berlin, in Wien 1881, ausgestellt. In der zeitgenössischen Presse wird es vielfach als Protest gegen den Krieg gesehen. Eine Zusammenstellung der Kritiken zur ersten Ausstellung in Berlin findet sich bei Jelesijevic, 2001, S. 144–170.

⁸⁸³ Siehe Jelesijevic, 2001, S. 214.

⁸⁸⁴ Siehe Zabel, 1900, S. 16. Wereschtschagin könnte die Schädelpyramiden des mongolischen Heerführers Tamerlans im Sinne gehabt haben, also eine historische Darstellung. Durch seine Widmung schafft er eine Verbindung zu den zeitgenössischen Kriegen.

⁸⁸⁵ Wereschtschagin ist wohl geprägt von den Ereignissen seiner Turkestan Expedition, besonders den russischen Feldzug gegen Buchara 1868. Sein Aufenthalt in Samarkand, wo der Thron Tamerlans stand, verbindet sich mit realen Kriegserfahrungen. Siehe Jelesijevic, 2001, S. 33. Er selbst beschreibt seine Erfahrungen in dem Buch „Kriegsfahrten“. Siehe Wereschtschagin, 1894, S. 1–51.

⁸⁸⁶ Mit den Toten beschäftigt sich Wereschtschagin auch auf seinem Gemälde „Einsegnung der Gefallenen/Die Besiegten. Totengebet“ (1877–79). Abb. in: Zabel, 1900, S. 48, Abb. 51.

⁸⁸⁷ Ursprünglich waren diese Blätter als Hintergrund für die „Abenteuer des braven Soldaten Schweijk“ an der Piscator Bühne in Berlin angefertigt. Rosamunde Neugebauer sieht in ihrer Untersuchung, in der sie ausführlich auf Entstehung und Verwendung der Blätter eingeht, das Massengrab auf dem Blatt „Wofür?“ als Konsequenz der Zwangsmaßnahmen und der Mechanismen der Rechtsordnung. Siehe Neugebauer, 1993, S. 131.

Front, die Vielzahl der Schützengräben und die Stärke der Artillerie. Die modernen Schlachtfelder zeichnen sich durch die abwesende Anwesenheit der Soldaten aus. Jürgens-Kirchhoff verknüpft diese Unüberschaubarkeit mit dem Grabenkrieg am Boden und dem vermehrten Einsatz von Flugzeugen. Der Krieg findet in der Tiefe und in der Höhe statt, die Mitte bleibt leer.⁸⁸⁸ Die Erfahrung einer entfesselten Masse macht der Soldat meist nur bei den kurzen Angriffen. Zumeist bleibt dem einfachen Soldaten die direkte Erfahrung der Menge verborgen, aber er wird mehr als zuvor ein Rädchen in der Masse. Das Niemandsland zwischen den Kriegsparteien wird zu einem neuen Erfahrungsraum, in dem die Gegner selten aufeinandertreffen. Im Ersten Weltkrieg kann man deshalb von einer „Leere des Schlachtfeldes“ sprechen, die sich mit dem Wissen um die große Zahl der Gegner vermischt.⁸⁸⁹ Die Künstler im Feld erfahren im Angriff die Macht und Energie der Menge, die aber innerhalb des Niemandslandes schnell in Vereinzelung umschlagen kann.⁸⁹⁰ Dieser Kontrast macht die Untersuchung der Werke des Ersten Weltkrieges unter diesem Aspekt so spannend. In Verbindung mit der Vereinzelung steht auch das anonyme Sterben, das Hans Hildebrandt 1916 schon angesprochen hat: „Beim Massengrab ist dies überdies kaum möglich. So eilig wird es auf dem Schlachtfeld gegraben, gefüllt und wieder geschlossen, daß, bis ein würdiges Mal sich über ihm erhebt, nur eine Inschrift besagt: Hier ruhen so und soviel hundert Tapfere.“⁸⁹¹ Die Massengräber stehen sowohl für das Individuum als austauschbare Größe, sind aber auch Symbol für die abwesende, kriegerische Masse, die auf dem Schlachtfeld ihre namenlosen Toten hinterlässt.

Während des deutsch-französischen Krieges gab es vereinzelt Bilder leerer Schlachtfelder, wie wir am Beispiel Daumiers gesehen haben, diese Landschaften waren endgültig verlassen, die Heere weitergezogen. In Deutschland wird das Phänomen der zerstörten Kriegslandschaften erst im Ersten Weltkrieg verstärkt wahrgenommen. Bei den folgenden Bildern sind die Soldaten oft noch da, auch wenn man sie nicht sieht, können sie jeden Moment auftauchen, ihre Absenz ist nur temporär, ihre Anwesenheit unvorhersehbar. Ebenso wie die im Exkurs zum Ersten Weltkrieg genannten Werke entstammen diese Bilder nicht der offiziellen Kriegsmalerei. Die Vertreter der modernen Kunstrichtungen, wie z. B. Otto Dix und George Grosz, beschäftigen sich vor allem auf Aquarellen und Zeichnungen mit diesem Thema.

Im Œuvre von Otto Dix spielen die „entleerten Landschaften“ des Ersten Weltkrieges eine große Rolle. In einem Interview mit Fritz Löffler betont Dix: „Ich habe Zustände dargestellt,

⁸⁸⁸ Jürgens-Kirchhoff, 2002, S. 786.

⁸⁸⁹ „Prägend war hier die bereits im Burenkrieg aufgekommene Bezeichnung von der ‚Leere des Schlachtfeldes‘ (Immanuel 1916, 106f.), im Gegensatz zum Wissen um die Anwesenheit des Gegners.“ Nach Nübel, 2008, S. 46f.

⁸⁹⁰ Siehe hierzu ebd., S. 47: „Bewegten sich die Soldaten aus dem eigenen Graben in das Niemandsland, führten die Bedingungen des modernen Stellungskrieges häufig zu Vereinzelung und Orientierungslosigkeit.“

⁸⁹¹ Hildebrandt, 1916, S. 282

Zustände, die der Krieg hervorgerufen hat, und die Folgen des Krieges – als Zustände.“⁸⁹²
Die abwesende Masse ist ein Zustand.

Zu Beginn des Krieges entstehen zahlreiche farbige Aquarelle und Gouachen von Dix mit menschenleeren Landschaften, die die Weiten der Schützengräben wiedergeben. Die am Ende dieser Phase entstandene Gouache „Schützengräben“ (um 1917, Abb. 131) ist ein besonders prägnantes Beispiel.⁸⁹³ Sie zeigt eine menschenleere, verwüstete Landschaft, deren Oberfläche durch die Schützengräben, die Drahtverhaue und die aufgeschütteten Erdhaufen verändert wurde. Der rot-violette Abendhimmel überzieht die Szene mit einem orangefarbenen Filter. Auf dieser Gouache sieht man die „Faszination“, die von der Veränderung der Landschaft durch den Menschen und die Kraft des Krieges ausgeht.

In der Literatur werden die Gouachen verschieden interpretiert. Otto Conzelmann suggeriert in seinem Buch „Der andere Dix“, dass Dix den Krieg, vor allem in seinen Gouachen, als „etwas Großartiges“ sah und „jeder Farbfleck ein Beitrag (...) zu seiner Verherrlichung“⁸⁹⁴ ist. Egal ob Dix den Krieg als ästhetisierendes Naturereignis wahrnahm oder nicht, fällt die Abwesenheit der Soldaten in der Szene auf, weder Lebende noch Tote sind zu sehen. Dix zeigt nicht nur einen durch den Massenkrieg veränderten Frontabschnitt, sondern weiß aus seiner persönlichen Erfahrung, dass aus dem Nichts Angriffe erfolgen konnten. Die Soldaten waren in ihrer Zerstreuung einem ständigen nervösen Warten und dann einer plötzlichen Konfrontation ausgesetzt. Fritz Löffler schreibt zu den fehlenden Menschen in den Gouachen: „In dieser aufgelösten Form war für ihn (den Mensch, Anm. d. Verf.) zunächst kein Platz mehr.“⁸⁹⁵ Doch ist die Menschenmasse in diesen leeren Frontabschnitten sehr wohl erfahrbar, nur nicht sichtbar. Denn der Mensch ist zugleich Voraussetzung und Opfer dieser Erfahrung, die Gouache zeigt seinen Aufenthaltsort: den Schützengräben.⁸⁹⁶

Diesen von den Menschen geschaffenen „neuen“ Landschaften widmen sich länderübergreifend viele Künstler.⁸⁹⁷

⁸⁹² Löffler, 1977, S. 72.

⁸⁹³ Ein weiteres Beispiel ist die Gouache „Gräben vor Reims I“ (1915, Galerie Thomas, München).

⁸⁹⁴ Siehe Conzelmann, 1983, S. 121. Auch Fritz Löffler argumentiert, dass Dix das „elementare Ereignis Krieg“ nicht verpassen wollte. Siehe Löffler, 1977, S. 15. Gegen diese Interpretation wendet sich Dietrich Schubert, der Dix' Aussage zum Krieg als Naturereignis differenzierter sieht. Siehe und nach Schubert, 1996, S. 188f. Er sieht aber in den frühen Werken von Dix durchaus eine Ästhetisierung des Krieges. Ebd., S. 193.

⁸⁹⁵ Löffler, 1977, S. 16.

⁸⁹⁶ Der Einschätzung von Fritz Löffler, dass Dix die durch Granaten zerstörten Landschaften aus einem rein künstlerischen Blick gemalt hat, stimme ich zu. Otto Dix beschreibt dies auf einer Feldpostkarte, vermutlich 1916: „Es sind lauter Löcher mit Steinen herum, oder lauter Skelette. Es ist eine eigenartige, seltene Schönheit, die hier redet.“ in: Rüdiger, 1991, S. 52, Nr. 14. Dix spricht hier die spezifische Schönheit, aber gleichzeitig auch die erfahrbare Abwesenheit an, da die Skelette auch auf Menschen verweisen.

⁸⁹⁷ Ein britisches Beispiel sind die Bilder des Kriegsteilnehmers und offiziellen Kriegsmalers Paul Nash, der die Zerstörungskraft der Heere anhand der verlassenen Landschaften zum Ausdruck bringt. Paul Nash: „We are making a new world“ (1918) und „The Menin Road“ (1919, beide Imperial War Museum, London). Ähnlich einsam und verlassen liegt das Schlachtfeld bei Paul Segieth, ein Helm erinnert an die vorhergehende Masse: „Sperrfeuer bei Douaumont“ (1916, Bayerisches Armeemuseum Ingolstadt). Adolf Erbslöh: „Zerschossener Wald – bei Verdun?“ (1916, Privatsammlung). Ferdinand-Joseph

Gegen Ende des Krieges werden Dix' Werke abstrakter, so auch „Soldatenfriedhof zwischen den Linien“ (1917, Abb. 132), bei dem der Blick auf den toten Massen liegt. Das Hauptmotiv ist ein zerfurchtes Stück Erde. In kräftigen, schwarzen Strichen skizziert Dix die Granattrichter und Stacheldrahtverhaue. Dazwischen sind keine Menschen, aber zahlreiche Kreuze zu sehen. Die expressive Handschrift der Zeichnung ist kennzeichnend für die unruhige Atmosphäre auf dem Schlachtfeld. Die Masse der Soldaten hat durch Verwüstung und eine Vielzahl an Toten das Gesicht dieser Landschaft verändert. Die Kreuze symbolisieren die Menschen, die hier ihr Leben ließen, ohne dass es sich um einen Friedhof handelt. Der Verlust ist allgegenwärtig. Das anonyme Massensterben zeigt sich in den Massengräbern, in die sich die Schlachtfelder verwandeln.

In der Kunst von George Grosz, ab 1914 an der Front, ist der Krieg kein so beherrschendes Thema, doch lässt er seine Kriegserfahrungen auch in die Massendarstellungen der Großstadt einfließen.⁸⁹⁸ Auf seiner Zeichnung „Ihnen ist der Frieden gesichert“ (1919, Abb. 133) geht der Blick über ein weites Feld zum hoch angelegten Horizont. Am Himmel ballen sich Wolken. Über das ganze Feld gruppieren sich Kreuze, eines davon ist mit einem Stahlhelm bekrönt und dadurch herausgehoben, es sind Kriegsgräber. Zwischen den mit wenigen Strichen angedeuteten Hügeln, auf denen die Kreuze in den Boden gerammt sind, das betonen die umgebenden zackigen Linien, sieht man typische, von Granaten in den Boden gerissene Trichter. George Grosz' Stil ist dabei vereinfachender und skizzenhafter als der von Otto Dix. Mit präzisen Strichen, seinem messerharten Stil⁸⁹⁹, lässt Grosz die Kreuze prägnant aus der kargen Landschaft hervorstechen.

Die Soldatengräber zeigen eine abwesende Masse, die Menschen liegen an der Stelle begraben, wo sie gestorben sind. Auf Bildern von Friedhöfen ist eher der Frieden dieser abgeschlossenen Ruhestätte zu fühlen, die nur den Gestorbenen gewidmet ist. Auf Grosz' und Dix' Zeichnungen sind die Kreuze dagegen genau an der Stelle, wo vorher eine Menschenmenge kämpfte. Ohne jede räumliche Begrenzung bedecken die Toten das Schlachtfeld. Die Kreuze, die in ihrer Einheitlichkeit die Anonymität der Massengräber widerspiegeln, haben die Masse ersetzt. Symbolisch stehen sie gleichzeitig, da sie keine Namen tragen, für das Heer der Vermissten. Mit den Kreuzen stellt Grosz das anonyme Sterben in seiner Unermesslichkeit dar, exemplarisch für den gesamten Krieg, ein Sinnbild, das auf vielen Werken zum Ersten Weltkrieg auftaucht.⁹⁰⁰ Grosz sagt über den Krieg in seiner

Gueldry: „Le ravin de la mort à Verdun“ (1916, Musée d'Histoire Contemporaine, Paris). Hier vereinzelte Menschen, die die Abwesenheit der Reste der Armee suggerieren, die die Verwüstung herbeigeführt hat.

⁸⁹⁸ Näheres dazu in Kapitel III.3.1. „Mengererfahrungen am Rande des Ersten Weltkrieges“.

⁸⁹⁹ „So kam ich allmählich zu einem diesem messerharten Zeichenstil, dessen ich zur Übertragung meiner damals von absolutem Menschenhaß diktierten Beobachtungen bedurfte.“ Grosz, 1924, S. 34.

⁹⁰⁰ Ein weiteres Beispiel ist die Kreidezeichnung „Kreuzung bei Ypern“ (1915, Kuperstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden) von Otto Schubert.

Biographie: „Den Krieg betrachtete ich als eine ins Ungeheuerliche ausgeartete Erscheinungsform des üblichen Kampfes.“⁹⁰¹

Die Gefallenen sind auch das Motiv von Hans Baluscheks „Das Totenfeld“ (1917, Abb. 134). Das Aquarell zeigt einen verlassenem, winterlichen Frontabschnitt, fast die Hälfte des Bildes nimmt der klare, in hellen Farben gestaltete Morgenhimmel ein. In der unteren Hälfte liegen in einer hügeligen Landschaft tote Soldaten, die sich, halb vom Schnee bedeckt, farblich mit der Landschaft verbinden. An mehreren Stellen sind Bajonette aufgespießt, ein Zeichen für die Sanitäter, dass dort Hilfe benötigt wird. Die Bajonette setzen sich nach hinten in die Landschaft fort. Wie die Kreuze symbolisieren sie die Soldaten, die Körper selbst zeigt Baluschek nicht. Die Anzahl der Bajonette übertrifft die der Menschen, in abstrakter Weise die Masse der Opfer darstellend. Der Verzicht auf lebende Soldaten oder herannahende Sanitäter betont das massenhafte Sterben, das Ausgeliefertsein in der Anonymität. Das Ausschnitthafte des Aquarells gibt nur einen Teil des Schlachtfeldes wieder. Das weiche, warme Licht und die Pastellfarben, in die Baluschek die Szene taucht, schaffen einen Kontrast zwischen der Thematik und der malerischen Umsetzung, wodurch das Grauen fast unwirklich wirkt. Hans Baluschek verwendet dieses Motiv schon einmal in dem Buch „Der Krieg 1914–16“⁹⁰² von 1915. Seine Illustrationen zeigen hauptsächlich Kriegsgerätschaften der verschiedenen Heeresabteilungen und werden von patriotischen und deuschtümelnden Texten begleitet. Doch waren der Mappe auch zwölf Lichtdrucke von Aquarellen Baluscheks beigelegt, die stärker die Realität des Krieges zeigen.⁹⁰³ Hier arbeitet Baluschek ebenfalls mit dem Kontrast von Schönheit und Tod. Auf dem Blatt „Eingeschneit“ (Abb. 135) sind die Leichen Teil des Erdwalls, hinter dem die Soldaten sich verschanzt haben. Der alles überdeckende Schnee verbindet die Toten mit dem Boden, sie werden eins mit der Natur. Doch kommt auf „Das Totenfeld“ durch die weit reichenden Bajonette die abwesende Masse deutlicher zum Ausdruck. Canettis unsichtbare Masse der Toten, die imaginär, oftmals in der Natur, leben, scheint hier bildlich festgehalten zu sein.⁹⁰⁴ Die Leichen der Soldaten verbinden sich quasi mit der Natur, sie sind Teil des Kreislaufs des Lebens.⁹⁰⁵

Diese Bilder entstehen in direkter Auseinandersetzung mit dem Krieg. Aber auch in den zwanziger Jahren verarbeiten Künstler noch ihre Erfahrungen mit dem Ersten Weltkrieg. Gerade Otto Dix beschäftigt sich weiter mit diesem Thema. In seinem Zyklus „Der Krieg“ von 1924 wird seine Formensprache realistischer, die Menschen rücken vermehrt in den Blick. Auf dem Blatt „Der Abend auf der Wijtschaete-Ebene“ (1924, Abb. 136) zeigt der

⁹⁰¹ Grosz, 1955, S. 20.

⁹⁰² Baluschek, 1915.

⁹⁰³ Die zwölf Aquarelle werden auch 1916 auf der Schwarz-Weiss-Ausstellung der Freien Secession in Berlin gezeigt. Die Titel unterscheiden sich etwas, so ist „Eingeschneit“ hier mit „Verschneit“ angegeben.

⁹⁰⁴ Canetti, 1984, S. 43.

⁹⁰⁵ Auch auf dem Gemälde „Finale“ (1918, Sammlung Leopold, Wien) des Österreicherers Egger-Lienz werden die toten Menschen eins mit dem Schlachtfeld, was er vor allem durch die einheitliche Farbgebung erreicht. Siehe Kirschl, Bd. 1, 1996, S. 297, WVZ M 412.

untere Teil eine hügelige Landschaft, die sich bei näherem Hinsehen als eine Aneinanderreihung von Gefallenen entpuppt, die in die Ebene eingebettet sind.⁹⁰⁶ Ein breiter, heller Streifen über der Landschaft grenzt diese deutlich vom Himmel ab, der bedrohlich schwarz ist. Nicht mehr die abwesende Masse in den Schützengräben wie bei „Schützengräben“ ist Thema, sondern die reale, gesichtslose Masse der Toten. Die Leichen liegen verstreut in der unendlich wirkenden Landschaft, aber es ist dem Betrachter überlassen, ob er die Erhebungen am Horizont als Tote oder Teil der Landschaft wahrnimmt. Arne Marno stellt heraus, dass die Radierung wie ein Vexierbild konzipiert ist: „Der Betrachter sucht im Chaos des Leichenfelds Gesichter, Gliedmaßen und Körper zu identifizieren.“⁹⁰⁷ Zusätzlich ist die Perspektive so gewählt, dass er fast glaubt, selbst im Leichenfeld zu stehen. Die Einbettung der Soldaten in die Landschaft ist ein häufiges Motiv. Als Teil einer unüberschaubaren Masse an Toten symbolisieren sie die Abwesenheit der Armeen.

So weist auch das 1934 bis 1936 entstandene Gemälde „Flandern 1917“ von Otto Dix eine ähnliche Verschmelzung von Menschen und Landschaft auf.⁹⁰⁸

Die Werke, die das Massensterben zeigen, erzählen vom Verlust im Kampf der feindlichen Armeen. Dabei ist alles Leben vom Motiv verbannt. Weder ist eine zurückweichende noch eine vorwärtsstürmende Armee zu erkennen, es sind keine Sanitäter zu sehen, die helfen könnten, nur die Toten sind geblieben. Die Abwesenheit des Lebens wird in seiner Endgültigkeit dargestellt.

Dabei sind nicht alle menschenleeren Landschaften Symbol für den Schrecken des Krieges. Ebenfalls in den zwanziger Jahren entsteht Franz Radziwills (1895–1983)⁹⁰⁹ „Der Unterstand am Naroczsee – Der Krieg im Osten“ (1929, Abb. 137)⁹¹⁰, das seiner realistisch-magischen Malweise verhaftet ist. Skizzen oder Vorläufer aus der Zeit des Ersten Weltkrieges sind nicht bekannt, so dass die Idee zu diesem Bild wohl nicht direkt aus den Erfahrungen an der Front entstand. Das in sehr dunklen Farben gehaltene Gemälde zeigt einen, mitten in einem zerstörten Wald liegenden, militärischen Unterstand. Neben dem relativ unbeschädigten Holzverschlag ragen Baumstümpfe in den tiefschwarzen Himmel, an dem als einziges Zeugnis von Leben mehrere Kampfflugzeuge kreisen. Ob sich hier noch Menschen versteckt

⁹⁰⁶ Die Radierung „Bei Langemark (Februar 1918)“, Blatt 7 aus dem Zyklus „Krieg“ (Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung), zeigt ebenso einen verwüsteten Landabschnitt, in dem nur noch menschliche Überreste, Knochen und Totenschädel von den Soldaten zu sehen sind. Die Masse ist nicht mehr anwesend, doch spricht die Landschaft die Sprache der vorherigen Verdichtung. George Grosz zeigt in der Federzeichnung „Schlachtfeld“ (1915, Privatbesitz) ebenfalls die abwesende Menge in Form toter Soldaten. Doch liegen diese über eine größere Fläche verstreut, zeigen so direkter die Größe und Unüberschaubarkeit des Schlachtfeldes.

⁹⁰⁷ Marno, 2015, S. 150.

⁹⁰⁸ Das Gemälde „Flandern 1917“ (Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin) wird an dieser Stelle, da es aus dem zeitlichen Rahmen fällt, nicht besprochen.

⁹⁰⁹ Kriegsteilnehmer als Sanitäter seit 1915, eingesetzt vor allem in Russland, Flandern und Nordfrankreich.

⁹¹⁰ Das Pendant für die Westfront ist das Gemälde „Das Schlachtfeld von Cambrai 1917 – Der Krieg im Westen“ (1930, Stadtmuseum Oldenburg). Zusammen mit „Das Grab im Niemandsland“ (1934, Deutsches Historisches Museum Berlin) sollten die drei Gemälde wohl ursprünglich zu einer Gruppe verbunden werden.

halten oder der Unterstand schon verlassen ist, bleibt unklar. Doch scheint ein großes Heer über diesen Abschnitt hinweggezogen zu sein. Die Flugzeuge, die über der Landschaft ihre Bahnen ziehen, könnten Vorboten eines neuen Angriffs sein. Die Rolle des Menschen wird in der Literatur zu diesem Bild negiert. Roland März schreibt: „Im Unterschied zum Triptychon ‚Der Krieg‘ seines Freundes Otto Dix spielt hier das Schicksal der Soldaten in der Hölle der Materialschlachten des Ersten Weltkrieges keine Rolle mehr.“⁹¹¹ Und Radziwills Freund Wilhelm Niemeyer sieht 1931 darauf Kriegslandschaften, die „absichtslos, erinnerungstreu die Stätten des Grauens im Bild der vernichteten Natur“⁹¹² wiedergeben und bezeichnet Radziwills Kriegsbilder als „Passionsbilder der Erde“⁹¹³. Dass Radziwill keine lebenden oder toten Soldaten zeigt, bedeutet nicht, dass er die Verantwortlichkeit der Massen für die Zerstörung nicht sieht oder das Heroische eines Schlachtfeldes zeigen will. Es ist kein reines Landschaftsbild. Die Leere lässt zugleich den Menschen als Urheber dieser Szenerie erscheinen, die weitreichenden Zerstörungen des Massenkrieges zeugen, wie die Flugzeuge, immer noch von ihrer Anwesenheit. Zeitgenössische Kritiken sehen in dem Bild, das 1930 im Hamburger Kunstverein ausgestellt wird, vielfach die Bäume als Körper und imaginieren Leichen in das Gemälde, wie van Dyke anhand einer Analyse feststellt.⁹¹⁴ Dies zeigt, dass in der Gesellschaft die großen Verluste des Massenkrieges auch zu dieser Zeit noch präsent sind.

Die klaren Linien und die glatte Auftragsweise der Farben sind Ausdruck der neusachlichen Malweise Radziwills. Die unheimliche Atmosphäre wird neben den Farben auch durch den verlassenen Unterstand erzeugt, der auf die Anwesenheit von Soldaten hindeutet, die aber nicht mehr zu sehen sind. Das Schicksal der Soldaten spielt auf dem Bild keine Rolle, aber die Erfahrung der Vereinzelung im Niemandsland bricht sich hier deutlich Bahn. Ebenso wie auf anderen Gemälden Radziwills aus den zwanziger Jahren ist der Mensch kein wichtiges Element, die Natur oder die Technik stehen im Vordergrund. Die Zahl der abgebildeten Menschen, auch auf den Stadtbildern, reduziert sich bei ihm immer mehr. Es ist eine andere, nicht mit Balushek oder Dix vergleichbare Darstellungsart des Krieges. Radziwills düstere Vision zeigt die durch Menschenmassen, aber auch durch die Technik des Krieges zerstörte Landschaft.

Zuletzt soll noch ein Beispiel besprochen werden, das sich nicht mit der Front, sondern mit der Zivilgesellschaft im Krieg beschäftigt. Im Zyklus „Krieg – allen Völkern gewidmet“⁹¹⁵ von Willibald Krain aus dem Jahr 1916 findet sich die abwesende Masse auch an der Heimatfront. Krain schuf mit den Lithographien eine eindrucksvolle Anklage der

⁹¹¹ März, 1995, S. 24.

⁹¹² Wilhelm Niemeyer: Der Maler Franz Radziwill, Leipziger Illustrierte Zeitung, 26.03.1931, in: Wietek, 1990, S. 240.

⁹¹³ Niemeyer, 1931, in: Wietek, 1990, S. 240.

⁹¹⁴ Siehe Dyke, 2011, S. 94f.

⁹¹⁵ Krain, 1916. Neuauflage zum Antikriegsjahr 1924 unter dem Titel „Nie wieder Krieg. Sieben Visionen, dem Gedächtnis der Weltkriegsopfer gewidmet“ beim Verlag „Der Berg“ in Berlin.

Grausamkeiten des Krieges. Ebenso wie Max Slevogt bei seiner Folge „Gesichte“ zeigt er keine Kampfhandlungen oder Schlachtfelder, sondern stellt allegorisch die Schrecken des Krieges heraus. Im Vorwort zur Veröffentlichung schreibt Krain: „Aber die hier niedergelegten persönlichen Anschauungen, welche die Empfindungen einer großen Masse bei allen Völkern zum Ausdruck bringen dürften, haben die gleiche Berechtigung wie die Darstellungen der Grosstaten des Krieges.“⁹¹⁶ Er erweitert somit für sich die Darstellungswürdigkeit neuer Aspekte des Krieges. Krains Blatt „Die Fahnen“ (Abb. 138), das Kurt Tucholsky 1919 als „schlagend und kühn“⁹¹⁷ bezeichnet, zeigt einen menschenleeren, von einem Sternenhimmel überwölbten Straßenzug in der Nacht. Doch täuscht die kleinstädtische Idylle. An jedem Haus hängen an den an den Fenstern befestigten Fahnenstangen Leichen.

Im „Wahren Jacob“ erscheint 1915 ein Gedicht von Willibald Krain ebenfalls unter dem Titel „Die Fahnen“, das diese Szenerie schon aufgreift. Darin beschreibt er die Verwandlung von Siegesfahnen in menschliche Leichname:

„So ging ich durch das ganze Land.
Und eine Wandlung grauenhaft geschah:
Wie Harlekine erst, mit hohlen Reden,
Drehten die bunten Lappen sich im Tanz.
Dann ging ein Falten an von weiten Mänteln,
Gewänder einer geisterhaften Schar,
So hingen Leichentücher Reih´an Reih´-
Bis jedes lautlos Menschenform umschloß!
Die Hülle schwand – und der Erschlagenen Heer
Erschien mir hoch ein pendelndes Spalier....“

So schritt ich schauernd durch das ganze Land
In jener Nacht nach blut´gem Weltgeschehn.
Und nie mehr anders seh´ich Siegerfahnen,
Und in mir bleibt dies furchtbare Gesicht:
Wie schwer, wie schwer es ist – den Sieg zu tragen.“⁹¹⁸

Krain trägt mit seiner Lithographie die Toten von der Front in die Heimat. Die unglaubliche Anzahl der Opfer wird dadurch veranschaulicht, dass an jedem Haus (selbst am Kirchturm) mindestens ein Leichnam hängt. „Die Hülle schwand – und der Erschlagenen Heer Erscheint mir hoch ein pendelndes Spalier.“ Die Menge des Heeres ist bis nach Hause gekommen, jedoch nicht mehr als streitbare Kraft, sondern als abwesende Seelen, deren tote Körper die

⁹¹⁶ Krain, 1916, o. S.

⁹¹⁷ Panther, 1919, S. 234. Die Kritik wurde unter seinem Pseudonym Peter Panther veröffentlicht. Zudem lobt er Krains Engagement: „Ehre dem Künstler, der 1916 gegen den Blutstrom schwamm!“ Ebd.

⁹¹⁸ Krain, 1915, S. 8694.

Fahnen des Vaterlandes ersetzen. Die Unzählbarkeit der Opfer zeigt die Straße, die kein deutliches Ende hat. Ebenfalls symbolisch ist die leere Stadt, auf der die Menschenmenge fehlt. Die Abwesenheit der Gestorbenen spiegelt sich in ihr wider.

Ebenso wie in seinem Mappenwerk „Die fiebernde Straße“ (1920, Abb. 35), in dem die letzten zwei Blätter die Abwesenheit der revolutionären Masse zeigen⁹¹⁹, wechseln sich in der Kriegsmappe Motive mit Menschenmengen und leergefegten Straßen ab. Durch diese Überblendungen gelingt es Krain, die immensen Verluste an Menschenleben sichtbar zu machen und besonders hervorzuheben.

Die behandelten Bilder zeigen, wie der Erste Weltkrieg durch seinen Massencharakter eine Auseinandersetzung mit der abwesenden Masse möglich und nötig machte. Die mobilisierten Massen, die nicht sichtbaren, aber dennoch anwesenden Soldaten, die massenhaften Toten auf dem Schlachtfeld waren in den Köpfen präsent und wirkten sich auf den künstlerischen Umgang mit dem Kriegsgeschehen aus. Dabei zeigt sich die Abwesenheit nicht nur in Verlust und Mangel, sondern die Leere ist geprägt durch die Nichtanwesenheit, das Motiv ohne die zuvor handelnden Massen nicht möglich.

4. Die Menge in der Auflösung – Vorstufen zur Abwesenheit

Gewissermaßen eine Vorstufe der Abwesenheit der Masse ist ihre Zerstreuung. Beispiele gibt es vor allem in der Kunst der zwanziger Jahre. Besonders Künstler, die schon die kämpfende Masse in ihren Werken thematisierten, beschäftigen sich auch mit diesem Motiv.

Auf dem bereits erwähnten Gemälde „Zerstörung eines Bäckerladens“ (1846, Abb. 14) von Philipp Hoyerl deutet sich das Thema schon an. Bei der Hungerrevolte trifft eine aufständische Masse auf Militär, das sich im Bild noch im Hintergrund hält, aber man kann schon erahnen, dass die Soldaten gekommen sind, die Menschenmenge aufzulösen.

Aufbau und Zerfall einer Erhebung ist Motiv und Teil der erzählenden Struktur von Willibald Krains Zyklus „Die fiebernde Straße“ zur Novemberrevolution. Die Lithographie „Straße frei!“ (1920, Abb. 35/6) zeigt die Instabilität der Masse. Auf einer gewundenen Straße, die nach hinten, gerahmt von hohen Mietshäusern, fluchtet, sind im Vordergrund sieben Polizisten in geordneter Linie zu sehen. Sie wirken relativ statisch und schreiten mit gemäßigten Schritten die Straße hinauf. In die Enge der Häuserschlucht flüchtet sich die Menschenmenge, die sich wohl zuvor auf dem zum Betrachter näheren Straßenabschnitt befunden hat. Die Auflösung der Menge geht zuerst mit einer Verdichtung der Menschen in der Straßenschlucht einher. Sie bildet eine schwarze Masse und verschwindet hinter den Häusern. In der Konfrontation zeigt sich der Gegensatz von statischer Staatsordnung und dynamischer Menschenmenge. Mit dem Voranschreiten der Polizei wird eine Stille auf der Straße eintreten, die von ihrem Eingreifen gegen die Masse zeugt. Durch die gewaltsame

⁹¹⁹ Siehe dazu den Abschnitt über die Zyklen zur Revolutionszeit, Kapitel III.3.2. und Kapitel VII.4.

Auflösung der Menge bildet sich auf dem Bild eine Leerstelle aus, sie zeigt ein Zwischenstadium, den Übergang von der an- zur abwesenden Masse. Die leere Bildfläche erzeugt ein Spannungsfeld, immer weiter scheint sie sich zu vergrößern. Dabei erzählt die Leerstelle genauso viel über die Handlung wie die beiden sich gegenüberstehenden Parteien, da sie die Verbindung zwischen dem Eingreifen der Polizei und der Flucht der Menge schafft. Wolfgang Kemp überträgt schon 1992 den aus der Literaturwissenschaft stammenden Begriff „Leerstelle“ in seinem Aufsatz „Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“⁹²⁰ auf die Kunst. Anhand von Jean-Léon Gérômes Gemälde „Der Tod des Marschall Ney“ (1868, Museums Sheffield, Graves Gallery) arbeitet Kemp heraus, dass die Leerstelle die gleiche Aussagekraft für die Handlung hat wie die Objekte und Körper.⁹²¹ Die Auflösung der Menge ist bei Krain ohne die Leerstelle nicht lesbar, sie verbindet die Akteure. Oder, wie Karen Bork es schreibt: „Im Zusammenspiel mit dinglich Dargestelltem steigt die Leere zur erfahrbaren Größe auf.“⁹²² Doch ist die Leere hier nicht nur ein kompositorisches Mittel, sondern impliziert eine konkrete Aussage und einen ganz bestimmten Zeitpunkt.

Krains Zyklus schließt als Resultat der Auseinandersetzung mit zwei Blättern, die fast leere Straßen zeigen. Kurz sei hier noch auf den schon besprochenen Zyklus „Revolutionstag in Berlin“ (1919, Abb. 33) von Ernst Stern verwiesen, auf dem die Menge in der Auflösung ebenfalls die letzten zwei Blätter einnimmt.

In der französischen Kunst wird die Konfrontation zweier Mengen schon 1902/1903 von André Devambez (1867–1944) in seinem Gemälde „La Charge“ (Abb. 139)⁹²³ festgehalten. Die Ohnmacht der Massen vermittelt Devambez durch die Perspektive von einem erhöhten Standpunkt oberhalb der Straße. In einer spitzen Formation treibt eine Doppelreihe Soldaten die Menschenmenge vor sich her, die in einem umgekehrten V davonstürmt. Zwischen beiden Gruppen bildet sich in der Mitte des Gemäldes eine rautenförmige Leerstelle. Der geringen Zahl der Bewaffneten steht eine große Zahl Demonstranten, wie bei Krain, hilflos gegenüber. Devambez malt sehr detailliert die ruhigen Zuschauer auf der Promenade an beiden Seiten der Straße. Der Kontrast unterstreicht die Dynamik der Konfrontation. Die künstliche Beleuchtung hebt die seitliche Ladenstraße hervor, eine Laterne zwischen beiden Parteien beleuchtet vor allem die Polizei.

Karin Sagner sieht bei Devambez kein bestimmtes Ereignis protokolliert, sondern eine „archetypische Darstellung eines Zusammenpralls von Demonstranten und politischer

⁹²⁰ Kemp, 1992.

⁹²¹ Kemp deutet z. B. die Leere, die den Helden umgibt, als die fünfzehn Minuten, die ein Hingerichteter an seiner Richtstätte liegen bleibt, bis er abgeholt wird. Die Mauer interpretiert Kemp in Hinblick auf die Spuren der Erschießung. Siehe Kemp, 1992, S. 316–324.

⁹²² Bork, 2000, S. 13.

⁹²³ Dazu existiert auch eine Lithographie „La Charge ou La Charge sur le Boulevard Montmatre, Scène d'Émeutes“ (1902, Musée départemental de l'Oise, Beauvais).

Gewalt auf offener Straße“.⁹²⁴ Bei Krain dagegen ist wohl ein bestimmtes Ereignis dargestellt, zumindest entsteht der Zyklus in unmittelbarer Erfahrung mit den Revolutionskämpfen. Im Gegensatz zu Devambez nimmt Krain die Perspektive der bewaffneten Macht ein, die die Menschenmenge in eine Häuserschlucht drängt, und lässt die Masse so noch bedrohlicher wirken. Dadurch ist die Lithographie aber weniger dynamisch als „La Charge“.⁹²⁵ Doch verstärkt auf beiden Bildern die Polizei den Effekt der verdichteten Masse noch. Dies könnte, nach Stephen Reicher und Clifford Stott, daran liegen, dass die Demonstranten, wenn sie mit der Polizei konfrontiert werden, eine tiefere Verbundenheit auch mit radikalen Elementen innerhalb der Menge eingehen, sich enger zusammenschließen: „In the immediate context this changes the categorical structure of events from multiple psychological crowds with different relations to the police to a single psychological crowd united in antagonism to the police.“⁹²⁶ Dies kann auch zu neuen Allianzen gegen den Staat führen.⁹²⁷ Diese psychologische Beobachtung findet sich auch bei Krain und Devambez.

Ein weiteres Beispiel für die Auflösung, aber ohne Fremdeinwirkung, ist Alfred Franks Radierung „Arbeitslosendemonstration im Juni 1923“ (1923, Abb. 140), die sich auf die reale Situation am Augustusplatz in Leipzig am 6. Juni 1923 bezieht.⁹²⁸ Die Wahl dieses Ereignisses als Motiv zeigt einmal mehr Alfred Franks politische Einstellung, die auch sein gesamtes Œuvre prägt.

Der Blick geht über eine große Freifläche im Vordergrund auf den Augustusplatz, auf dem viele am Boden liegende Menschen zu erkennen sind. Die Menschen fliehen in verschiedene Himmelsrichtungen vom Platz, der zu einer Falle geworden ist. Dabei verdichtet sich die Menge an den Begrenzungen, sowohl des Bildes als auch des Platzes. Die geordnete Demonstration hat sich in ein Chaos aufgelöst. Die Querschraffierungen auf dem Blatt, die wie die Spiegelungen auf der Straße den Eindruck von Regen erzeugen, verstärken die Fluchtbewegungen. Der Betrachter blickt leicht erhöht, von einer Seitenstraße, auf den Platz, unterstützt wird diese Sicht durch das am linken Bildrand angeschnittene Haus. Im Gegensatz zu Krains „Straße frei!“ ist der Grund für die Auflösung nicht erkennbar. Die große Freifläche im Vordergrund distanziert den Betrachter vom Geschehen. Man sieht nur das Ergebnis, keinen kausalen Zusammenhang. Der offene Raum des Platzes, der die Möglichkeit für eine Versammlung einer stark anwachsenden Masse bietet, macht sie zugleich angreifbar. Die Abwesenheit der Menschen in der Bildmitte, auf der man nur noch die Opfer sieht, lässt

⁹²⁴ Karin Sagner, Katalogtext, in: Kat. Ausst. Die Eroberung der Strasse, 2006, S. 188.

⁹²⁵ Ähnliche Gemälde dieser Art sind mir in der deutschen Kunst nicht bekannt.

⁹²⁶ Reicher/Stott, 2007, S. 36.

⁹²⁷ „In the examples detailed above we have focused on the way in which an asymmetry in the categorical perceptions of crowd and police can change the social relations between people and authorities, and thereby forge new oppositional identities.“ Reicher/Stott, 2007, S. 37.

⁹²⁸ Die Radierung ist unten links mit „Orig. Radierung 6. Juni 1923“ bezeichnet, unten rechts mit A. Frank. Am 6. Juni 1923 fand in Leipzig eine Arbeitslosendemonstration statt, die die organisierende KPD nicht mehr unter Kontrolle hatte. Es kam zu schweren Ausschreitungen zwischen der Polizei und den Demonstranten mit mehreren Toten.

zudem die dynamische, panische Reaktion der Masse erkennen, in der sich die Beziehungen zwischen den Personen lösen.

Auf allen drei Bildern finden sich große Freiflächen vor den Menschenmengen. Die politisch handelnde Masse wird von dem Ort, an dem sie sich versammelt hat, vertrieben.

Oskar Nerlingers (1893–1969) Lithographie „November-Demonstration“ (o. J. (1918), Lindenau-Museum Altenburg)⁹²⁹, verkehrt die Raumhoheit ins Gegenteil. Das Blatt zeigt von einem erhöhten Standpunkt, ähnlich Devambez, eine Straße, die am oberen Ende von Militär blockiert wird. Zu einem spitzen Pfeil geformt, aus dem vorne eine Fahne ragt, stürmt eine zu einem schwarzen Block verdichtete Masse auf das Militär zu. Dabei erobert sie den leeren Raum zwischen den beiden Parteien. Einige wenige Passanten, die noch auf der Straße sind, ziehen sich erschreckt in ihre Häuser zurück. Die Dynamik der Menge richtet sich gegen die bewaffnete Truppe, die jedoch nicht flieht. So stehen sich hier zwei verschiedene Typen von Masse gegenüber. Während die Demonstranten eine gemeinsame Idee verbindet, wird das Militär durch feste Strukturen zusammengehalten.

Auf allen Bildern wird die Asymmetrie der Personenzahl deutlich: Obwohl die Demonstranten oder Revolutionäre in der Mehrzahl sind, werden sie aufgerieben, nur bei Nerlinger ist es andersherum. Dabei steht der freie Raum symbolisch für Erfolg und Misserfolg der Kämpfenden.

Zu einer Zerstreung der städtischen Menge führt im Ersten Weltkrieg die neue Form des Bombenkrieges, eine technisierte, unpersönliche Angriffsart. Otto Dix' Graphik „Lens wird mit Bomben belegt“ (1924, Abb. 141) aus der Mappe „Der Krieg“ zeigt einen Fliegerangriff auf die französische Stadt Lens. Der leicht erhöhte Blick geht auf eine Straßenschlucht, die schräg nach hinten fluchtet. Auf beiden Seiten sind teilweise zerstörte Häuser zu sehen, das Ende scheint verschüttet zu sein. Schräg über der Straße in der rechten Ecke des Blattes fliegt ein Flugzeug, das Abwerfen der Bomben oder die Explosionen zeigt Dix nicht. Die Mitte der Straße, auf die der Schatten des Fliegers fällt, ist bis auf wenige Opfer wie leergefegt, am Straßenende sieht man fliehende Menschen. Während die hinteren nur noch als Schatten erkennbar sind, sind die angstverzerrten Gesichter der vorderen dem Betrachter zugewendet. Die Abwesenheit der Menge der Passanten ist erschreckend, gerade da sie nicht durch Menschen, sondern durch militärische Technik herbeigeführt wurde. Auch hier erzeugt eine Leerstelle die Verbindung vom Flieger, als Ursache der Flucht, zu den Opfern.

Auffallend an allen Beispielen ist, dass die Bildmitte zumeist frei gelassen wird. Der Punkt des Bildes, auf den das Auge zuerst fällt, zeigt den Verlust. Dabei ist die Leerstelle nicht nur ein formales Mittel, sondern entsteht aus dem narrativen Moment des Motivs. Die Protagonisten versuchen reale Räume zu kontrollieren oder zu verteidigen, die sie aber aufgeben müssen.

⁹²⁹ Dieses Blatt ist schwer zu datieren, auch Nachdrucke aus den fünfziger Jahren sind vorhanden (u. a. Berlinische Galerie).

Auf den Werken mit politischen Massen wie bei Alfred Frank und Willibald Krain steht die Konfrontation symbolisch für die Gesellschaftsverhältnisse.

5. Die Menge und die Leere der Stadt

Der letzte Abschnitt wirft einen Blick auf den Alltag in der Stadt und beschäftigt sich mit der Frage, ob die Abwesenheit der „Menge der Passanten“ in der Großstadt auch als Bildmotiv wahrgenommen wird. Walter Benjamin findet dieses Thema schon bei Charles Baudelaire und Victor Hugo. In seinem Aufsatz „Über einige Motive bei Baudelaire“ schreibt Benjamin: „In den ‚Tableaux parisiens‘ ist fast überall die heimliche Gegenwart einer Masse nachweisbar. Wenn Baudelaire die Morgendämmerung zum Thema macht, so ist in den menschenleeren Straßen etwas von dem ‚Schweigen eines Gewimmels‘, das Hugo aus dem nächtlichen Paris herausspürt.“⁹³⁰

Ist es in der Malerei ebenso möglich, diese heimliche Gegenwart greifbar zu machen? Und wenn ja, ab wann und an welchen Orten interessieren sich die Künstler dafür?

Die Abwesenheit, um die es hier geht, bezieht sich also vor allem auf die normalen Tagesabläufe der Masse als Menge der städtischen Passanten und Bewohner. Im Gegensatz zur Literatur, in der die An- und Abwesenheit aufeinanderfolgend geschildert werden kann, muss der Künstler die Leerflächen so gestalten, dass sie Hinweise auf das Fehlende geben. Der Betrachter muss die Erfahrungen des Künstlers teilen, um das Besondere der Darstellung zu erkennen. Nur durch die ständige Konfrontation mit der städtischen Masse im Alltag wird der Kontrast deutlich. Nicht jede menschenleere Landschaft oder städtische Ansicht erzählt automatisch vom Verlust der Menge. Der Vedutenmalerei, die wirklichkeitsgetreue Abbilder von Städten und Landschaften schafft, ist dieses Thema, auch wenn es sich um Großstädte handelt, nicht immanent, sonst wären alle Stadtlandschaften ohne Menschen diesem Abschnitt zuzuordnen. Das Thema Abwesenheit kommt erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf, als die Künstler in die Städte hineingehen und damit die „bewusste Ausschnitt-Technik in der Darstellung von Einzelpartien [verwenden], die für das Ganze einer Großstadt stellvertretend sind.“⁹³¹

Die ersten Großstadtbilder Ende des 19. Jahrhunderts zeugen vor allem von der Faszination für das städtische Leben und die neuartigen Bildthemen, selten von der Vereinzelung innerhalb der großstädtischen Menschenmenge. Lesser Urys Stimmungsbilder aus Berlin veranschaulichen den Alltag der Stadt, das geschäftige Treiben und die vielen Passanten auf den großen Boulevards. Am ehesten schafft sein frühes Gemälde „Abend am Landwehrkanal“ (1889, Abb. 142) eine Form der Abwesenheit. Schräg über das Bild verläuft der Landwehrkanal, an beiden Seiten von einer Uferpromenade und Bäumen gesäumt. Das Gemälde, in verschiedenen Blau- und Schwarztönen gehalten, fängt die späte

⁹³⁰ Benjamin, 1990c, S. 621f.

⁹³¹ Schmoll gen. Eisenwerth, 1974, S. 306.

Abenddämmerung ein, nur einige wenige Laternen scheinen vereinzelt durch die Bäume. Von oben dringt das Mondlicht durch die Zweige. Auf der linken Seite sitzen, kaum zu erkennen, drei Menschen auf einer Parkbank, ansonsten ist niemand mehr unterwegs. Die ruhige, fast mystische Stimmung, die das Blatt ausstrahlt, zeigt einen Aspekt der nächtlichen Großstadt, wenn sich eine fast unheimliche Stille an den Orten ausbreitet, an denen sonst viele Menschen unterwegs sind. Die Abwesenheit der Menschenmenge ist im Tagesablauf begründet, im Wechsel vom Tag zur Nacht.

In den zwanziger Jahren malen die Vertreter der Neuen Sachlichkeit, zu denen auch der schon angesprochene Franz Radziwill gehört, Gegenbilder zu den Gemälden des Im- und Expressionismus, die die betriebsamen Städte zeigen. Mit ihrer nüchtern-realistischen Wiedergabe der Wirklichkeit erfassen sie auch die Großstadt. Dabei richtet sich ihr Blick, wie Wieland Schmied schreibt „auf das Hier und Heute, (...) den Blick aus dem Fenster und auf den Alltag und den Asphalt vor dem Haus, den Blick auf die Gasse und in die Gosse, in die Fabrikhalle und in die Schiffswerft, in den Operationssaal und ins Bordell (...)“⁹³² Es entstehen Gemälde leerer Wohn- und Industrieviertel, die aber selten von der Abwesenheit der Menschen geprägt sind. Die detailgetreuen, messerscharfen Bilder menschenleerer Fabriken bei Carl Grossberg (1894–1940) sind vor allem Ausdruck der Faszination für Technik und Architektur.⁹³³ Doch findet sich dieser Aspekt auf den Berlin-Bildern von Gustav Wunderwald (1882–1945), die zwischen 1923 und 1929 entstehen.⁹³⁴ Paul Westheim sieht ihn schon 1927 als Chronisten des Neuen Berlin, da er „den Blick für das am heutigen Berlin Charakteristische [hat], das ist erschreckend echt in der ganz berlinischen Stimmung der Stimmungslosigkeit.“⁹³⁵ Beispielhaft ist das Gemälde „Mietshäuser in Berlin (Karolingerplatz)“ (1926, Abb. 143). Im Vordergrund sieht man eine angeschnittene Straße, an deren Seite blätterlose Alleebäume stehen. Dahinter erheben sich zwei Mietshäuser: das eine ein sehr hoher Mehrparteienkomplex, das andere, das fast daneben verschwindet, ähnelt einem Kleinstadthaus. Wunderwald zeigt nicht die Stadt in der Übersicht oder besondere Gebäude, sondern einen Ausschnitt typischer Häuser. Die verschiedenen Baukörper sind wie Einzelemente nebeneinandergesetzt, heben sich deutlich durch ihre Farbgebung voneinander ab. Die Architekturen fluchten auf einen Punkt weit außerhalb des Gemäldes. Wunderwalds Bilder, auch wenn Menschen oder Fahrzeuge zu sehen sind, erscheinen immer wie im Stillstand. Die Stadt ist zwar der Lebensraum der Menschen, doch der Mensch ist ausgeblendet. Ursula Blanchebarde schreibt zu den Stadtansichten: „Es gibt keine Betriebsamkeit in den Stadtbildern der Künstler der Neuen Sachlichkeit, obgleich wir den

⁹³² Schmied, 1969, S. 13.

⁹³³ Vgl. Schmied, 1969, S. 56f.

⁹³⁴ Eine schon der Neuen Sachlichkeit ähnelnde menschenleere Stadtansicht ist Hans Baluscheks Aquarell-Pastell-Arbeit „Neue Häuser“ (1895, Stiftung Stadtmuseum Berlin), die durch ihre klaren Formen und die modellartige Bauweise der Häuser ihre Sicht vorwegnimmt. Doch gibt es hier keine abwesende Menge, da noch im Bau befindliche Häuser gezeigt werden.

⁹³⁵ Westheim, 1927, S. 4.

hektisch bewegten Menschen gerade mit der Vorstellung der industrialisierten Gesellschaft gleichsetzen.⁹³⁶ Blanchebarde erkennt zwar das Wesentliche, benennt es aber nicht. Das Bild „Mietshäuser in Berlin“ lässt spüren, dass hier etwas fehlt. Durch das großstädtische Milieu ist die städtische Menschenmenge fühlbar, obwohl sie nicht zu sehen ist. Die Bilder scheinen wie eine Fotografie, auf der die Leute gebeten wurden, hinter dem Fotografen zurückzutreten, damit er die Architektur aufnehmen kann.

Bei Franz Radziwill, der innerhalb der Neuen Sachlichkeit dem Magischen Realismus zugeordnet wird, findet sich ebenfalls diese Stimmung der Abwesenheit der städtischen Bewohner, die sich bei ihm gleichzeitig mit dem Wissen um die Versammlung an einer anderen Stelle verbindet. Das Gemälde „Der Streik“ (1931, Abb. 144) entsteht zu einer Zeit, in der sich der Maler schon aufs Land, ins Dorf Dangast an der Nordsee, zurückgezogen hat. Das Gemälde zeigt eine menschenleere Stadtansicht, der Blick verläuft über eine Straße auf eine Eisenbahnbrücke zu. Die umstehenden Gebäude, größtenteils Lager- und Fabrikhallen, deuten darauf hin, dass es sich um ein Industrieviertel handelt. Menschen sind nicht zu sehen, niemand bedient die Maschinen oder arbeitet in den Hallen. Zusätzlich sieht man eine verlassene Baustelle, sogar der Schubkarren steht noch da, der die Abwesenheit der Menschen ebenso unterstreicht wie die Reifenspuren auf der Straße. Der Himmel verschleiert sich. Durch die in dunklen Tönen gehaltenen Wolken bricht an einigen Stellen ein blauer Himmel durch, sodass ein Licht wie in der Abenddämmerung auf die Szene fällt. Die mystische Ausstrahlung erhält das Gemälde vor allem durch den Sarg im Vordergrund und die dunkelrote Sonne. Diese beiden Elemente, sowie die aufgerissenen Strukturen des Himmels, die Baustelle und das kreisende Flugzeug, sind aber wohl Übermalungen aus den vierziger Jahren.⁹³⁷ Diese interpretiert Martina Padberg als „surreale Metaphern“⁹³⁸, die das Bild der Wirklichkeit entheben. Ohne sie ist das Gemälde eine Großstadtlandschaft, die Spuren von der abwesenden Menschenmenge trägt. 1929 schreibt Franz Radziwill an Wilhelm Niemeyer: „So stehe ich vor den Wolkenkratzern, so stehe ich den großen Parteien gegenüber, die verlangen und nicht geben, die gut berechnen und rechnen und doch nicht aufgehen vor Gott. Ich habe Angst vor der Größe und Masse, weil sie so leicht leer sind.“⁹³⁹ Franz Radziwill gibt durch seine Malweise den Maschinen und der Straße etwas Bedrohliches, weil sie von den Menschen verlassen sind. Die klare, überdeutliche, hyperrealistische Malweise lässt die Leere besonders spürbar werden. Roland März schreibt zu dem Bild: „In der ‚Eisenbahnbrücke/Der Streik‘ empört sich die moderne Technik gegen ihre Erfinder, sinnlos gewordene Fetische verharren in der Situation der Funktionslosigkeit.“⁹⁴⁰ Diese Interpretation bezieht sich vornehmlich auf die Technik, die ohne den Menschen ihren

⁹³⁶ Blanchebarde, 1990, S. 51.

⁹³⁷ Vgl. Schulze, 1995, S. 368, WVZ 363.

⁹³⁸ Adelsbach/Heide/Padberg/Peukert/Soiné, 1995, S. 178.

⁹³⁹ Franz Radziwill an Marie und Wilhelm Niemeyer, Brief vom 29.11.1929, in: Wietek, 1990, S. 137.

⁹⁴⁰ März, 1995, S. 24. Roland März geht auf die Namensänderung nicht näher ein.

Nutzen verliert. Konzentriert man sich aber weniger auf die Technik, sondern mehr auf die Leere dieses Stadtgebietes, wo eigentlich jemand arbeiten sollte, so wird die Abwesenheit der Menschen spürbar, gerade auch da sie auf dem Bild Spuren hinterlassen haben. Der spätere Titel „Der Streik“, zuerst lief das Gemälde noch unter „Die Eisenbahnbrücke“⁹⁴¹, unterstreicht diese Interpretation und erweitert sie um eine Komponente. Die Menschen fehlen, sind nicht an ihrem Arbeitsplatz, versammeln sich aber zeitgleich an einer anderen Stelle und lassen diesen verlassenen Gegenort entstehen. Die Abwesenheit der Menschenmenge, die man auf einem Streikbild eigentlich erwartet, erzeugt zugleich auch die mystische Atmosphäre des Bildes.⁹⁴² Nach Roland März kann sich der Titel zwar auch auf die stillgelegten Maschinen beziehen, doch lässt das Bild auch einen anderen Blickwinkel zu.

Diese beiden Beispiele von Künstlern der Neuen Sachlichkeit fangen die Abwesenheit der Masse in der Stadt ein. Oftmals sind die Bilder eine Gegenreaktion auf den Trubel der Zeit und eine Reaktion auf die Technisierung des Alltags. Nicht immer ist eine Veränderung durch die Massen Anlass für die Stille, aber auf den angesprochenen Gemälden ist sie zu spüren.

Auf die der Neuen Sachlichkeit nahestehenden Stadtansichten von Werner Heldt muss an dieser Stelle noch verwiesen werden. Gert H. Theunissen schreibt über sie: „Die Menschenleere der Straßen und Plätze ist voll von solcher versteckten Massenhaftigkeit, diese lähmende Leere weiß Heldt mit einer gewissen Dämonie der Nüchternheit unsichtbar und doch spürbar auszuführen.“⁹⁴³ Viele von Heldts Stadtbildern ohne Menschen sind Nachtbilder, die abwesende Anwesenheit der Menschen wird durch die erleuchteten Fenster signalisiert wie auf dem Gemälde „Klosterkirche“ (1928/29, Abb. 145), die sonst belebte Straße ist ruhig. Damit ist hier die Abwesenheit schon durch die Abendzeit intendiert, wie bei Ury. Bei Radziwill und Wunderwald ist der Verlust stärker spürbar, da die Menschen gerade zu einer Tageszeit fehlen, zu der sie gewöhnlich in der Stadt anwesend sind.

⁹⁴¹ Bei Rainer W. Schulze im Werkverzeichnis kein Hinweis, wann diese Namenänderung vorgenommen wurde. Siehe Schulze, 1995, S. 368.

⁹⁴² Patrick Hirt nimmt an, dass es sich auf einen speziellen Streik im Ruhrbergbau im Januar 1931 bezieht, erwähnt aber nicht, ob Franz Radziwill dabei war oder nicht. Siehe Hirt, 1999, S. 174. Ebenso äußert er die Vermutung, dass Radziwill von den realen Ereignissen der Zeit beeinflusst wurde.

⁹⁴³ Theunissen, 1948, S. 15.

IX. Schluss

Diese Arbeit betrachtete Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts in ihrer Auseinandersetzung mit real erfahrbaren Menschenmengen und deren unterschiedlichen Ausprägungen als Masse. Diese politischen, sozialen, kriegerischen und malerischen Massen, wie sie in den einzelnen Kapiteln definiert wurden, bilden eine spezifische Formensprache und eigene Bildmittel aus. Allen gemeinsam ist, dass die Menschenmenge nicht nur Staffage oder Zuschauer der Handlung ist, sondern im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung und Umsetzung steht. Die im 19. und 20. Jahrhundert neu aufkommenden Massenereignisse spielen eine große Rolle bei der Entwicklung des Motivs in der Malerei. Die Masse äußert sich politisch in aktiv handelnden Menschenmengen bei Revolutionen, Demonstrationen und Streiks, sozial in neuen Bevölkerungsschichten wie dem Proletariat, im ästhetischen und persönlichen Sinne wird sie durch die Erfahrungen in der Großstadt und durch den Massenkrieg von 1914/18 erfahrbar.

Einhergehend mit der im 19. Jahrhundert veränderten Stellung des Bürgertums und seines neuen politischen Anspruchs werden die Menschenmengen auf Ereignisbildern präsenter. Vorformuliert wird dies auf Franz Krügers Gemälde „Die Huldigung der preußischen Stände vor Friedrich Wilhelm IV. in Berlin“, das von Bürgern und Bauern der preußischen Provinzen in Auftrag gegeben wurde, die auch die Umsetzung beeinflussten. Auf Adolph Menzels „Abreise Kaiser Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870“ von 1871 gerät das historische Ereignis in den Hintergrund, die realistisch gemalte Zuschauermenge wird zum eigentlichen Motiv. Ab 1900 kann man in der deutschen Kunst von einer „malerischen Masse“ sprechen, die die Menschenmenge fast vollständig dem Inhaltlichen enthebt. Sie wird auf den Boulevard- und Straßenszenen vor allem als optische Wahrnehmung festgehalten.

Parallel dazu, gegen Ende des 19. Jahrhunderts, lösen sich politische als auch soziale Themen aus ihrer narrativen Struktur, wie man sie noch bei Johann Peter Hasenclever, Adolph Menzel, Christian Ludwig Bokelmann und Robert Koehler findet. Die bei dem Ereignis auftretende Masse wird zum eigentlichen Bildmotiv. Sie bildet eine immer homogenere, konzentriertere Form aus und rückt an den Bildrand, wodurch der Betrachter direkt mit der Menschenmenge konfrontiert wird. Bei den Motiven von Demonstrationen, Streiks und vorüberziehenden Arbeitermassen bildet sich als Stilmittel der „Zug der Massen“ heraus, in Deutschland zuerst bei Käthe Kollwitz, der Teile der Menschenmenge in Nahaufnahme zeigt und es trotzdem ermöglicht, ihre große Zahl darzustellen. Bei den wenigsten der hier behandelten Werke ist das gesamte Bild mit Menschen gefüllt, es entsteht kein Horror Vacui. In der Entwicklung des Motivs reduziert sich der Ausschnitt immer mehr, bis geringe Teile eines Menschenzuges, wie bei Curt Querners „Demonstration“, eine große Menschenmenge suggerieren können. Dieses Pars-pro-Toto-Prinzip setzt Honoré Daumier in Frankreich

schon zur Zeit der Februarrevolution 1848 ein, in Deutschland findet es später ebenfalls Anwendung für revolutionäre Massen bei Jakob Steinhardt und Alfred Frank.

Die künstlerische Wiedergabe einer Masse muss also keine reale, große Zahl an Akteuren oder ein unübersichtliches Gewimmel zeigen, auch wenn dies bei einem Großteil der Bilder der Fall ist. Die Zugehörigkeit zur „sozialen Masse“, die sich oft mit der politisch handelnden Masse überschneidet, wird von vielen Künstlern durch die Typisierung der Menschen und das Stilmittel des Ausschnitts erreicht, so bei Hans Baluschek und Karl Völker. Diese Teilmenge gibt das wieder, was in der Literatur die Eigenschaften der Personen erfüllen. Regine Zeller analysiert für den Zeitroman der Weimarer Republik: „Die Darstellung der Masse im Sinne des zeitgenössischen Diskurses braucht, wie die Analyse der über dreißig Romane ergeben hat, nicht die große Menschenmenge – sie zeigt sich auch in den Charakterisierungen einzelner Personen und Personengruppen, die entindividualisiert, regressiv und austauschbar erscheinen.“⁹⁴⁴

Die Künstler verwenden den Zug der Massen vor allem auf Bildern mit der politischen und „sozialen“ Masse. Ausdruck findet er in vielen Stilen, so im Realismus, Expressionismus, aber auch in der expressionistisch-neusachlichen Ausdrucksform von Karl Völker. Die Vergleiche mit Eugène Laermans und Honoré Daumier zeigen, dass für die Wiedergabe der Masse ähnliche Formen auch in anderen Ländern entwickelt wurden.

Von Anfang an findet sich das Motiv der Menschenmenge vor allem auf öffentlichen Plätzen und Straßen. Die offenen Räume sind zugleich Entstehungs-, Handlungs- als auch Auflösungsort der Masse, aber auch Aufenthaltsort für die Masse der Menge an Passanten. Zwar können sich auch in geschlossenen Räumen viele Menschen aufhalten, so in Cafés oder Theatern, doch befinden sie sich dort in einem abgeschlossenen, intimen Bereich. Daher nimmt der Betrachter diesen Personenkreis nicht als Masse wahr, auch wenn diese Orte für das Großstadtleben typisch sind. Einzig die Wirkung des Agitators entfaltet sich auf den behandelten Bildern auch in geschlossenen Räumen, so auf Magnus Zellers „Volksredner“ und Otto Nagels „Volksversammlung“.

Die vom Künstler beeinflusste Rolle des Betrachters ist für die Aussage des Bildes ebenfalls wichtig. Er ist in der deutschen Kunst nur sehr selten Teil der Masse, wie es Wolfgang Kemp für die französische Revolutionsgraphik herausstellt, sondern steht fast immer außerhalb der Menschenmenge. Während im 19. Jahrhundert zumeist eine freie Bildfläche im Vordergrund und eine erhöhte Perspektive eine Distanz zu der abgebildeten Menschenmenge schaffen, rückt diese im 20. Jahrhundert oftmals bis an den Bildrand. Hartwig Gebhardt belegt anhand der Analyse der „Illustrierten Zeitung“ im Zeitraum von 1848 bis 1871, dass auch in der deutschen Druckgraphik des 19. Jahrhunderts die „Bildberichterstatter Augenzeugen, nicht aber Teilnehmer des gezeigten Geschehens waren.“⁹⁴⁵ Gebhardt wertet dies so, dass der

⁹⁴⁴ Zeller, 2011, S. 205.

⁹⁴⁵ Gebhardt, 1997, S. 322.

Berichterstatter die ostentative Komplizenschaft mit der Menge nicht eingeht, damit der Bildbetrachter sie umso leichter eingehen kann.⁹⁴⁶ Doch stehen beide immer außerhalb der Menschenmenge. Diese Aussage mag für die Illustrationen, die in dieser Arbeit nicht behandelt wurden, zutreffen, ist jedoch für Malerei und Graphik nicht zuzustimmen. Der Betrachter ist durch den Blick von außen auf die Menge fast immer distanziert, gerade da sie ihm oftmals gegenübersteht. Der Standpunkt des Künstlers ist dabei häufig offengelassen.

Vereinzelt geht in der deutschen Malerei und Graphik der Blick mit der Menge, so bei Franz Skarbinas „Die Kundgebung an Kaiser Wilhelm“, Otto Nagels „Volksversammlung“ oder Magnus Zellers „Volksredner“, also dort, wo die Masse mit einer einzelnen Person interagiert, jedoch ist es kein Charakteristikum der Mengendarstellungen. Damit fordert der Künstler den Betrachter aber auf, eine enge Beziehung einzugehen. Der direkte Blick aus der Masse zum Betrachter, wie auf Albert Birkles „Leipziger Straße“, erzeugt eine Sogwirkung. Bei den Streik- und Demonstrationsmotiven, aber auch bei den Bildern der „sozialen Masse“, steht die Menschenmenge dem Betrachter oftmals frontal gegenüber und fordert ihn auf diesem Weg zur Stellungnahme auf. Bei politischen Ereignissen wie Revolutionen wird er dagegen meistens, so auf den Zyklen von Ernst Stern und Willibald Krain, durch eine erhöhte Perspektive vom Geschehen distanziert, oder, wie bei Max Klinger, durch den Bildaufbau, in diesem Fall einem Zaun, von der Menge getrennt. Die Beobachterrolle zeigt sich auch beim „Zug der Massen“, der zumeist bildparallel oder zumindest seitlich am Betrachter vorbeistürmt.

Eine besonders distanzierte Sicht vermitteln von hinten gezeigte, geschlossene Menschenmengen, die den Betrachter, und auch einzelne Menschen auf dem Bild, ausschließen, wodurch gleichzeitig die innere Struktur der Masse gefestigt wird. Die gleiche Wirkung erzielen die aus erhöhter Sicht aufgenommenen, geordneten Kompanien, wie bei Max Pechsteins „Marschierende Kompanie“. Dieses stilistische Mittel vermittelt die Geschlossenheit und Einheit der Masse nach außen.

Bei vielen Künstlern ist die Wahl des Motivs mit persönlichen Erfahrungen und Emotionen verknüpft. Es ist aufschlussreich, einen Blick darauf zu werfen, zu welchen Zeiten sich die Künstler mit der Masse auseinandersetzen. Stefan Jonsson sieht bei Jacques-Louis David, James Ensor und Alfredo Jaar als Auslöser für die Auseinandersetzung „when society, as though resetting itself, turns back to zero.“⁹⁴⁷ Doch kann dies auch für das künstlerische Œuvre der hier behandelten, deutschen Künstler zum Motiv der Masse unterstrichen werden? Bei der Analyse der verschiedenen Themenbereiche zeigen sich einige Auffälligkeiten. Das Motiv Masse tritt bei Künstlern oft in Umbruchphasen auf, seien sie rein privater Natur, also eine Veränderung oder Krise im Leben des Künstlers, oder seien sie gesellschaftlicher oder politischer Art. Diese Erfahrungen können sich auch über einige Jahre auf das Œuvre

⁹⁴⁶ Gebhardt, 1997, S. 323, Anm. 31.

⁹⁴⁷ Jonsson, 2008, S. 26.

auswirken, aber nach der Bewältigung der Krise oder des besonderen Lebensabschnitts keinerlei Einfluss mehr auf ihren Malstil und die Wahl der Motive nehmen.

Adolph Menzel scheinen private Veränderungen zur Beschäftigung mit dem Motiv der städtischen Menschenmenge angeregt zu haben. Seine Mengenbilder entstehen in Paris und Verona, nicht daheim in Berlin, sind also eng verknüpft mit seinen Reisen in andere Städte und den dortigen Massenwahrnehmungen. Seine frühen Bilder aus Deutschland zeigen zumeist Einzelszenen, während ihn die Konfrontation mit der Masse in den fremden Städten zur Verarbeitung inspiriert. Die wenigen Gemälde mit Menschenmengen bei Friedrich Kallmorgen entstehen nicht in der Grötzinger Malerkolonie, sondern aus den Erfahrungen mit der Menschenmenge als Teil der Stadt.

In politischen Umbruchphasen, wie z. B. Revolutionen, die die ganze Gesellschaft beeinflussen, tritt die Masse in der deutschen Kunst nur in einer kurzen Zeitspanne um und in direkter Reaktion auf die Ereignisse auf.⁹⁴⁸ Dieses Phänomen findet sich 1848 bei Johann Peter Hasenclever und Adolph Menzel, 1918 bei Ernst Stern, Magnus Zeller und Willibald Krain und auch die Revolutionsszenen in der Weimarer Republik entstehen, wie bei Albert Birkle, Jakob Steinhardt oder Alfred Frank, meist nur in zeitlicher Nähe zu den Ereignissen. George Grosz kritisiert diese Tendenz der Künstler in den zwanziger Jahren: „Im November 1918, als sich das Blatt zu wenden schien – da entdeckte plötzlich der weltabgewandteste Pinsel sein Herz für das arbeitende Volk, einige Monate lang wurden rote und rötliche Allegorien und Pamphlete in Massen hergestellt und behauptet sich auch auf dem Kunstmarkt. Doch bald zogen Ruhe und Ordnung wieder ins Land (...).“⁹⁴⁹ Rückgriffe auf vergangene Ereignisse wie bei Käthe Kollwitz, Max Klinger und Werner Heldt gehen zumeist auf aktuelle Erfahrungen zurück. Max Klingers „historische“ Beschäftigung mit der Revolution von 1848 ist wohl eng an die Kenntnis der Pariser Kommune 1871 geknüpft. Er erklärt seine Begeisterung für dieses Thema mit seiner „Schwärmerei für Zola (dem wollte ich eigentlich die ‚Dramen‘ widmen) für die Goncourts, für Flaubert“⁹⁵⁰ und macht damit deutlich, dass ihn weniger die revolutionären Menschenmengen, als vielmehr die Milieustudien begeisterten.

Besonders häufig tritt das Motiv der Masse dann auf, wenn sich persönliche Umbruchphasen im Leben der Künstler mit politisch-kulturellen Umbrüchen überschneiden, vor allem in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg. In der Kunst des Expressionismus begegnet man verschiedenen Sichtweisen auf Menschenmengen. Im Œuvre Ludwig Meidners wird die Beziehung zwischen Individuum und Masse zum Thema, aber auch die Faszination für die

⁹⁴⁸ Grundlage ist wohl das Scheitern der bürgerlich-liberalen Vorstellungen im Vormärz und der Revolution von 1848, sowie in der Novemberrevolution 1918/19 die Uneinigkeit und das unbefriedigende Ergebnis für viele Teile der Bevölkerung. Dies zeigt sich auch in Frankreich, wo die Künstler Honoré Daumier, Ernest Meissonier und Eugène Delacroix die revolutionäre Masse ebenfalls nur in unmittelbarer Reaktion auf die politischen Ereignisse faszinierte.

⁹⁴⁹ Grosz/Herzfelde, 1925, S. 30.

⁹⁵⁰ Brief an Prof. Dr. Max Lehrs vom 01. März 1916, in: Singer, 1924, S. 208.

Bewegung und Dynamik von Menschenmengen und sein ästhetisches Interesse daran sind in seinen Stadtbildern zu spüren. Die Konfrontation mit den städtischen Massen findet sich auch auf Jakob Steinhardts „Die Stadt“ von 1913, das vor allem die Anonymität des Einzelnen ausdrückt. Hans Richter malt in dieser Zeit revolutionäre Massen, die die Vorhersehung eines Zusammenbruchs widerspiegeln.

Bei allen behandelten Beispielen sieht man, dass gerade Berlin als Motor für die Beschäftigung mit der großstädtischen Masse gesehen werden kann.

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg spielt auch der Einfluss des Futurismus auf die deutschen Künstler eine Rolle. Die Faszination dieser Kunstrichtung für die Energie und Rhythmik des modernen Lebens richtet sich auch auf Menschenmassen, wobei sie in der deutschen Kunst selten so enträumlicht auftreten wie in Italien.

Bei Werner Heldt ist die Verknüpfung von persönlicher Krise und der Beschäftigung mit dem Motiv der Masse besonders deutlich. Seine Erfahrungen mit Menschenmengen drücken sich nicht nur in seinen Bildern von Revolutionen und Aufständen aus, sondern Heldt setzt sich auch literarisch mit der Masse auseinander. Seine persönliche Furcht vor der Masse und die Bedrohung des Individuums allgemein durch die Masse kommen darin zum Ausdruck. Auch Ludwig Meidner und George Grosz setzen sich schriftlich mit dem Thema auseinander, indem sie ihre persönlichen Erfahrungen mit der Masse verarbeiten. Während die Massen für Grosz durchgängig negativ besetzt sind und alle Auswüchse der Gesellschaft widerspiegeln, beschäftigt sich Ludwig Meidner literarisch mit ihren zahlreichen Facetten in der Großstadt, seine Sicht ist aber nicht grundlegend abwertend.

In dieser Linie steht das Augusterlebnis 1914, das als Bruch der Geschichte empfunden wird und viele Künstler zu einer Stellungnahme anregt. Das Zusammenfallen von persönlicher und politischer Krise wird besonders deutlich im Exkurs zu Krieg und Massen. Der Erste Weltkrieg greift tief in den normalen Lebenslauf ein.⁹⁵¹ Dabei spielen die Erfahrungen mit dem Menschen als Teil der Masse im Krieg vor allem bei George Grosz und seiner Wahrnehmung der Gesellschaft eine wichtige Rolle. In seinen künstlichen Massenszenen überschneiden sich seine politischen und persönlichen Ansichten.

Das Motiv der abwesenden Masse tritt zumeist in Reaktion auf die Erfahrungen vom Ende politischer Unruhen, des Krieges oder als Reaktion auf die großstädtische Masse auf.

Da bei den meisten Künstlern das Motiv der Masse nur einen geringen, vor allem zeitlich beschränkten Teil ihres Œuvres ausmacht, wurden in dieser Arbeit oftmals nur einzelne Etappen im künstlerischen Schaffen analysiert. Die wenigen Künstler, die sich intensiv und über einen längeren Zeitraum diesem Thema widmen, sind jene mit einem politisch-gesellschaftlichen Anspruch, wie die proletarischen Maler der zwanziger Jahre, die ihrem Sujet, der klassenbewussten Masse, treu bleiben. Trotzdem treten auch hier bestimmte

⁹⁵¹ Regine Zeller analysiert für die Zeit der Weimarer Republik, dass die allermeisten Romane die Beschreibung der Masse mit der Erfahrung einer Krise, hier dem Ersten Weltkrieg, in Verbindung bringen. Siehe Zeller, 2011, S. 212.

Themen zu gewissen Zeiten auf, so widmet sich z. B. Hans Baluschek nur selten einer aktiven, handelnden Menge, wie in Reaktion auf die Novemberrevolution. Otto Nagel zeigt vielfach Einzelszenen aus dem proletarischen Alltag. Und auch die „malerischen Massen“ sind, ähnlich wie die Großstadtthematik, nur ein kleiner Teil des Œuvres der Künstler, Boulevardbilder der flimmernden Menschenmenge in der Großstadt entstehen in Deutschland kaum, und wenn dann oft in Verbindung mit einem speziellen Ereignis, wie bei Liebermann und Slevogt, oder in Auseinandersetzung mit neuen Kunststilen. Eine Ausnahme ist der Berliner Paul Paeschke, dessen Œuvre von den Menschenmengen Berlins geprägt ist. Hervorzuheben ist, dass die Künstler, wenn sie sich dem Motiv der Masse nach dem hier behandelten Zeitraum zuwenden, ihrem Stil verhaftet bleiben. So greift Werner Heldts dritter Werkkomplex der Revolutionszeichnungen von 1946 bis 48, der sich deutlich von seinen in Auseinandersetzung mit dem analytischen Kubismus entstehenden Stillleben und Stadtbildern unterscheidet, seinen Vorkriegsstil auf. Demonstrationenbilder von Otto Nagel weisen auch nach dem Zweiten Weltkrieg eine realistisch-proletarische Formensprache auf, was wohl der politischen Aussagekraft geschuldet ist.

Bei der Umsetzung des Motivs greifen die Maler häufiger auf bestimmte Materialien und Formate zurück. Die Verwendung einzelner Techniken kann man den verschiedenen Themengebieten zuordnen, so findet nicht jedes Massenergebnis seinen Weg auf die Leinwand. Großstädtische Sujets, die ästhetische Auseinandersetzung mit der Masse und die Darstellungen der „sozialen Masse“ finden sich vermehrt auf Gemälden, die „soziale Masse“ wird zunehmend im Großformat gemalt. Alfred Koeppen bemängelt 1902 exemplarisch an Baluscheks „Kohlenfahren“, dass Baluschek die großen, anspruchsvollen Formate für diese niederen Themen verwendet, die eigentlich eher illustrativen Charakter hätten.⁹⁵²

Menzels Stadtdarstellungen sind kleinformatige Gemälde, ebenso wie sein Ereignisbild zur Märzrevolution. Hasenclevers „Arbeiter und Stadtrath“ und Menzels „Die Märzgefallenen“ bleiben in der deutschen Kunst Ausnahmen, Bilder von politischen Massen, wie bei Revolutionen, Aufständen und Straßenkämpfen, die alleiniges Motiv sind, finden sich überwiegend auf Zeichnungen und Druckgraphiken. Die aktiv handelnde Masse tritt vor allem in Zyklen auf. Diese können narrativ die Voraussetzungen, den Verlauf und auch das Ende der Massenbewegung zeigen und durch die unterschiedliche Intensität der Menschenmengen auf den Blättern Spannung aufbauen.

Insgesamt dürfen die aufgeführten Beispiele aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Motiv der Masse im untersuchten Zeitraum, verglichen mit der Gesamtmenge der in diesen knapp hundert Jahren entstandenen Kunstwerken, einen eher geringen Teil ausmacht. Auch bei den unterschiedlichen Themengebieten gibt es große Unterschiede in der Anzahl der Bilder – so werden zum Beispiel die „neutralen“, malerischen Massen deutlich häufiger gezeigt als aktive, politische Massen. Die Stadtdarstellungen des Impressionismus und

⁹⁵² Koeppen, 1902, S. 70.

Expressionismus sind in der heutigen Wahrnehmung zwar sehr präsent, machen aber innerhalb der Natur- und Menschenbeobachtungen dieser Stilrichtungen nur einen kleinen Teil aus, die Wiedergabe von Menschenmengen ist noch seltener. Bei den deutschen Avantgarden des 20. Jahrhunderts tritt das Motiv nur vereinzelt auf, eine Ausnahme ist Ludwig Meidner, obwohl auch in seinem Œuvre das expressionistische Frühwerk nur ein kleiner Teil ist. Bei den „Brücke“-Künstlern ist es eigentlich nur Ernst Ludwig Kirchner, der das Thema aufnimmt. Beispielhaft sei hier auf die Sonderbundausstellung von 1912 hingewiesen, bei der man kein einziges Bild findet, das sich mit Menschenmengen beschäftigt. Motive der „sozialen Masse“ finden sich verstärkt erst in den zwanziger Jahren, oft gelöst vom rein künstlerischen Anspruch.

Als Resultat der Umbruchphasen zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann man auch die Hinwendung vieler Künstler zu religiösen Themen sehen, vor allem bei den Expressionisten. Beide Erfahrungen, religiös und sozial, erwachsen wohl aus den Krisen des beginnenden Jahrhunderts. Während die Auseinandersetzung mit der Masse den allgemeinen zeitgenössischen Erfahrungen, ganz profan vor allem in den Großstädten, geschuldet ist, ist die Hinwendung zur Religion eher eine persönliche Reaktion, um Krisen und Krieg zu verarbeiten. Einige Künstler konzentrieren sich zunächst auf weltliche Ausprägungen der Masse, gelangen jedoch im Laufe der Zeit zu religiösen Themen oder befassen sich parallel damit. Dazu zählen Max Klinger, Jakob Steinhardt, Ludwig Meidner, später Franz M. Jansen, Magnus Zeller, Karl Völker und Albert Birkle, die beiden letzteren sind vor allem für ihre Kirchenarbeiten (Wandmalerei und Glasfenster) bekannt. Magnus Zeller verbindet schon 1914 auf seinem Gemälde „Die Apokalyptischen Reiter“, die durch eine zerstörte zeitgenössische Landschaft stürmen, weltliche Ereignisse mit religiöser Symbolik. Albert Birkle verknüpft auf seinem Gemälde „Verspottung des Gekreuzigten“ (1929, Abb. 146) eine biblische Szene mit einer Demonstration. Während auf der linken Seite der Gekreuzigte zu sehen ist, zieht auf der rechten Seite ein langer Menschenstrom an Christus vorbei. Die vorderen drei Personen in der Menge, die bis an den Bildrand gerückt ist, tragen zeitgenössische Uniformen, die Menge führt rote Fahnen mit sich, die Gesichter sind zu Fratzen verzerrt. Wie der Belgier James Ensor, der schon im 19. Jahrhundert christliche Themen mit der Masse verbindet, geht bei Birkle das Gefühl für eine zeitgenössische Gefahr mit einer religiösen Erfahrung einher.⁹⁵³ Auch seine Kohlezeichnung „Revolution“ von 1919 war die Verbindung einer Heilserwartung mit der revolutionären Masse schon immanent. Bei Ludwig Meidner vollzieht sich der Wandel zu religiösen Motiven nicht nur in seiner Malerei, sondern auch in seinem literarischen Schaffen. Das Buch „Gang in die Stille“, in dem er seine expressionistische Malerei verbannt, ist dafür exemplarisch: „Jahrelang war ich vermessen genug zu glauben, man könne in Eilmärschen und hitzigen Feuern das Leben aufs Papier

⁹⁵³ Es ist aber unklar, inwieweit Ensors Gemälde Einfluss auf die deutsche Kunst nehmen konnte, da „Christ's Entry into Brussels in 1889“ erst vierzig Jahre nach seiner Entstehung ausgestellt wurde. Bis dahin war es nur in Ensors Atelier zugänglich. Siehe Berman, 2002, S. 95.

schleudern. Es ging nicht anders in jenen Tagen; ich tat mein Bestes und war überzeugt, daß die Zeichenkunst mit heißem Kopf und fiebrigen Händen geübt werden müßte.“⁹⁵⁴

Eine enge Verbindung dieser beiden Themen findet sich auf Bildern von Agitatoren. Vielfach ist der Redner wie der Erlöser dargestellt, durch Gestik und Licht herausgehoben aus der Menschenmenge, die ihn feiert und ihm folgt.

Der Begriff Masse wird von den Künstlern selbst wenig verwendet. Eine Ausnahme bilden Franz W. Seiwert und die Kölner Progressiven, bei denen einige Werke das Wort Masse im Titel tragen. Ludwig Meidner dagegen umschreibt das Phänomen in seinen Schriften, ohne das Wort Masse zu nennen. Werner Heldt arbeitet in „Einige Beobachtungen über die Masse“ explizit mit diesem Begriff, seine Zeichnungen zu Revolutionen, Aufmärschen und Demonstrationen tragen jedoch das Wort Masse nie im Titel. Die Künstler sehen zwar die Masse, benennen sie aber selten.

Wolfgang Kemp sieht international die Entwicklung der Malerei der Masse 1914 abgeschlossen, doch die vorliegende Arbeit verfolgt das Motiv bis in die zwanziger Jahre. Nach Kemp ist eine Diskussion über die Masse im 20. Jahrhundert in der Kunst eigentlich nur über den Film zu führen, neue Entwicklungen in der Malerei sieht er nicht: „Die Kunst des 20. Jahrhunderts befindet sich den Massen gegenüber wieder auf dem Rückzug. Sie prägt nicht länger Symbole und Formeln für die Massen, wird auch nicht durch sie geprägt, von ihnen ergriffen, sie steht im Grunde wieder auf dem registrierenden Standpunkt eines E.T.A. Hoffmann.“⁹⁵⁵ Damit folgt Kemp den kritischen Stimmen der zwanziger Jahre zu dem Motiv der Masse in der Kunst. Der Historiker Eduard Fueter wirft 1926 in seinem Aufsatz „Individuen und Massen“ den Künstlern, ebenso wie den Soziologen, vor, die Sicht auf die Masse zu vereinfachen. Er ist der Meinung, dass das Individuum immer den stärksten Einfluss auf die Kunst haben soll. Zwar wirken auch die äußeren Zustände darauf ein, doch ist das Kunstwerk umso wertvoller, je weniger die äußeren Einflüsse zu spüren sind.⁹⁵⁶ Die Kunstwerke, die sich im politischen Sinne mit der Masse beschäftigen, sind seiner Ansicht nach weniger wert als die der individuellen Auseinandersetzung.⁹⁵⁷ Damit kritisiert Fueter auch die Kunst der Kölner Progressiven, die mit der Masse auf ihren Bildern eine neue, politische Aussagekraft anstrebten.

Der Film bietet in den zwanziger Jahren neue Möglichkeiten zur Auseinandersetzung mit der Masse, er kann den ihr inhärenten Konflikt zwischen Individuum und Masse stärker

⁹⁵⁴ Oh, lass die Tage verrauschen, in: Meidner, 1929, S. 41.

⁹⁵⁵ Kemp, 1975, o. S.

⁹⁵⁶ „In Tat und Wahrheit besteht zwischen dem Wesen des künstlerisch (oder kunsthistorisch) bedeutsamen und dem des historisch oder sozial bedeutungsvollen ein gewaltiger Unterschied. (...) Wohl üben auch auf die künstlerische Produktion die ‚Zustände‘ (die Forderungen der Konsumenten, die religiösen Vorstellungen der Umgebung, die materiellen Grundlagen künstlerischer Tätigkeit usw.) einen starken Einfluß aus; aber das Kunstwerk steht in der Regel um so höher, je mehr es an der Individualität seines Schöpfers teilnimmt.“ Fueter, 1926, S. 206.

⁹⁵⁷ Siehe Fueter, 1926, S. 206. Fueters Auffassung des Individuums intendiert, dass man völlig frei von äußeren Zuständen handeln kann.

herausheben, vor allem durch die Schnitttechnik. Gertrud Koch formuliert es wie folgt: „Im stummen Film der zehner und zwanziger Jahre gibt es eine visuelle Dramatisierung der Masse als Kontingent sich verschiebender Grenze des Subjekts, die sich im Umschnitt von Totalen auf die Masse zu Großaufnahmen des Gesichts etabliert hat. In dieser Verschiebung deutet sich die im Souveränitätsgefüge der neuen Republik vorab an.“⁹⁵⁸ Ein gutes Beispiel ist Fritz Langs bereits angesprochener Film „Metropolis“. Er arbeitet mit Szenen, in denen das Elend der Arbeiter gezeigt wird, doch kritisiert Karen Kenkel, dass „die Darstellung der Masse nicht den Verlust der Individualität“ zeigt, „diese fehlt den Arbeitern gleichsam ontologisch und von Anfang an.“⁹⁵⁹ Dagegen sind in Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ von 1930 die Einzelnen Teil einer kämpferischen, zusammengehörigen Masse, Demonstrationsdarstellungen vergleichbar. Diese Gegenüberstellung von Individuum und Masse findet sich auch in Ernst Tollers Drama „Masse – Mensch“, auf Gemälden kommt sie zumeist nur als Ausdruck der Anonymität in der Masse vor.

Die Konfrontation von Individuum und Masse findet in der bildenden Kunst eher im Verhältnis von Betrachter und Bild statt, sie fordert ihn dadurch zur Reflexion heraus. Das neue Medium Film konnte den Betrachter direkter ansprechen, gerade durch Bewegung und Umschnitte. Hanno Möbius stellt aber heraus, dass die Kinobesucher der Masse reservierter gegenüberstehen als die Teilnehmer einer Massenveranstaltung.⁹⁶⁰

Ein Interesse an der Auseinandersetzung mit diesem Motiv im Film hatten die hier behandelten Künstler wohl nicht, obwohl sie zum Teil direkten Zugang zu diesem Medium hatten. So fertigt Ludwig Meidner 1923 für Karl Grunes Stummfilm „Die Straße“, in dem aber nicht die Masse im Mittelpunkt steht, Bühnenbild- und Kostümentwürfe an. Meidner strebt auch keine Umsetzung dieses Themas, das ihn einst so bewegte, im neuen Medium an. Hans Richter wendet sich ab den zwanziger Jahren verstärkt dem Film zu, doch schuf er abstrakte Animationsfilme, so wie „Rhythmus 23“, die mit der Bewegung der Formen arbeiten und in engem Bezug zu der Dada-Bewegung stehen.

In der Weimarer Republik ist der Film zuerst einmal ein Medium für die Massen, nicht ein Ausdrucksmittel der Masse. Walter Benjamin stellt in seinem Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ von 1936 heraus, dass die Malerei nicht mehr im Stande ist, die neuen Sehgewohnheiten des Publikums zu befriedigen: „Es liegt eben so, daß die Malerei nicht imstande ist, den Gegenstand einer simultanen Kollektivrezeption darzubieten, wie es von jeher für die Architektur, wie es einst für das Epos zutraf, wie es heute für den Film zutrifft.“⁹⁶¹ Im Kino sieht Benjamin ein fortschrittliches Publikum entstehen, das jedoch nichts mit dem Motiv der realen Menschenmenge zu tun hat. Für

⁹⁵⁸ Koch, 2006, S. 347.

⁹⁵⁹ Kenkel, 2000, S. 220. Möbius schreibt dazu auch, dass den Massenformationen im Film die Bedrohung des politisch-gesellschaftlichen Gegners fehlt. Möbius, 1996, S. 35.

⁹⁶⁰ Möbius, 1996, S. 33. Auch in kritischer Hinsicht auf Benjamins Interpretation des Kinos.

⁹⁶¹ Benjamin, 1990b, S. 497.

Hanno Möbius dagegen ist die Vereinzelung des Menschen im Kino kontraproduktiv, der Betrachter kann sich hier über das Gesehene weniger austauschen als vor einem Gemälde. Doch möglicherweise kann der Film erreichen, was die Arbeitertheater im 19. Jahrhundert mit ihren „Tableaux vivant“ anstrebten: die Identifikation und das Mitfühlen. Die Malerei, die sich mit proletarischen Themen beschäftigte, war vor allem einem bürgerlichen Ausstellungspublikum zugänglich und zeigte oftmals nur das Elend der unteren Schichten, was Adolf Behne 1932 kritisch analysiert: „Gewiss, die Themen dieser Bilder sind dem Leben der Masse entnommen. Aber müssen sie nun deshalb von dieser Masse begierig aufgenommen oder bevorzugt behandelt werden? Der Künstler gehört, mag er politisch stehen wo immer, nach Herkommen und Bildung zumeist der anderen Seite an. Wenn er nun Arbeitslose, Stempelbrüder, Bettler, wenn er das ganze Elend der Ausgestossenen und Zertretenen malt, so ist das, seien wir ehrlich, letzten Endes eine persönliche Auseinandersetzung mit seinem Gewissen.“⁹⁶²

Versuche in den zwanziger Jahren, die Kunst durch Arbeiterkunstaussstellungen wie die von Otto Nagel, Käthe Kollwitz, Hans Baluschek, Hermann Sandkuhl und Heinrich Zille 1926 in einem Berliner Warenhaus kuratierte größte Ausstellung proletarischer Kunst und durch Kunst im öffentlichen Raum, einer breiten Masse zugänglich zu machen, hatten keinen umfassenden Erfolg. Sie scheitern, wie die engagierte Kunst Franz W. Seiwerts, zumeist an Anspruch und Wirklichkeit und werden oftmals, gerade aus den eigenen Reihen, kritisiert.

Gegen Ende der zwanziger Jahre kommt mit der zunehmenden Uniformierung eine neue Art der Massenwahrnehmung auf, die alle anderen verdrängt. Es sind nun keine revolutionären, spontanen Massen, die Schrecken erzeugen, sondern organisierte Kampfverbände von Kommunisten und Nationalsozialisten. Diese Entwicklung zeigt auch die Fotografiesammlung „Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit 1918–1932“ von Edmund Schultz auf. In dem Kapitel „Das veränderte Gesicht der Masse“⁹⁶³ finden sich zahlreiche Fotografien als Beispiele für die freiwillige Uniformierung der Menge, die sich in den zwanziger Jahren immer mehr zum Ausdruck der Zugehörigkeit entwickelt.

Im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit bleibt das Motiv der Masse meist nur eine Episode, in einem bestimmten Kunststil, in einem durch politische Ereignisse bedingten Zeitraum oder im Œuvre einzelner Künstler geprägt durch persönliche Erfahrungen.

Das Problem, den Begriff der Masse, auch in Abgrenzung zu neutraleren Bezeichnungen wie Menge und Kollektiv, immer eindeutig zu definieren, durchzieht die gesamte Untersuchung. Die Verwendung ist stark abhängig von politischen und sozialen Entwicklungen und der persönlichen Sicht sowohl des Künstlers als auch der rezipierenden Öffentlichkeit. Das Wort Masse drückt, gerade in Gegenüberstellung mit dem Individuum, immer eine individuell geprägte Erfahrung aus. Daher wurde der Begriff Masse hier vor allem verwendet, wenn

⁹⁶² Behne, 1972, S. 142–148.

⁹⁶³ Schultz, 1933, S. 31–41.

Menschenmengen bestimmte Ideen, Interessen und Aktionen teilen. Dabei macht die Arbeit deutlich, dass keine einheitliche Definition der Masse für das künstlerische Spektrum möglich ist. Doch zeigt sich in der Auseinandersetzung mit dem Begriff und der Entwicklung von Menschenmengen im Bild der Blick des Künstlers auf das Kollektiv Mensch.

X. Literaturverzeichnis

Adelsbach/Heide/Padberg/Peukert/Soiné, 1995

Adelsbach, Karin, Kristina Heide, Martina Padberg, Claus Peukert und Knut Soiné: Tafelteil der Gemälde, in: Firmenich, Andrea und Rainer W. Schulze (Hg.): Franz Radziwill. Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995, S. 73–261

Alsdorf, 2013

Alsdorf, Bridget: *Fellow Men. Fantin-Latour and the problem of the group in nineteenth-century French painting*, Princeton 2013

Andrejew, 1905

Andrejew, Leonid: *Das rote Lachen. Fragmente einer aufgefundenen Handschrift*, Berlin 1905

Andresen, 1987

Andresen, Wibke: *Die Darstellung des städtischen Lebens in der deutschen Malerei des späten 19. Jahrhunderts*, München 1987, Zugl. Diss. phil. Kiel 1987

Anonym, 1920

Anonym: *Revolutionsgedächtnis*, in: *Die Gartenlaube*, Nr. 47, Jg. 68, 1920, S. 767–769

Aradi, 1984

Aradi, Nora: *Agitator und Apostel an der Jahrhundertwende*, in: Wolandt, Gerd (Hg.): *Die Ästhetik, das tägliche Leben und die Künste*, 8. Internationaler Kongreß für Ästhetik, Bonn 1984, S. 247–249

Assmann, 1991

Assmann, Michael: „Stoßseufzer eines alternden Ekstatikers“. Ludwig Meidners Feuilletons und die Erzählungen aus dem Nachlaß (1927–1932), in: *Kat. Ausst. Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884–1966. Mathildenhöhe Darmstadt 1991, Bd. 1*, Stuttgart 1991, S. 146–171

Assmann, 2018

Assmann, Michael: „O Inspiration: (...) schnelle Brücke zum Ruhm“. Ludwig Meidners literarisches Werk im Spiegel von Kritik und Selbstkritik, in: *Ludwig Meidner. Expressionismus, Ekstase, Exil*, hg. von Erik Riedel und Mirjam Wenzel, Berlin 2018, S. 69–92

Bachmann-Medick, 2010

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2010

Badt, 1963

Badt, Kurt: *Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik*, Köln 1963

Bäuerle, 1924

Bäuerle, Theodor: *Arbeiterbildung*, Berlin 1924

Baluschek, 1915

Baluschek, Hans: *Der Krieg 1914–1916. In 12 farbigen Kunstblättern nebst vielen Textbildern*, Berlin-Lichterfelde 1915

Baluschek, 1920

Baluschek, Hans: Im Kampf um meine Kunst, in: Die Gartenlaube, Nr. 27, Jg. 68, 1920, S. 447–450

Barthel, 1924

Barthel, Max: Der Platz der Volksrache. Erzählungen von Max Barthel, Zeichnungen von Karl Holtz, Berlin 1924

Bartmann, 1987

Bartmann, Dominik: Das Großstadtbild Berlins in der Weltansicht der Expressionisten, in: Kat. Ausst. Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin Museum 1987, Berlin 1987, S. 243–294

Bartmann, 1995

Bartmann, Dominik: Steinhardt und die Stadt, in: Kat. Ausst. Jakob Steinhardt. Der Prophet, Jüdisches Museum im Berlin Museum, Martin-Gropius-Bau 1995, Berlin 1995, S. 93–115

Bartmann, 2004

Bartmann, Dominik: Katalog, in: Kat. Slg. Gemälde II. Stiftung Stadtmuseum Berlin. Verzeichnis des Bestandes vom Ende des 19. Jahrhunderts bis 1945, hg. von Dominik Bartmann, Berlin 2004, S. 21–247

Bartmann, 2006

Bartmann, Dominik: Urbane Entwicklung und Großstadtmalerei in Berlin 1871–1939, in: Kat. Ausst. Die Eroberung der Strasse. Von Monet bis Grosz, Schirn Kunsthalle Frankfurt 2006, München 2006, S. 70–81

Baudelaire, 1994

Baudelaire, Charles: Der Maler des modernen Lebens, in: Baudelaire, Charles: Der Künstler und das moderne Leben. Essays, „Salons“, Intime Tagebücher, hg. von Henry Schumann, Leipzig 1994, S. 290–320

Becher, 1977

Becher, Johannes R.: Gesammelte Schriften Bd. 15, Publizistik I. 1912–1938, Berlin und Weimar 1977

Beckmann, 1915

Beckmann, Max: Die erste Kriegswoche in Berlin: nach Mitteilungen Berliner Tageszeitungen. Mit sieben Zeichnungen von Max Beckmann, in: Kunst und Künstler, H. 2, Jg. XIII, 1915, S. 53–60

Beckmann, 1955

Beckmann, Peter: Max Beckmann, Nürnberg 1955

Beckmann, 1983

Beckmann, Max: Leben in Berlin. Tagebuch 1908–1909, komm. und hg. von Hans Kinkel, München und Zürich 1983

Beckmann-Tube, 1985

Beckmann-Tube, Minna: Erinnerungen an Max Beckmann, in: Beckmann, Max: Frühe Tagebücher 1903/04 und 1912/13. Mit Erinnerungen von Minna Beckmann-Tube, hg. und komm. von Doris Schmidt, München und Zürich 1985, S. 155–186

Beenken, 1944

Beenken, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944

Behne, 1931

Behne, Adolf: Die Kunst als Waffe, in: Die Weltbühne der Schaubühne, Nr. 34, Jg. 17, 25. August 1931, S. 301–304

Behne, 1972

Behne, Adolf: Socialistische Kunst (Unveröffentlicht, ca. 1932), in: Frecot, Janos und Diethart Kerbs (Hg.): Werkbundarchiv 1, Berlin 1972, S. 142–148

Behr, 2018

Behr, Shulamith: Ludwig Meidners Zyklus „Leiden der Juden in Polen“ (1942–1945) und die Kenntnis vom Holocaust: hin zu einer Methodik, in: Ludwig Meidner. Expressionismus, Ekstase, Exil, hg. von Erik Riedel und Mirjam Wenzel, Berlin 2018, S. 279–297

Benjamin, 1982

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien, in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, V. I. Das Passagen-Werk, Frankfurt a. M. 1982, S. 79–654

Benjamin, 1990a

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Erste Fassung, in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, I. 2 Abhandlungen, Frankfurt a. M. 1990, S. 431–469

Benjamin, 1990b

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Zweite Fassung, in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, I. 2 Abhandlungen, Frankfurt a. M. 1990, S. 471–508

Benjamin, 1990c

Benjamin, Walter: Über einige Motive bei Baudelaire, in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, I. 2 Abhandlungen, Frankfurt a. M. 1990, S. 605–653

Benson, 1998

Benson, Timothy O.: Abstraction, Autonomy, and Contradiction in the Politicization of the Art of Hans Richter, in: Foster, Stephen C. (ed.): Hans Richter. Activism, Modernism, and the Avant-Garde, Cambridge and London 1998, S. 16–46

Bering/Rooch, 2008

Bering, Kunibert und Alarich Rooch: Raum. Gestaltung, Wahrnehmung, Wirklichkeitskonstruktion, Bd. 2, Oberhausen 2008

Berman, 2002

Berman, Patricia G.: James Ensor. Christ's Entry into Brussels in 1889, Los Angeles 2002

Bernauer, 1990

Bernauer, Markus: Die Ästhetik der Masse, Basel 1990, Zugl. Diss. phil. Basel 1990

Blanchebarbe, 1990

Blanchebarbe, Ursula: Stadt, Technik und Industrie in der Neuen Sachlichkeit, in: Kat. Ausst. Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus, Kunsthalle Bielefeld 1990/91, Bielefeld 1990, S. 44–52

Blinn, 1982

Blinn, Hans: Der Landauer Maler-Poet Heinrich Jakob Fried und das Hambacher Fest, Landau 1982

Bock, 1982

Bock, Sybille: Bildliche Darstellungen zum Krieg von 1870/71, Freiburg 1982, Zugl. Diss. phil. Freiburg 1980

Boehm, 1985

Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985

Börsch-Supan, 1997

Börsch-Supan, Helmut: Menzel und das zeitgenössische Ereignisbild in Berlin, in: Kat. Ausst. Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München 1997, S. 499–511

Börsch-Supan, 2001

Börsch-Supan; Helmut: Eduard Gaertner - Porträtierte Lebensräume, in: Kat. Ausst. Eduard Gaertner 1801–1877, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Museum Ephraim-Palais 2001, Berlin 2001, S. 13–31

Bohnen, 1978

Bohnen, Uli: Franz W. Seiwert. 1894–1933. Leben und Werk, Braunschweig 1978

Bohnen/Backes, 1978

Bohnen, Uli und Dirk Backes: Der Schritt, der einmal getan wurde, wird nicht zurückgenommen. Franz W. Seiwert. Schriften, Berlin 1978

Boime, 1990

Boime, Albert: Social Identity and political authority in the response of two prussian painters to the Revolution of 1848, in: Art history, Nr. 3, Vol. 3, September 1990, S. 344–387

Bordes, 2001

Bordes, Philippe: Die Darstellung des revolutionären Ereignisses oder Die Herausforderung der Malerei durch die Graphik, in: Danelzik-Brüggemann, Christoph und Rolf Reichardt, Bildgedächtnis eines welthistorischen Ereignisses. Die *Tableaux historiques de la Révolution française*, Göttingen 2001, S. 17–34

Bork, 2000

Bork, Karen: Gemalte Leere. Furcht und Faszination im französischen Historienbild des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. u.a. 2000, Zugl. Diss. phil. Hamburg 1997

Bothe, 1987

Bothe, Rolf: Stadtbilder zwischen Menzel und Liebermann. Von der Reichsgründungsepoche zur wilhelminischen Großstadt, in: Kat. Ausst. Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin Museum 1987, Berlin 1987, S. 142–242

Bouvier, 1988

Bouvier, Beatrix W.: Die Märzfeiern der sozialdemokratischen Arbeiter: Gedenktage des Proletariats – Gedenktage der Revolution. Zur Geschichte des 18. März, in: Düding, Dieter, Peter Friedemann und Paul Münch (Hg.): Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg, Hamburg 1988, S. 334–351

Braun, 2017

Braun, Ernst: „ein leuchtendes Vorbild der Einheitlichkeit von Talent und Charakter.“ Max Liebermann und Käthe Kollwitz, in: Kat. Ausst. Käthe Kollwitz und ihre Freunde. Katalog zur Sonderausstellung des 150. Geburtstages von Käthe Kollwitz, Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2017, Berlin 2017

Brecht, 1967

Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke 19, Schriften zur Literatur und Kunst 2, Frankfurt a. M. 1967

Briefs, 1926

Briefs, Goetz: Das gewerbliche Proletariat, Tübingen 1926

Brieger, 1919

Brieger, Lothar: Ludwig Meidner. Mit einer Selbstbiographie des Künstlers, einem farbigen Titelbild und 52 Abbildungen, Junge Kunst Band 4, Leipzig 1919

Briese, 2011

Briese, Olaf: Moment-Architektur. Die Kunst der Barrikade und die Kunst ihrer medialen Mythisierung, in: Berbig, Roland von, Iwan-M. D'Aprile, Helmut Peitsch und Erhard von Schütz (Hg.): Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium, Berlin 2011, S. 433–447

Broch, 2010

Broch, Christian: Between Destructiveness and Vitalism: Simmel's Sociology of Crowds, *Conserveries mémorielles* [En ligne], Nr. 8, 2010, 25.09.2010, <http://cm.revues.org/744>, (15.05.2015)

Bröger, 1919

Bröger, Karl: Der Held im Schatten, Jena 1919

Bröhan, 1985

Bröhan, Margrit: Hans Baluschek 1870–1935, Maler – Zeichner – Illustrator, Berlin 1985

Bröhan, 1995

Bröhan, Margrit: Franz Skarbina, Berlin 1995

Brüggemann, 1985

Brüggemann, Heinz: „Aber schickt keinen Poeten nach London“. Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen, Reinbek bei Hamburg 1985

Brüggemann, 2013

Brüggemann, Heinz: Masken und Massen. James Ensor in Walter Benjamins Denkbildern der modernen Stadt, in: Cohen, Jean-Louis und Hartmut Frank (Hg.): Metropolen 1850–1950. Mythen – Bilder – Entwürfe, Berlin und München 2013, S. 193–214

Bubitz, 2014

Bubitz, Hannelore: Masse, in: Endruweit, Günter, Gisela Trommsdorff und Nicole Burzan (Hg.): Wörterbuch der Soziologie, 3., völlig überarbeitete Auflage, Konstanz und München 2014, S. 284–285

Bücher, 1899

Bücher, Karl: Arbeit und Rhythmus, Zweite, stark vermehrte Auflage, Leipzig 1899

Burke, 1793

Burke, Edmund: Betrachtungen über die französische Revolution nach dem Englischen des Herrn Burke, neu bearbeitet mit einer Einleitung, Anmerkungen, politischen Abhandlungen, und einem critischen Verzeichniß der in England über diese Revolution erschienenen Schriften von Friedrich Gentz in zwei Theilen, Berlin 1793

Busch, 1993

Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993

Busch, 2005

Busch, Werner: Das Ornament der Menge? Menzels künstlerische Reaktion auf die Erfahrung der Großstadt, in: Kat. Ausst. Menzel in Dresden, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München 2005, S. 132–141

Busch, 2015

Busch, Werner: Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit, München 2015

Canetti, 1984

Canetti, Elias: Masse und Macht, Hamburg 1984 (Dt. Erstausgabe 1960)

Cilleßen/Reichardt, 2010

Cilleßen, Wolfgang und Rolf Reichardt (Hg.): Revolution und Gegenrevolution in der europäischen Bildpublizistik 1789–1889, Hildesheim u.a. 2010

Clark, 1973

Clark, Timothy James: The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848–1851, London 1973

Coellen, 1919

Coellen, Ludwig W.: Die neue Kunst, in: Münchner neueste Nachrichten, Nr. 161, 9. April 1919, S. 1

Colm, 1931

Colm, Prof. Dr. Gerhard: Masse, in: Vierkandt, Alfred (Hg.): Handwörterbuch der Soziologie, Stuttgart 1931, S. 353–360

Conze, 1984

Conze, Werner: Proletariat, Pöbel, Pauperismus, in: Brunner, Otto, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, 8 Bde., Stuttgart 1984, Bd. 4, S. 27–68

Conzelmann, 1983

Conzelmann, Otto: Der andere Dix. Sein Bild vom Menschen und vom Krieg, Stuttgart 1983

Cork, 1994

Cork, Richard: A bitter truth. Avant-Garde Art and the Great War, New Haven and London 1994

D., 1888/1889

D.: Die Ausstellung Düsseldorfer Künstler in der Kunsthalle zu Düsseldorf, in: Die Kunst für alle, H. 8, Jg. IV, 1888/1889, S. 122–123

Däubler, 1916a

Däubler, Theodor: Notiz über den Maler Hans Richter, in: Die Aktion, H. 13, Jg. VI, 25. März 1916, Sp. 181–182

Däubler, 1916b

Däubler, Theodor: George Groß, in: Die weißen Blätter, H. 11, Jg. 3, 1916, S. 167–170

Danelzik-Brüggemann, 1996

Danelzik-Brüggemann, Christoph: Ereignisse und Bilder. Bildpublizistik und politische Kultur in Deutschland zur Zeit der Französischen Revolution, Berlin 1996, Zugl. Diss. phil. Bochum 1993

Danelzik-Brüggemann/Reichardt, 2001

Danelzik-Brüggemann, Christoph und Rolf Reichardt (Hg.): Bildgedächtnis eines welthistorischen Ereignisses. Die *Tableaux historiques de la Révolution française*, Göttingen 2001

Delacroix, 1991

Delacroix, Eugène: Further Correspondence, 1817–1863, hg. von Lee Johnson, Oxford 1991

Delacroix, 2009

Delacroix, Eugène: Journal, Tome II, Nouvelle édition intégrale établie par Michele Hannoosh, Paris 2009

Dennis, 2011

Dennis, James M.: Robert Koehler's The strike. The Improbable Story of an Iconic 1886 Painting of Labor Protest, Madison 2011

Dittrich, 1974

Dittrich, Christian (Bearb.): Werkverzeichnis Curt Querner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Skizzenbücher, Berlin 1974

Döblin, 1976

Döblin, Alfred: Von Gesichtern und ihrer Wahrheit, in: Sander, August: Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts, München 1976, S. 7–15 (Dt. Erstausgabe 1929)

Dollen, 2016

Dollen, Ingrid von der: Franz Frank 1897–1986. Eine Biografie im Spiegel der Malerei, Tutzing 2016

Donath, 1921

Donath, Adolph: Lesser Ury. Seine Stellung in der modernen deutschen Malerei, Berlin 1921

Drost, 2000

Drost, Wolfgang: Künstlerblicke auf Barrikadenkämpfe. Rethel, Baudelaire und Delacroix, in: Fleckner, Uwe, Martin Schieder und Michael F. Zimmermann (Hg.): *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag, Bd. II Kunst der Nationen, Köln 2000, S. 191–205

Dyke, 2011

Dyke, James A. van: *Franz Radziwill and the contradictions of german art history, 1919–1945*, Ann Arbor 2011

Eberle, 1979

Eberle, Matthias: *Katalog der Gemälde*, in: *Kat. Ausst. Max Liebermann in seiner Zeit, Bayerische Staatsgemäldesammlungen und Ausstellungsleitung Haus der Kunst München 1979/80, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1979, München 1979*, S. 145–471

Eberle, 1995

Eberle, Matthias: *Max Liebermann 1847–1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, Bd. 1, 1865–1899, München 1995

Eberle, 1996

Eberle, Matthias: *Max Liebermann 1847–1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, Bd. 2, 1900–1935, München 1996

Eder, 1991

Eder, Irene: *Friedrich Kallmorgen 1856–1924. Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde und Druckgraphik*, hg. von Hans Knab, Karlsruhe 1991

Egger-Lienz, 1939

Egger-Lienz, Ila: *Mein Vater Albin Egger-Lienz*, Innsbruck 1939

Eggum, 1986

Eggum, Arne: *Edvard Munch. Paintings, Sketches, and studies*, Oslo 1986

Essbach, 2005

Essbach, Wolfgang: *Elemente ideologischer Mengenlehre: Rasse, Klasse, Masse*, in: Stagl, Justin und Wolfgang Reinhard (Hg.): *Grenzen des Menschseins. Probleme einer Definition des Menschlichen*, Wien u.a. 2005

Ettrich, 2014

Ettrich, Frank: *Kollektiv*, in: Endruweit, Günter, Gisela Trommsdorff und Nicole Burzan (Hg.): *Wörterbuch der Soziologie*, 3., völlig überarbeitete Auflage, Konstanz und München 2014, S. 226–228

Falkenhausen, 1996a

Falkenhausen, Susanne von: *Vom „Ballhausschwur“ zum „Duce“*. Visuelle Repräsentation von Volkssouveränität zwischen Demokratie und Autokratie, in: Gracyzk, Annette (Hg.): *Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma*, Berlin 1996, S. 3–17

Falkenhausen, 1996b

Falkenhausen, Susanne von: Zeitzeuge der Leere – Zum Scheitern nationaler Bildformeln bei Menzel, in: Kat. Ausst. Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Berlin 1997, Köln 1996, S. 493–502

Falkenhausen, 2000

Falkenhausen, Susanne von: Das Bild des Volkes – Vom Zentralismus zur Totalität in Italien und Deutschland, in: Janz, Oliver, Pierangelo Schiera und Hannes Siegrist (Hg.): Zentralismus und Föderalismus im 19. und 20. Jahrhundert. Deutschland und Italien im Vergleich, Berlin 2000, S. 137–162

Fechter, 1921a

Fechter, Paul: Das graphische Werk Max Pechsteins, Berlin 1921

Fechter, 1921b

Fechter, Paul: Magnus Zeller, in: Der Cicerone, H. 11/12, Jg. 13, 1921, S. 339–354

Flammann, 1991

Flammann, Winfried: Das druckgraphische Werk von Ludwig Meidner, in: Kat. Ausst. Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884–1966. Mathildenhöhe Darmstadt 1991, Bd. 1, Stuttgart 1991, S. 128–145

Flum, 2013

Flum, Carmen: Armeleutemalerei. Darstellungen der Armut im deutschsprachigen Raum 1830–1914, Merzhausen 2013, Zugl. Diss. phil. Freiburg i. Br. 2008

Foerster, 1988

Foerster, Cornelia: Das Hambacher Fest 1832. Volksfest und Nationalfest einer oppositionellen Massenbewegung, in: Düding, Dieter, Peter Friedemann und Paul Münch (Hg.): Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 113–131

Fontane, 2009

Fontane, Theodor: Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographischer Roman – 2. Teil, Fritz, Fritz, die Brücke kommt – Der achtzehnte März – In Bethanien – Im Hafen, Norderstedt 2009

Forster-Hahn, 2014

Forster-Hahn, Françoise: Das unfertige Bild und sein fehlendes Publikum. Adolph Menzels „Aufbahrung der Märzgefallenen“ als visuelle Verdichtung politischen Wandels, in: Fleckner, Uwe (Hg.): Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst, Berlin 2014, S. 267–277

Fraenger, 1926

Fraenger, Wilhelm: James Ensor: Die Kathedrale, in: Die Graphischen Künste, H. 4, Jg. 49, 1926, S. 81–98

Franke, 1984

Franke, Renate: Berlin vom König bis zum Schusterjungen: Franz Krügers „Paraden“, Bilder preussischen Selbstverständnisses, Frankfurt a. M. u.a. 1984, Zugl. Diss. phil. Berlin 1982

Franke, 2000

Franke, Renate: Königliches Selbstverständnis contra bürgerliche Auftragskunst. König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen und Franz Krügers Huldigungsbild, in: Giersberg, Hans-Joachim (Hg.): Jahrbuch Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Bd. 1, 1995/96, Berlin 2000, S. 27–35

Franke, 2007

Franke, Renate: Franz Krügers Zeitgeschichtsbilder – Stationen des Weges vom Untertanen zum Bürger, in: Kat. Ausst. Preußisch korrekt – berlinisch gewitzt. Der Maler Franz Krüger. 1797–1857. Eine Ausstellung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und der Nationalgalerie und des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Schloss Charlottenburg, Neuer Flügel 2007, München und Berlin 2007, S. 31–43

Franz, 2000

Franz, Eckhart G.: Revolution, Krieg und Streik, Weltausstellung und Volksfest. Der Illustrator und Karikaturist Leo von Elliot (1816–1890), Darmstadt 2000

Freimark, 1920

Freimark, Hans: Die Revolution als psychische Massenerscheinung. Historisch-Psychologische Studie, München und Wiesbaden 1920

Freud, 1921

Freud, Sigmund: Massenpsychologie und Ich-Analyse, Leipzig u.a. 1921

Friese-Oertmann, 2017

Friese-Oertmann, Sabine: Arbeiter in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts. Deutschland, Großbritannien, USA, Berlin 2017, Zugl. Diss. phil. Kassel 2015

Frommhold, 1974

Frommhold, Erhard: Otto Nagel. Zeit · Leben · Werk. Mit einem Vorwort von Walli Nagel, autobiographischen Zeugnissen und ausgewählten Aufsätzen des Künstlers, Berlin 1974

Fuchs, 1930

Fuchs, Eduard: Der Maler Daumier, Zweite, durch einen umfangreichen Nachtrag vermehrte Auflage, München 1930

Fueter, 1926

Fueter, Eduard: Individuen und Massen, in: Salomon, Dr. Gottfried (Hg.): Jahrbuch für Soziologie. Eine internationale Sammlung, Zweiter Band, Karlsruhe 1926, S. 202–211

Gahtgens, 1995

Gahtgens, Thomas W.: Revolution und Aufruhr. Zu Menzels und Rethels Darstellungen der Revolution von 1848, in: Mieck, Ilja, Horst Möller und Jürgen Voss (Hg.): Paris und Berlin in der Revolution 1848. Gemeinsames Kolloquium der Stadt Paris, der Historischen Kommission zu Berlin und des Deutschen Historischen Instituts (Paris, 23.–25. November 1992), Sigmaringen 1995, S. 279–297

Gahtgens, 2000

Gahtgens, Thomas W.: Die Revolution von 1848 in der europäischen Kunst, in: Langewiesche, Dieter (Hg.): Die Revolution von 1848 in der europäischen Geschichte. Ergebnisse und Nachwirkungen. Beiträge des Symposiums in der Paulskirche vom 21. bis 23. Juni 1998, Historische Zeitschrift, Beihefte (Neue Folge), Bd. 29, München 2000, S. 91–122

Gailus, 1990

Gailus, Manfred: Strasse und Brot. Sozialer Protest in den deutschen Staaten unter besonderer Berücksichtigung Preussens, 1847–1849, Göttingen 1990

Gamper, 2002

Gamper, Michael: Kannibalen, Barbaren und höllische Furien. Die Menschenmasse als das Andere der Zivilisation in der deutschen Rezeption der Französischen Republik, in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Heft XII, Jg. 3, 2002, S. 564–580

Gamper, 2006

Gamper, Michael: Individuum, Volk, Masse – Menschenformung im Garten, in: Burbulla, Julia, Susanne Karn und Gabi Lerch (Hg.): Stadtlandschaften. Schweizer Gartenkunst im Zeitalter der Industrialisierung, Zürich 2006, S. 56–61

Gamper, 2007

Gamper, Michael: Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930, München 2007

Gamper, 2009

Gamper, Michael: Massen als Schwärme. Zum Vergleich von Tier und Menschenmenge, in: Horn, Eva und Lucas Marco Gisi (Hg.): Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information, Bielefeld 2009, S. 69–84

Gebhardt, 1997

Gebhardt, Hartwig: Auf der Suche nach nationaler Identität. Publizistische Strategien in der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ zwischen Revolution und Reichsgründung, in: Kat. Ausst. Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München 1997, S. 310–323

Gehring, 2011

Gehring, Ulrike: Semantik der Absenz. The Making and Meaning of the Void, in: Kritische Berichte, H. 2, Jg. 39, 2011, S. 3–6

Geiger, 1926

Geiger, Theodor: Die Masse und ihre Aktion. Ein Beitrag zur Soziologie der Revolutionen, Stuttgart 1926

Genett, 1999

Genett, Timm: Angst, Haß und Faszination. Die Masse als intellektuelle Projektion und die Beharrlichkeit des Projizierten, in: Neue Politische Literatur (NPL), Berichte über das internationale Schrifttum, H. 2, Jg. XLIV, Frankfurt a. M. 1999, S. 193–240

Geppert/Paulik, 2003

Geppert, Stefan und Simone Paulik: Katalog, in: Kat. Ausst. Johann Peter Hasenclever (1810–1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution, Bergisches Museum Schloss Burg an der Wupper Solingen 2003, Mainz am Rhein 2003, S. 189–304

Gerken, 1993

Gerken, Gerhard: Vorbild Holland, in: Kat. Ausst. Gotthardt Kuehl. 1850–1915, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden 1993, Leipzig 1993, S. 38–43

Germer, 1997

Germer, Stefan: Taken on the spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhundert, in: Kat. Ausst. Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München 1997, S. 17–37

Gleber, 1999

Gleber, Anke: The Art of Taking a Walk. Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture, Princeton 1999

Gördüren, 2013

Gördüren, Petra: Das Porträt nach dem Porträt. Positionen der Bildkunst im späten 20. Jahrhundert, Berlin 2013, Zugl. Diss. phil. Berlin 2008

Goetz, 1920

Goetz, Wolfgang: Graphiker der Gegenwart, Ernst Stern, Berlin 1920

Golomstock, 1990

Golomstock, Igor: Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China, London 1990

Graczyk, 1993

Graczyk, Annette: Die Masse als Erzählproblem. Unter besonderer Berücksichtigung von Carl Sternheims „Europa“ und Franz Jungs „Proletarier“, Tübingen 1993, Zugl. Diss. phil. Marburg 1991

Graczyk, 1996a

Graczyk, Annette: Die Masse als elementare Naturgewalt. Literarische Texte 1830–1920, in: Dies. (Hg.): Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma, Berlin 1996, S. 19–30

Graczyk, 1996b

Graczyk, Annette (Hg.): Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma, Berlin 1996

Grewenig, 1998

Grewenig, Meinrad M. (Hg.): Das Hambacher Schloß. Ein Fest für die Freiheit, Ostfildern-Ruit 1998

Griebel, 1986

Griebel, Otto: Ich war ein Mann der Straße. Lebenserinnerungen eines Dresdner Malers, aus dem Nachlaß hg. von Matthias Griebel und Hans-Peter Lühr, Leipzig 1986

Grochowiak, 1966

Grochowiak, Thomas: Ludwig Meidner, Recklinghausen 1966

Gross, 1989a

Gross, Friedrich: Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989

Gross, 1989b

Gross, Friedrich: Volk und Massen – Bewegter der Geschichte in Bildern seit 1789, in: Kat. Ausst. 1789–1989. Zweihundert Jahre Französische Revolution, Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1989, S. 87–114

Grosz, 1924

Grosz, George: Abwicklung, in: Das Kunstblatt, H. 2, Jg. 8, 1924, S. 33–38

Grosz/Herzfelde, 1925

Grosz, George und Wieland Herzfelde: Die Kunst ist in Gefahr. Ein Orientierungsversuch, in: Dies.: Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze, Berlin 1925, S. 5–32

Grosz, 1955

Grosz, George: Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt. Mit siebzehn Tafel- und fünfundzwanzig Textabbildungen, Hamburg 1955

Grosz, 1979

Grosz, George: Briefe 1913-1959, hg. von Herbert Knust, Reinbek bei Hamburg 1979

Günther, 2005

Günther, Michael: Masse und Charisma. Soziale Ursachen des politischen und religiösen Fanatismus, Frankfurt a. M. 2005

Gumplowicz, 1910

Gumplowicz, Ludwig: Sozialphilosophie im Umriss, Innsbruck 1910

Gurlitt, 1921

Gurlitt, Fritz: Das graphische Jahr, Berlin 1921

Hadijinicolaou, 1991

Hadijinicolaou, Nicos: Die Freiheit führt das Volk von Eugène Delacroix. Sinn und Gegensinn, Dresden 1991

Halbwachs, 1926

Halbwachs, Maurice: Beitrag zu einer soziologischen Theorie der Arbeiterklasse, in: Salomon, Dr. Gottfried (Hg.): Jahrbuch für Soziologie. Eine internationale Sammlung, Zweiter Band, Karlsruhe 1926, S. 366–385

Halbwachs, 1985

Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis, Frankfurt a. M. 1985

Hamann, 1917

Hamann, Richard: Krieg und Kunst. Rede, gehalten zur Feier von Kaisers Geburtstag in der Aula der Universität Marburg, in: Ders.: Krieg. Kunst und Gegenwart, Aufsätze von Richard Hamann, Marburg 1917, S. 5–37

Hamann/Hermand, 1959

Hamann, Richard und Jost Hermand: Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Band II.: Naturalismus, Berlin 1959

Hamann/Hermand, 1976

Hamann, Richard und Jost Hermand: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Expressionismus, München 1976

Hansmann, 1993

Hansmann, Martin: Andrea del Castagnos Zyklus der „uomini fomosi“ und „donne famose“. Geschichtsverständnis und Tugendideal im florentinischen Frühhumanismus, Münster und Hamburg 1993, Zugl. Diss. phil. Bonn 1990

Hasse, 1955

Hasse, Sella: Begegnung mit Käthe Kollwitz, in: *Bildende Kunst*, H. 2, 1955, S. 105–107

Hasse, 1958

Hasse, Sella: *Sella Hasse*. Einführung von Georg Mielke, Dresden 1958

Häuser, 2018

Häuser, Simon: Gewalt an der Front, Gewalt auf der Straße. Darstellungen von Krieg und Revolution 1914–1924, in: *Kat. Ausst. Berliner Realismus. Von Käthe Kollwitz bis Otto Dix. Sozialkritik – Satire – Revolution*, hg. von Tobias Hoffmann, Bröhan-Museum Berlin 2018, Köln 2018, S. 45–71

Hebekus/Lüdemann, 2010a

Hebekus, Uwe und Susanne Lüdemann (Hg.): *Massenfassungen. Beiträge zur Diskurs- und Mediengeschichte der Menschenmenge*, München 2010

Hebekus/Lüdemann, 2010b

Hebekus, Uwe und Susanne Lüdemann: Einleitung, in: *Dies. (Hg.): Massenfassungen. Beiträge zur Diskurs- und Mediengeschichte der Menschenmenge*, München 2010, S. 7–23

Hegel, 1821

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Berlin 1821

Heidrich, 1980

Heidrich, Peter: Leere, in: *Ritter, Joachim und Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 13 Bde., Basel und Stuttgart 1980, Bd. 5, S. 157–158

Hein, 2014

Hein, Verena: Die Quintessenz der Dinge – das Stadtbild Werner Heldts, in: *Kat. Ausst. Altenbourg im Dialog II*, Werner Heldt, Lindenau-Museum Altenburg 2014, Altenburg 2014, S. 33–44

Hein, 2016

Hein, Verena: *Werner Heldt 1904–1954. Leben und Werk*, München 2016, Zugl. Diss. phil. Univ. München 2013

Heine, 1970

Heine, Heinrich: Über Frankreich 1831–1837, *Berichte über Kunst und Politik, Säkularausgabe Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, Band 7, hg. von Fritz Mende, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Berlin 1970

Heldt, 1976

Heldt, Werner: Einige Beobachtungen über die Masse, in: *Schmied, Wieland: Werner Heldt. Mit einem Werkkatalog von Eberhard Seel*, Köln 1976, S. 71–86

Helm, 2016

Helm, Helga (Hg.): *Magnus Zeller 1888–1972. Werkverzeichnis*. Mit Beiträgen von Prof. Dr. Doninik Bartmann und Katrin A. Ziems, Selbstverlag Caputh 2016

Herding/Reichardt, 1989

Herding, Klaus und Rolf Reichardt: *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*, Frankfurt 1989

Herzfelde, 1920/21

Herzfelde, Wieland: Gesellschaft, Künstler und Kommunismus. Teil III. Die Aufgaben des kommunistischen Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft, in: *Der Gegner*, H. 8/9, Jg. 1, 1920/21, S. 302–309

Hess, 1982

Hess, Hans: George Grosz, Dresden 1982

Hildebrandt, 1916

Hildebrandt, Hans: *Krieg und Kunst*. Mit 36 Abbildungen zeitgenössischer Kunstwerke, München 1916

Hirt, 1999

Hirt, Patrick: Werkangaben, in: *Kat. Slg. Die Zeit der Betrachtung. Werke der Moderne bis 1945 im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster*, hg. von Erich Franz, Münster 1999, S. 42–177

Hodel, 1985

Hodel, Barbara: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894). Monographie und Werkkatalog, Frankfurt a. M. u.a. 1985, Zugl. Diss. phil. Karlsruhe 1984

Hodenberg, 1997

Hodenberg, Christina von: *Aufstand der Weber. Die Revolte von 1844 und ihr Aufstieg zum Mythos*, Bonn 1997

Hoffmann, 1998

Hoffmann, Justin: Hans Richter, Munich Dada, and the Munich Republic of Workers' Councils, in: Foster, Stephen C. (ed.): *Hans Richter. Activism, Modernism, and the Avant-Garde*, Cambridge and London 1998, S. 48–71

Hoßmann, 1985

Hoßmann, Gisela: Hans Richter 1888–1976. *Das bildnerische Werk*, Diss. phil. Köln 1985

Hover-Smoot, 2008

Hover-Smoot, Katherine: Pissarro's crowds. Cityscape as wish image, in: Kang, Minsoo and Amy Woodson-Boulton (ed.): *Visions of the industrial age, 1830–1914, modernity and the anxiety of representation in Europe*, Aldershot and Burlington 2008, S. 183–201

Hütt, 1967

Hütt, Wolfgang: *Demonstration – Waffe des Proletariats*, in: *Bildende Kunst*, H. 5, 1967, S. 255–259

Hütt, 1995

Hütt, Wolfgang: *Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1869*, Leipzig 1995

Imdahl, 1996

Imdahl, Max: *Regie und Struktur in den letzten Gruppenbildnissen von Rembrandt und Frans Hals (1962)*, in: *Ders.: Zur Kunst der Tradition. Gesammelte Schriften Band 2*, hg. von Gundolf Winter, Frankfurt a. M. 1996, S. 385–396

Jammer/Pankoke, 1980

Jammer, Max und Eckart Pankoke: Masse, Massen, in: Ritter, Joachim und Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Basel und Stuttgart 1980, Bd. 5, S. 825–832

Jansen, 1981

Jansen, Franz M.: Von damals bis heute. Lebenserinnerungen, bearb. von Magdalena Moeller, Bonn 1981

Jelesijevic, 2001

Jelesijevic, Miodrag: Apotheose des Krieges. Leben und Werk des russischen Malers Wassili Wereschagin. Studien und Materialien, die Gemäldezyklen zur russischen Eroberung Turkestans und zum Balkankrieg 1877–1878, die Ausstellungen zwischen 1881 und 1886 in Wien und Berlin, der Künstler, das Publikum, die Presse, Hamburg 2001

Jonsson, 2001

Jonsson, Stefan: Society Degree Zero: Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor, in: Representations, Nr. 1, Vol. 75, 2001, S. 1–32

Jonsson, 2008

Jonsson, Stefan: A Brief History of the Masses [Three Revolutions], New York 2008

Jonsson, 2013

Jonsson, Stefan: Crowds and Democracy. The idea and image of the masses from revolution to fascism, New York 2013

Jordan, 1902

Jordan, Dr. Max: Katalog der königlichen National-Galerie zu Berlin, XIV. vervollständigte Auflage, Berlin 1902

Jordan, 1979

Jordan, Max: Das Werk Adolph Menzels. Eine Festgabe zum achtzigsten Geburtstage des Künstlers, Faksimile-Edition der Ausgabe von 1895, Wiesbaden 1979

Jürgens-Kirchhoff, 1993

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993, Zugl. Habil.-Schr. Uni Münster(Westf).

Jürgens-Kirchhoff, 2002

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Verbrannte Erde: Kriegslandschaften in der Kunst zum Ersten und Zweiten Weltkrieg, in: Thoß, Bruno und Hans-Erich Volkmann (Hg.): Erster Weltkrieg - Zweiter Weltkrieg: Ein Vergleich. Krieg, Kriegserlebnis, Kriegserfahrung in Deutschland, Paderborn 2002, S. 783–819

Jürgens-Kirchhoff, 2007

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Der Beitrag der Schlachtenmalerei zur Konstruktion von Kriegstypen, in: Beyrau, Dietrich, Michael Hochgeschwender und Dieter Langewiesche (Hg.): Formen des Krieges. Von der Antike bis zur Gegenwart, Paderborn u.a. 2007, S. 443–468

Jung, 1921

Jung, Franz: Proletarier. Eine Erzählung, Berlin 1921

Kállai, 1933

Kállai, Ernst: In memoriam Franz Wilhelm Seiwert, in: Forum, Nr. 9, Jg. 3, 1933, S. 254

Kampf, 1950

Kampf, Arthur: Aus meinem Leben, Aachen 1950

Kaschuba, 1991

Kaschuba, Wolfgang: Von der „Rotte“ zum „Block“. Zur kulturellen Ikonographie der Demonstration im 19. Jahrhundert, in: Warneken, Bernd Jürgen (Hg.): Massenmedium Straße. Zur Kulturgeschichte der Demonstration, Frankfurt und New York 1991, S. 68–96

Kat. Ausst. XXIX. Kollektiv – Ausstellung Neue Kunst, 1916

Kat. Ausst. XXIX. Kollektiv – Ausstellung Neue Kunst Hans Goltz. Hans Richter, Strohmeyer, Lascar Vorel, München 1916, München 1916

Kat. Ausst. 1848. Aufbruch zur Freiheit, 1998

Kat. Ausst. 1848. Aufbruch zur Freiheit. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums und der Schirn Kunsthalle Frankfurt zum 150-jährigen Jubiläum der Revolution von 1848/89, Schirn Kunsthalle Frankfurt 1998, Berlin 1998

Kat. Ausst. 1848. Frieden und Krieg in Europa, 1998

Kat. Ausst. 1848. Frieden und Krieg in Europa, Ausstellungskatalog, 26. Europaratsausstellung Münster/Osnabrück 1998/99, Münster 1998

Kat. Ausst. 1848/49. Revolution der deutschen Demokraten in Baden, 1998

Kat. Ausst. 1848/49. Revolution der deutschen Demokraten in Baden, Landesausstellung im Karlsruher Schloß 1998, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Baden-Baden 1998

Kat. Ausst. Adolph Menzel 1815–1905, 1996

Kat. Ausst. Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Berlin 1997, Köln 1996

Kat. Ausst. Als die Deutschen demonstrieren lernten, 1986

Kat. Ausst. Als die Deutschen demonstrieren lernten. Das Kulturmuster „friedliche Straßendemonstration“ im preußischen Wahlrechtskampf 1908–1910, Ludwig-Uhland Institut für empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen, Haspelturm des Tübinger Schlosses 1986, Tübingen 1986

Kat. Ausst. Anton von Werner, 1993

Kat. Ausst. Anton von Werner. Geschichte in Bildern, Berlin Museum und Deutsches Historisches Museum, Zeughaus 1993, München 1993

Kat. Ausst. Association revolutionärer bildender Künstler Deutschland, 1979

Kat. Ausst. Association revolutionärer bildender Künstler Deutschlands. 50 Jahre Asso in Leipzig, Museum der bildenden Künste Leipzig 1979, Leipzig 1979

Kat. Ausst. Bild gegen Bild, 2012

Kat. Ausst. Bild gegen Bild/Image counter Image, Haus der Kunst München 2012, Köln 2012

Kat. Ausst. Das Jahr 1914. Ludwig Meidner in Dresden, 2013

Kat. Ausst. Das Jahr 1914. Ludwig Meidner in Dresden, Städtische Galerie Dresden, Kunstsammlung 2013/14, Köln 2013

Kat. Ausst. Der deutsche Impressionismus, 2009

Kat. Ausst. Der deutsche Impressionismus, Kunsthalle Bielefeld 2009, Köln 2009

Kat. Ausst. Der Einzelne und die Masse, 1975

Kat. Ausst. Der Einzelne und die Masse. Kunstwerke des 19. und 20. Jahrhunderts, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Ruhrfestspiele Recklinghausen 1975, Recklinghausen 1975

Kat. Ausst. Der Erste Weltkrieg im Spiegel expressiver Kunst, 2014

Kat. Ausst. Der Erste Weltkrieg im Spiegel expressiver Kunst. Kämpfe– Passionen – Totentanz. Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider und aus künstlerischen Nachlässen, Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen 2014 u.a., Bönen/Westfalen 2014

Kat. Ausst. Der Große Krieg im Kleinformat, 2015

Kat. Ausst. Der Große Krieg im Kleinformat. Graphik- und Medaillenkunst zum Ersten Weltkrieg, Bayerisches Armeemuseum Ingolstadt, Reduit Tilly 2015, Köln 2015

Kat. Ausst. Der Potsdamer Platz, 2001

Kat. Ausst. Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens, Neue Nationalgalerie Berlin 2001, Berlin 2001

Kat. Ausst. Der Sturm, 1912

Kat. Ausst. Der Sturm. Zweite Ausstellung: Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carra, Luigi Russolo, Gino Severini, Berlin 1912

Kat. Ausst. Die Düsseldorfer Malerschule, 2011

Kat. Ausst. Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918, 2 Bde., Museum Kunstpalast Düsseldorf 2011/12, Petersberg 2011

Kat. Ausst. Die Eroberung der Strasse, 2006

Kat. Ausst. Die Eroberung der Strasse. Von Monet bis Grosz, Schirn Kunsthalle Frankfurt 2006, München 2006

Kat. Ausst. Die letzten Tage der Menschheit, 1994

Kat. Ausst. Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges, Deutsches Historisches Museum, Altes Museum Berlin 1994, Berlin 1994

Kat. Ausst. Die zweite Schöpfung, 2002

Kat. Ausst. Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, Deutsches Historisches Museum Berlin, Martin-Gropius-Bau 2002, Wolfratshausen 2002

Kat. Ausst. Eduard Gaertner, 2001

Kat. Ausst. Eduard Gaertner 1801–1877, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Museum Ephraim-Palais 2001, Berlin 2001

Kat. Ausst. Entdeckte Moderne, 2008

Kat. Ausst. Entdeckte Moderne. Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider, Salzburg Museum 2008 u.a., Bönen/Westfalen 2008

Kat. Ausst. Ernest Meissonier, 2015

Kat. Ausst. Ernest Meissonier (1815–1891). Un certain regard, Collection Musée d'art et d'histoire de Poissy 2015, Paris 2015

Kat. Ausst. Eugène Laermans, 1995

Kat. Ausst. Eugène Laermans 1864–1940, Galerie du Crédit Communal Bruxelles 1995, Bruxelles 1995

Kat. Ausst. Expeditionen 2. Karl Holtz, 1981

Kat. Ausst. Expeditionen 2. Karl Holtz, Staatliches Lindenau-Museum Altenburg 1981, Dresden 1981

Kat. Ausst. Freiheit. Gleichheit. Brüderlichkeit, 1989

Kat. Ausst. Freiheit. Gleichheit. Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1989, Nürnberg 1989

Kat. Ausst. Fritz Langs Metropolis, 2010

Kat. Ausst. Fritz Langs Metropolis, hg. von der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, München 2010

Kat. Ausst. Futurismus 1909–1917, 1974

Kat. Ausst. Futurismus 1909–1917. Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1974, Düsseldorf 1974

Kat. Ausst. Geisterbahn und Glanzrevue, 2007

Kat. Ausst. Geisterbahn und Glanzrevue. Otto Dix. Aquarelle und Gouachen, Bucerius Kunst Forum Hamburg 2007, München 2007

Kat. Ausst. Gotthardt Kuehl, 1993

Kat. Ausst. Gotthardt Kuehl. 1850–1915, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden 1993, Leipzig 1993

Kat. Ausst. Hambacher Fest, 1982

Kat. Ausst. Hambacher Fest 1832–1982. Freiheit und Einheit, Deutschland und Europa, Hambacher Schloß Neustadt an der Weinstraße 1982, Neustadt an der Weinstraße 1982

Kat. Ausst. Hans Baluschek, 1991

Kat. Ausst. Hans Baluschek 1870–1935, Staatliche Kunsthalle Berlin 1991, Berlin 1991

Kat. Ausst. Hans Richter, 1989

Kat. Ausst. Hans Richter. Malerei und Film, Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main 1989, Frankfurt a. M. 1989

Kat. Ausst. Hoerle und sein Kreis, 1970

Kat. Ausst. Hoerle und sein Kreis, Kunstverein zu Frechen e. V. 1970/71, Frechen 1970

Kat. Ausst. Ich und die Stadt, 1987

Kat. Ausst. Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau Berlin 1987, Berlin 1987

Kat. Ausst. Karl Völker, 2007

Kat. Ausst. Karl Völker 1889–1962. Utopie und Sachlichkeit. Maler, Grafiker, Architekt, Stiftung Moritzburg Halle, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt 2007, Halle 2007

Kat. Ausst. Köln progressiv, 2008

Kat. Ausst. Köln progressiv 1920–33. seiwert – hoerle – arntz, Museum Ludwig Köln 2008, Köln 2008

Kat. Ausst. Ludwig Meidner, 1991

Kat. Ausst. Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884–1966. Mathildenhöhe Darmstadt 1991, 2 Bde., Stuttgart 1991

Kat. Ausst. Ludwig Meidner – Begegnungen, 2016

Kat. Ausst. Ludwig Meidner – Begegnungen, hg. von Philipp Gutbrod, Museum Künstlerkolonie, Bildhauerateliers 2016/17, München 2016

Kat. Ausst. Magnus Zeller, 2002

Kat. Ausst. Magnus Zeller. Entrückung und Aufruhr, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Ephraim-Palais, 2002/2003, Berlin 2002

Kat. Ausst. Max Beckmann, 1984

Kat. Ausst. Max Beckmann. Retrospektive, Haus der Kunst München 1984 u.a., München 1984

Kat. Ausst. Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus, 1990

Kat. Ausst. Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus, Kunsthalle Bielefeld 1990/91, Pfalzgalerie Kaiserslautern, Bielefeld 1990

Kat. Ausst. Otto Nagel, 1987

Kat. Ausst. Otto Nagel. Leben und Werk 1894–1967. Gemälde, Pastelle, Zeichnungen, Städtische Galerie Schloss Oberhausen 1987, Oberhausen 1987

Kat. Ausst. Paul Paeschke, 1975

Kat. Ausst. Paul Paeschke. Einem Maler zum 100. Geburtstag, Berlin Museum 1975, Berlin 1975

Kat. Ausst. Preußisch korrekt – berlinisch gewitzt, 2007

Kat. Ausst. Preußisch korrekt – berlinisch gewitzt. Der Maler Franz Krüger 1797–1857. Eine Ausstellung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und der Nationalgalerie und des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Schloss Charlottenburg, Neuer Flügel 2007, München und Berlin 2007

Kat. Ausst. Russlands Seele, 2007

Kat. Ausst. Russlands Seele. Ikonen. Gemälde. Zeichnungen aus der Tretjakow-Galerie Moskau, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 2007, München 2007

Kat. Ausst. Sella Hasse zum 100. Geburtstag, 1978

Kat. Ausst. Sella Hasse zum 100. Geburtstag, National-Galerie Berlin 1978, Meißen 1978

Kat. Ausst. Stadtbilder, 1987

Kat. Ausst. Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin Museum 1987, Berlin 1987

Kat. Ausst. Streik. Realität und Mythos, 1992

Kat. Ausst. Streik. Realität und Mythos, Deutsches Historisches Museum Berlin 1992, Berlin 1992

Kat. Ausst. Süddeutsche Freiheit, 1993

Kat. Ausst. Süddeutsche Freiheit. Kunst der Revolution in München 1919, Lenbachhaus München 1993/1994, München 1993

Kat. Ausst. Vom Expressionismus zum Widerstand, 1991

Kat. Ausst. Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909–36. Die Sammlung Marvin und Janet Fishman, Schirn Kunsthalle Frankfurt 1991, München 1991

Kat. Ausst. Von der Poesie der Dinge, 1992

Kat. Ausst. Von der Poesie der Dinge. Wilhelm Schnarrenberger (1892–1966). Malerei, Zeichnungen, Lithographien, Holz- und Linolschnitte, Werbegraphik 1908–1964, Bezirksmuseum Buchen 1992, Stuttgart 1992

Kat. Ausst. Werner Heldt, 1968

Kat. Ausst. Werner Heldt. Œuvre-Katalog der Bilder von Heldt 1920–1954, Mannheimer Kunstverein e. V. 1968, Hannover 1968

Kat. Ausst. Werner Heldt, 1989

Kat. Ausst. Werner Heldt, Kunsthalle Nürnberg 1989–1990, Nürnberg und Berlin 1989

Kat. Slg. „...ruhelos und ohne des Schlafes Geschenk“, 2000

Kat. Slg. „...ruhelos und ohne des Schlafes Geschenk“. Katalog der zwischen 1903/04 und 1932 edierten deutschen druckgraphischen Mappenwerke, illustrierten Bücher sowie Zeitschriften mit Originalgraphik im Lindenau-Museum Altenburg, hg. von Lindenau-Museum Altenburg, Leipzig 2000

Kat. Slg. Adolph Menzel, 1984

Kat. Slg. Adolph Menzel. Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher. Ein Bestandskatalog der Nationalgalerie, des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1984

Kat. Slg. Bayerisches Armeemuseum, 1980

Kat. Slg. Bayerisches Armeemuseum Ingolstadt. Der Erste Weltkrieg. Zeitgenössische Gemälde und Graphik, bearb. von Erwin Schalkhaußer und Jürgen Kraus, Ingolstadt 1980

Kat. Slg. Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen, 2007

Kat. Slg. Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen, hg. von Hans Ottomeyer und Hans-Jörg Czech, Deutsches Historisches Museum Berlin, Wolftratshausen 2007

Kat. Slg. Im Atelier der Geschichte, 2012

Kat. Slg. Im Atelier der Geschichte. Gemälde bis 1914 aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums, hg. von der Stiftung Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden 2012

Kat. Slg. Käthe Kollwitz, 1999

Kat. Slg. Käthe Kollwitz. Zeichnung, Grafik, Plastik. Bestandskatalog des Käthe-Kollwitz-Museums Berlin, bearb. von Annette Seeler, hg. von Martin Fritsch, Leipzig 1999

Kat. Slg. Master Paintings. The Phillips Collection, 1998

Kat. Slg. Master Paintings. The Phillips Collection, Washington 1998

Kemp, 1973

Kemp, Wolfgang: Das Bild der Menge (1789–1830), in: Städel Jahrbuch, N.F., Bd. 4, München 1973, S. 249–269

Kemp, 1975

Kemp, Wolfgang: Masse – Mensch, in: Kat. Ausst. Der Einzelne und die Masse. Kunstwerke des 19. und 20. Jahrhunderts, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Ruhrfestspiele Recklinghausen 1975, Recklinghausen 1975, o. S.

Kemp, 1992

Kemp, Wolfgang: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Ders.: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, S. 307–332

Kemp, 2011

Kemp, Wolfgang: Volksmenge, in: Fleckner, Uwe, Martin Warnke und Hendrik Ziegler (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. II., München 2011, S. 521–529

Kemp, 2014

Kemp, Wolfgang: Die handelnde Menge. Jacques-Louis Davids „Der Schwur im Ballhaus“ als Revolution des Historienbildes, in: Fleckner, Uwe (Hg.): Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst, Berlin 2014, S. 201–210

Kenkel, 2000

Kenkel, Karen J.: Das Gesicht der Masse. Soziologische Visionen, in: Schmölders, Claudia und Sander L. Gilman (Hg.): Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte, Köln 2000, S. 206–227

Kepetzis, 2010

Kepetzis, Ekaterini: Käthe Kollwitz und die satirische Graphik in Frankreich, in: Kat. Ausst. „Paris bezauberte mich...“ Käthe Kollwitz und die französische Moderne, Käthe Kollwitz Museum Köln 2010, München 2010, S. 205–227

Kermann/Nestler/Schiffmann, 2006

Kermann, Joachim, Gerhard Nestler und Dieter Schiffmann (Hg.): Freiheit, Einheit und Europa. Das Hambacher Fest von 1832. Ursachen, Ziele, Wirkungen, Ludwigshafen am Rhein 2006

Kersaint, 2010

Kersaint, Armand-Guy: Abhandlung über die öffentlichen Baudenkmäler, Paris 1791/92, hg., komm. und mit einem Nachwort von Christine Tauber, Heidelberg 2010

Kerschenezew, 1920

Kerschenezew, Platon Michailowitsch: Das kollektive Schaffen im Theater, in: Russische Korrespondenz, Nr. 12/13, Jg. 1, Bd. II, Hamburg 1920, S. 731–733

Kessemeier, 2003

Kessemeier, Siegfried: Hasenclever und die Revolutionsbilder von 1848, in: Kat. Ausst. Hasenclever. Johann Peter Hasenclever (1810–1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution, Bergisches Museum Schloss Burg an der Wupper, Solingen 2003, Mainz am Rhein 2003, S. 143–146

Kirschl, 1996

Kirschl, Wilfried: Albin Egger-Lienz 1868–1926. Das Gesamtwerk, 2 Bde., Wien und München 1996

Klass, 2012

Klass, Tobias Nikolaus: Heterotopie, in: Günzel, Stephan (Hg.): Lexikon der Raumphilosophie, Darmstadt 2012, S. 172–173

Klausmann, 1998

Klausmann, Christina: 1789 Vorbild und Mythos, in: Kat. Ausst. 1848. Aufbruch zur Freiheit. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums und der Schirn Kunsthalle Frankfurt zum 150jährigen Jubiläum der Revolution von 1848/89, Schirn Kunsthalle Frankfurt 1998, Berlin 1998, S. 25–37

Kneher, 1994

Kneher, Jan: Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst, Worms 1994

Knesebeck, 1998

Knesebeck, Alexandra von dem: Käthe Kollwitz. Die prägenden Jahre, Petersberg 1998, Zugl. Diss. phil. Göttingen 1996

Knesebeck, 2002

Knesebeck, Alexandra von dem: Käthe Kollwitz. Werkverzeichnis der Graphik, Neubearbeitung des Verzeichnisses von August Klipstein, publiziert 1955, 2 Bde., Bern 2002

Koch, 2006

Koch, Gertrud: Bewegende und bewegte Bilder. Gesicht und Masse – zur Ästhetik der Umschnitte des Films, in: Hüppauf, Bernd und Christoph Wulff (Hg.): Bild und Einbildungskraft, München 2006, S. 345–353

König, 1992

König, Helmut: Zivilisation und Leidenschaften. Die Masse im bürgerlichen Zeitalter, Hamburg 1992

Koeppen, 1902

Koeppen, Alfred: Die moderne Malerei in Deutschland, Bielefeld und Leipzig 1902

Kolb/Roters/Schmied, 1985

Kolb, Eberhard, Eberhard Roters und Wieland Schmied: Kritische Graphik in der Weimarer Zeit, Stuttgart 1985

Kollwitz, 1989

Kollwitz, Käthe: Die Tagebücher, hg. von Jutta Bohnke-Kollwitz, Berlin 1989

Korff, 1984

Korff, Gottfried: Rote Fahnen und Tableaux Vivants. Zum Symbolverständnis der deutschen Arbeiterbewegung im 19. Jahrhundert, in: Lehmann, Albrecht (Hg.): Studien zur Arbeiterkultur. Beiträge der 2. Arbeitstagung der Kommission „Arbeiterkultur“ in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Hamburg vom 8. bis 12. Mai 1983, Münster 1984, S. 103–140

Korff, 1991

Korff, Gottfried: Symbolgeschichte als Sozialgeschichte? Zehn vorläufige Notizen zu den Bild- und Zeichensystemen sozialer Bewegungen in Deutschland, in: Warneken, Bernd Jürgen (Hg.): Massenmedium Straße. Zur Kulturgeschichte der Demonstration, Frankfurt a. M. und New York 1991, S. 17–36

Koselleck/Werner, 1992

Koselleck, Reinhart und Karl Ferdinand Werner: Volk, Nation, Nationalismus, Masse, Frühe Neuzeit und 19. Jh., in: Brunner, Otto, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, 8 Bde., Stuttgart 1992, Bd. 7, S. 141–433

Kracauer, 1971

Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. Mit einer Rezension von Walter Benjamin, Frankfurt a. M. 1971

Kracauer, 1977

Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt a. M. 1977

Kracauer, 2009

Kracauer, Siegfried: Straßen in Berlin und anderswo, Frankfurt a. M. 2009

Kracauer, 2013

Kracauer, Siegfried: Totalitäre Propaganda, hg. von Bernd Stiegler, Berlin 2013

Krain, 1915

Krain, Willibald: Die Fahnen, in: Der Wahre Jacob, Nr. 754₁₂, Jg. 32, 11.06.1915, S. 8694

Krain, 1916

Krain, Willibald: Krieg. 7 Blätter, Zürich 1916

Kuhlmann-Hodick, 2005

Kuhlmann-Hodick, Petra: „Die Piazza d’Erbe in Verona“ Ein Blick in Adolph Menzels Atelier, in: Kat. Ausst. Menzel in Dresden, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München 2005, S. 115–131

Kuhrau, 2002

Kuhrau, Sven: Menzels letztes Bild. Die „Piazza d’Erbe zu Verona“ (1884), in: Gaetgens, Thomas W., Claude Keisch und Peter-Klaus Schuster (Hg.): Adolph Menzel. Im Labyrinth der Wahrnehmung. Kolloquium anlässlich der Berliner Menzel-Ausstellung 1997, Jahrbuch der Berliner Museen, Einundvierzigster Band 1999, Beiheft, Berlin 2002, S. 165–177

Lammel, 1993

Lammel, Gisold: Adolph Menzel und seine Kreise, Dresden und Basel 1993

Landauer, 1919

Landauer, Gustav: Aufruhr zum Sozialismus, Berlin 1919

Langewiesche/Buschmann 2007

Langewiesche, Dieter und Nikolaus Buschmann: „Dem Vertilgungskriege Grenzen setzen“: Kriegstypen des 19. Jahrhunderts und der deutsch-französische Krieg 1870/71. Gehegter Krieg. Volks- und Nationalkrieg – Revolutionskrieg – Dschihad, in: Beyrau, Dieter, Michael Hochgeschwender und Dieter Langewiesche (Hg.): Formen des Krieges. Von der Antike bis zur Gegenwart, Paderborn 2007, S. 163–195

Lappenküper/Scholtzseck/Studt, 2003

Lappenküper, Ulrich, Joachim Scholtzseck und Christoph Studt (Hg.): Masse und Macht im 19. und 20. Jahrhundert. Studien zu Schlüsselbegriffen unserer Zeit, München 2003

Le Bon, 1982

Le Bon, Gustave: Psychologie der Massen, Stuttgart 1982 (Dt. Erstausgabe 1908)

Lee, 1891

Lee, Heinrich: Max Liebermann, in: Allgemeine Zeitung des Judentums, Jg. 55, Nr. 25, 19. Juni 1891, S. 297

Leistner, 1986

Leistner, Gerhard: Idee und Wirklichkeit. Gehalt und Bedeutung des urbanen Expressionismus in Deutschland, dargestellt am Werk Ludwig Meidners, Frankfurt a. M. u.a. 1986

Lenz, 2001

Lenz, Christian: „...so viel Wesentliches...“ Max Beckmann als Zeichner, in: Kat. Ausst. Max Beckmann. Der Zeichner. Galerie Albstadt, Städtische Kunstsammlungen 2001, Albstadt 2001, S. 7–25

Lexikon der Kunst, 1992

Lexikon der Kunst, begr. von Gerhard Strauß, hg. von Harald Olbrich, 7 Bde., Bd. 4, Leipzig 1992

Lichtblau, 1998

Lichtblau, Klaus: Einleitung, in: Simmel, Georg: Soziologische Ästhetik, hg. und eingeleitet von Klaus Lichtblau, Bodenheim 1998, S. 7–33

Lichtwark, 1897

Lichtwark, Alfred: Adolph Menzel I. Piazza d'Erbe in Verona, 1884, in: Ders.: Studien, 2. Bd., Hamburg 1897, S. 186–193

Liebermann, 1994

Liebermann, Max: Briefe, ausgewählt von Franz Landsberger, ergänzte Neuausgabe von Ernst Volker Braun, Stuttgart 1994

Löffler, 1977

Löffler, Fritz: Otto Dix. Leben und Werk, Dresden 1977

Löffler, 1986

Löffler, Fritz: Otto Dix und der Krieg, Leipzig 1986

Lucie-Smith/Dars, 1977

Lucie-Smith, Edward and Celestine Dars: Work and Struggle. The painter as witness 1870–1914, New York and London 1977

Ludwig, 2002

Ludwig, Horst-Jörg: „Im übrigen halte ich mehr und mehr die festumrissene Weltanschauung für der Übel größtes“. Notiz zu Magnus Zeller, in: Kat. Ausst. Magnus Zeller. Entrückung und Aufruhr, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Ephraim-Palais, 2002/2003, Berlin 2002, S. 53–62

Lüdemann, 2010

Lüdemann, Susanne: Vom römischen Karneval zur ökonomischen Automate. Massendarstellung bei Goethe und E.T.A. Hoffmann, in: Hebekus, Uwe und Susanne Lüdemann (Hg.): Massenfassungen. Beiträge zur Diskurs- und Mediengeschichte der Menschenmenge, München 2010, S. 107–123

MacClelland, 1989

MacClelland, John S.: The crowd and the mob. From Plato to Canetti, London u.a. 1989

Machtan, 1983

Machtan, Lothar: Streiks im frühen deutschen Kaiserreich, Frankfurt a. M. und New York 1983

März, 1995

März, Roland: Franz Radziwill – ein visionärer Realist. Ahnung und Gegenwart in der Weimarer Republik von 1923 bis 1933, in: Firmenich, Andrea und Rainer W. Schulze (Hg.): Franz Radziwill. Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995, S. 17–30

Mai, 1994

Mai, Ekkehard: „Ja, das ist der Krieg!“ Zur Militär- und Schlachtenmalerei im Kaiserreich, in: Kat. Ausst. Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges, Deutsches Historisches Museum, Altes Museum Berlin 1994, Berlin 1994, S. 241–257

Malvano, 2000

Malvano, Laura: L'„art social“ en Italie: l'image du Peuple entre événement et Histoire, in: Bulletin Association des Historiens de l'art Italien, H. 7, Jg. 2000/2001, S. 61–67

Marc, 1978

Marc, Franz: Schriften, hg. von Klaus Lankheit, Köln 1978

Maret, 1959

Maret, François: Eugène Laermans, Bruxelles 1959

Marno, 2015

Marno, Anne: Otto Dix' Radierzyklus „Der Krieg“ (1924). Authentizität als Konstrukt, Petersberg 2015, Zugl. Diss. phil. Düsseldorf 2013

Marsland, 1991

Marsland, Elisabeth A.: The Nation's cause. French, English and German poetry of the First World War, London and New York 1991

Marx, 1979

Marx, Karl: Das Elend der Philosophie. Antwort auf Proudhons „Philosophie des Elends“, nach der deutschen Übersetzung von Eduard Bernstein, Karl Kautsky und Friedrich Engels, neu herausgegeben mit Kommentar und Annotationen von Hans Pelger, Berlin und Bonn 1979

Marx, 2009

Marx, Karl: Das Manifest der kommunistischen Partei, kommentierte Studienausgabe, hg. von Theo Stammen, Paderborn 2009 (Druck nach der 2., 30-seitigen Burghard-Ausgabe, London 1848)

Masereel/Zweig, 2008

Masereel, Frans und Stefan Zweig: La Ville. Éditions cent pages, Cosaques, Grenoble 2008

Mausfeld, 1980

Mausfeld, Rainer: Kunstspektakel, Anarchismus und politische Kunst heute: Fragen an Gerd Arntz, in: Duerr, Hans Peter (Hg.): Unter dem Pflaster liegt der Strand. Zeitschrift für Kraut und Rüben, Bd. 7, Berlin 1980, S. 31–46

Mehring, 1896/1897

Mehring, Franz: Kunst und Proletariat, in: Die Neue Zeit, H. 5, Jg. 15, Bd. 1, 1896/97, S. 129–133

Meidner, 1914

Meidner, Ludwig: Anleitung zum Malen von Großstadtbildern, Das neue Programm, in: Kunst und Künstler, H. 6, Jg. 12, 1914, S. 312–314

Meidner, 1918

Meidner, Ludwig: Im Nacken das Sternemeer, Leipzig 1918

Meidner, 1919

Meidner, Ludwig: Bruder, zünd' die Fackel an. Zum Gedächtnis Carl Liebknechts und Rosa Luxemburgs, in: Die Erde, H. 4, Jg. 1, 1919, S. 115–118

Meidner, 1920

Meidner, Ludwig: Septemberschrei. Hymnen, Gebete, Lästerungen. Mit vierzehn Steindruckern, Berlin 1920

Meidner, 1923

Meidner, Ludwig: Eine autobiographische Plauderei, Junge Kunst, Band 4, Leipzig 1923

Meidner, 1925

Meidner, Ludwig: Von wahrer Kunst, in: Westheim, Paul (Hg.): Künstlerbekenntnisse. Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler, Berlin 1925, S. 255–257

Meidner, 1929

Meidner, Ludwig: Gang in die Stille. Mit 6 Zeichnungen, Berlin 1929

Meier-Graefe, 2008

Meier-Graefe, Julius: Im Anfang war die Linie, Wiederabdruck in: Kat. Ausst. Félix Vallotton. Idylle am Abgrund. Grafik, Hubertus-Wald-Forum in der Hamburger Kunsthalle 2008, Altenburg 2008, S. 59–82 (Erstveröffentlichung 1898)

Meißner, 1985

Meißner, Günter: Hans Baluschek, Dresden 1985

Meyer, 2013

Meyer, Dorle: Doppelbegabung im Expressionismus. Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner, Göttingen 2013, Zugl. Diss. phil. Göttingen 2011

Middendorf, 2009

Middendorf, Stefanie: Massenkultur. Zur Wahrnehmung gesellschaftlicher Modernität in Frankreich 1880–1980, Göttingen 2009

Middendorf, 2013

Middendorf, Stefanie: "Masse", Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 29.8.2013, URL <http://docupedia.de/zg/Masse?oldid=106324> (29.08.2013)

Minkels, 2001

Minkels, Dorothea: Die historische Aussagekraft von Bildern am Beispiel der großen Barrikade am Alexanderplatz im Jahre 1848, in: Wetzel, Jürgen (Hg.): Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 2001, Berlin 2001, S. 37–72

Möbius, 1996

Möbius, Hanno: Symbolische Massendarstellungen in Fritz Langs Metropolis, in: Gracyzk, Annette (Hg.): Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma, Berlin 1996, S. 31–43

Moeller, 1993

Moeller, Magdalena M.: Ernst Ludwig Kirchner. Die Straßenszenen 1913–15, München 1993

Mommsen, 2002

Mommsen, Wolfgang J.: Die Urkatastrophe Deutschlands. Der Erste Weltkrieg 1914–1918, in: Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte, zehnte, völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 17, Stuttgart 2002

Morré, 1909

Morré, Harold: 20 Jahre S. M. Heitere Bilder zu ernsten Ereignissen gesammelt aus den „Lustigen Blättern“, der „Jugend“ und dem „Kladderadatsch“, Berlin 1909

Mück, 1992

Mück, Hans-Dieter: Die Entdeckung der Poesie der Dinge. Zu Wilhelm Schnarrenbergers Entwicklung 1908 bis 1964, in: Kat. Ausst. Von der Poesie der Dinge. Wilhelm Schnarrenberger (1892–1966). Malerei, Zeichnungen, Lithographien, Holz- und Linolschnitte, Werbegraphik 1908–1964, Bezirksmuseum Buchen 1992, Stuttgart 1992, S. 8–15

Müller, 1980

Müller, Hans-Joachim (Hg.): Butzbacher Künstler-Interviews 1, Darmstadt 1980

Müller, 1981

Müller, Hans-Joachim (Hg.): Butzbacher Künstler-Interviews 2, Darmstadt 1981

Nagel, 1927

Nagel, Otto: Die Krisis der bildenden Kunst und das Volk, in: Sozialistische Monatshefte, H. 10, Jg. 33, 1927, S. 827–830

Nagel, 1928

Nagel, Otto: Das werktätige Volk und seine Maler, in: Sozialistische Monatshefte, H. 5, Jg. 34, 1928, S. 409–410

Nagel/Timm, 1972

Nagel, Otto (Hg.) und Werner Timm (Bearb.): Käthe Kollwitz. Die Handzeichnungen, Berlin 1972

Naveau, 2017

Naveau, Manuela: Crowd and art – Kunst und Partizipation im Internet, Bielefeld 2017

Neidhardt, 1989

Neidhardt, Uta: Gotthardt Kuehl und die Dresdner Malerei von 1895 bis 1915, Diss. phil. Leipzig 1989, 2 Bde., Maschinenschrift

Neuerburg, 1976

Neuerburg, Waltraud: Der Graphische Zyklus im deutschen Expressionismus und seine Typen 1905–1925, Diss. phil. Bonn 1975

Neugebauer, 1993

Neugebauer, Rosamunde: George Grosz. Macht und Ohnmacht satirischer Kunst. Die Graphikfolgen „Gott mit uns“, Ecce homo und Hintergrund, Berlin 1993, Zugl. Diss. phil. Heidelberg 1990

Nordblum, 2007

Nordblum, Pia: The Hambach Festival of 1832, in: Reiss, Matthias (ed.): The street as stage. Protest Marches and Public Rallies since the Nineteenth Century, Oxford 2007, S. 61–83

Nübel, 2008

Nübel, Christoph: Das Niemandsland als Grenze. Raumerfahrungen an der Westfront im Ersten Weltkrieg, in: Frank, Michael C., Bettina Gockel, Thomas Hauschild, Dorothee Kimmich und Kirsten Mahlke (Hg.): Räume, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Nr. 2, 2008, S. 41–52

Olbrich, 1986

Olbrich, Harald: Proletarische Kunst im Werden, Berlin (Ost) 1986

Olbrich, 1991

Olbrich, Harald: Hans Baluschek und die proletarische Kunst, in: Kat. Ausst. Hans Baluschek 1870–1935, Staatliche Kunsthalle Berlin 1991, Berlin 1991, S. 18–27

Opposition der Novembergruppe, 1920/21

Opposition der Novembergruppe: Offener Brief an die Novembergruppe, in: Der Gegner, H. 8/9, Jg. 1920/21, S. 297–301

Ortega y Gasset, 1931

Ortega y Gasset, José: Der Aufstand der Massen, Stuttgart und Berlin 1931

Osborn, 1910a

Osborn, Max: Franz Krüger, Bielefeld und Leipzig 1910

Osborn, 1910b

Osborn, Max: Friedrich Kallmorgen, in: Die Kunst für alle, H. 18, Jg. 15, 1910, S. 411–424

Osborn, 1921

Osborn, Max: Arbeiter-Kunst, in: Vossische Zeitung, Nr. 290, Morgen-Ausgabe, 23.06.1921

Osborn, 1929

Osborn, Max: Die Juryfreien, in: Vossische Zeitung, Nr. 411, Abend-Ausgabe, 31.08.1929

Ott, 2012

Ott, Michaela: Raumzeitliche Demonstrationsordnungen, in: Kat. Ausst. Demonstrationen. Vom Werden normativer Ordnungen, Frankfurter Kunstverein 2012, Nürnberg 2012, S. 66–71

Ozauf, 1988

Ozauf, Mona: Festivals and the French Revolution, Cambridge/Mass., London 1988

Padberg, 1995

Padberg, Martina: Großstadtbild und Großstadtmetaphorik in der deutschen Malerei. Vorstufe und Entfaltung 1870–1918, Münster 1995, Zugl. Diss. phil. Bonn 1995

Padberg, 2004

Padberg, Martina: Weltentaumel. Anmerkungen zu Ludwig Meidners expressionistischer Werkphase, in: Kat. Ausst. Ludwig Meidner – Weltentaumel. Die expressionistische Werkphase, Verein August Macke Haus Bonn 2004, Bonn 2004, S. 12–45

Padberg, 2008

Padberg, Martina: Moderne Zeiten. Urbanisierung und Industrialisierung als Signum der Epoche, in: Kohle, Hubertus (Hg.): Vom Biedermeier zum Impressionismus. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7, München u.a. 2008, S. 381–393

Paret, 1988

Paret, Peter: Art as history, New Jersey 1988

Park, 1904

Park, Robert E.: Masse und Publikum. Eine methodologische und soziologische Untersuchung, Bern 1904, Zugl. Diss. phil. Heidelberg 1904

Panther, 1919

Panther, Peter: Krieg, in: Die Weltbühne der Schaubühne, Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft, 15. Jg., Zweites Halbjahr 1919, S. 233–234

Pechstein, 1993

Pechstein, Max: Erinnerungen. Mit 105 Zeichnungen des Künstlers, hg. von Leopold Reidemeister, Stuttgart 1993 (Nachdruck der Ausgabe von 1960)

Pecht, 1888

Pecht, Friedrich: Die Münchener Ausstellungen von 1888, in: Die Kunst für alle, H. 23, Jg. 3, 1888, S. 355–360

Pecht, 1891/1892

Pecht, Friedrich: Personal- und Ateliernachrichten, in: Die Kunst für alle, H. 14, Jg. 7, 1891/92, S. 217–218

Peiffer, 2014

Peiffer, Wolfgang: Andreas Achenbach. Das druckgraphische Werk, Oberhausen 2014

Pelizzari, 2008

Pelizzari, Luciano: Die Zeichnungen für das Gemälde „Die Piazza d’Erbe in Verona“, in: Kat. Ausst. Menzel in Verona, Altes Rathaus Ingelheim am Rhein 2008, Leipzig 2008, S. 103–179

Peters, 2010

Peters, Olaf: Die Straße als transitorischer Ort in der Großstadtmalerei des deutschen Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit, in: Dogramaci, Burcu (Hg.): Großstadt. Motor der Künste in der Moderne, Berlin 2010, S. 173–187

Petit-Emptaz, 2004

Petit-Emptaz, Anne Sophie: La foule dans l’iconographie et les écrits de George Grosz, in: Paul, Jean-Marie (éd.): La foule. Mythe et figures. De la Révolution à aujourd’hui, Rennes Cedex 2004, S. 221–239

Pfefferkorn, 1983

Pfefferkorn, Alfred: Albert Birkle. Leben und Werk, Hamburg 1983

Pfemfert, 1913

Pfemfert, Franz: Massenstreik als Kompromiss, in: Die Aktion, Nr. 25, Jg. 3, 18. Juni 1913, Sp. 605–606

Pietsch, 1884

Pietsch, Ludwig: Ein neues Bild von Adolf Menzel, in: Kunstchronik, H. 36, Jg. 19, 1884, Sp. 601

Pietsch, 1901

Pietsch, Ludwig: Herkomer, Künstler-Monographien LIV, hg. von D. Knackfuß, Bielefeld und Leipzig 1901

Poggi, 2002

Poggi, Christine: Folla/Follia: Futurism and the Crowd, in: Critical Inquiry, Nr. 3, Vol. 28, 2002, S. 709–749

Poggi, 2006

Poggi, Christine: Mass, Pack and Mob, in: Schnapp, Jeffrey T. and Matthew Tiews (ed.): Crowds, Stanford 2006, S. 159–202

Pohl, 1992

Pohl, Klaus-Dieter: „...alle beseelt vom Herzschlag der Arbeiterklasse“? Zur künstlerischen Wahrnehmung des Streiks, in: Kat. Ausst. Streik. Realität und Mythos, Deutsches Historisches Museum Berlin 1992, Berlin 1992, S. 165–174

Pommeranz-Liedtke, 1956

Pommeranz-Liedtke, Gerhard: Der graphische Zyklus von Max Klinger bis in die Gegenwart. Ein Beitrag zur Entwicklung der deutschen Graphik von 1880 bis 1955, Berlin 1956

Presler/Riedel, 2013

Presler, Gerd und Erik Riedel (Hg.): Ludwig Meidner. Werkverzeichnis der Skizzenbücher, München u.a. 2013

Pross/Buß, 1984

Pross, Helge und Eugen Buß (Hg.): Soziologie der Masse, Heidelberg 1984

Real, 2005

Real, Caroline Theresia: Studien zum malerischen Werk des Künstlers Max Schulze-Sölde (1887–1967), Diss. phil. Münster (Westf.) 2005

Rees, 1997

Rees, Joachim: „Der Ort der Handlung ist Deutschland“ Johann Peter Hasenclevers „Arbeiter und Stadtrat“ zwischen politischer Aktualität und Typisierung, in: Kat. Ausst. Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München 1997, S. 297–309

Reichel, 1988

Reichel, Peter: Politisierung der Kunst oder Ästhetisierung der Politik? Zum Verhältnis von Politik und Kultur in Deutschland vor dem Faschismus, in: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 17, Göttingen 1988, S. 285–301

Reicher/Stott, 2007

Reicher, Stephen and Clifford Stott: Becoming the Subjects of History: An Outline of the Psychology of Crowds, in: Reiss, Matthias (ed.): The street as stage. Protest Marches and Public Rallies since the Nineteenth Century, Oxford 2007, S. 25–39

Remling, 1844

Remling, Franz Xaver: Die Maxburg bei Hambach, Mannheim 1844

Richter, 1971

Richter, Hans: Hans Richter by Hans Richter, ed. by Cleve Gray, New York u.a. 1971

Riedel/Wenzel 2018

Riedel, Erik und Mirjam Wenzel (Hg.): Ludwig Meidner. Expressionismus, Ekstase, Exil, Tagungsband des Jüdischen Museums Frankfurt zum Symposium zu Werk und Wirkung Ludwig Meidners in der Deutschen Nationalbibliothek Frankfurt von 16. bis 18. Januar 2017, Berlin 2018

Riesman, 1950

Riesman, David: The lonely crowd. A study of the changing american character, New Haven 1950

Robichon, 1993

Robichon, Francois: Der Krieg von 1870/71 und die französische Militärmalerei, in: Kat. Ausst. Anton von Werner. Geschichte in Bildern, Berlin Museum und Deutsches Historisches Museum, Zeughaus 1993, München 1993, S. 62–79

Rocholl, 1915

Rocholl, Theodor, Wilhelm Schreuer, Ernst Liebermann, Amandus Faure und Ernst Vollbehre: Kriegsfahrten deutscher Maler. Selbsterlebtes im Weltkrieg 1914–1915, Bielefeld und Leipzig 1915

Röhl, 2003

Röhl, Boris: Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus, Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen, Hildesheim 2003

Rohrmoser, 1980

Rohrmoser, Albin: Albert Birkle zum 80. Geburtstag, in: Kat. Ausst. Albert Birkle. Ölmalerei und Pastell, Kulturamt der Stadt Salzburg und Salzburger Museum Carolino Augusteum, Museumspavillon im Mirabellgarten 1980, Salzburg 1980, o. S.

Roters, 1986

Roters, Eberhard: Kunst im Widerspruch, in: Boberg, Jochen, Tilman Fichter und Eckhart Gillen (Hg.): Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 52–65

Roth, 2008

Roth, Lynette: Malerei als „Waffe“: Seiwert-Hoerle-Arntz, in: Kat. Ausst. Köln progressiv 1920–33. seiwert – hoerle – arntz, Museum Ludwig Köln 2008, Köln 2008, S. 15–132

Rothe, 1986

Rothe, Norbert: Naturalismus-Debatte 1891-1896. Dokumente zur Literaturtheorie und Literaturkritik der revolutionären deutschen Sozialdemokratie, Berlin 1986

Rowe, 2007

Rowe, Dorothy: Seeing Imperial Berlin: Lesser Ury, the painter as a stranger, in: Cowan, Alexander and Jill Steward (ed.): The City and the Senses. Urban Culture Since 1500, Ashgate 2007, S. 198–218

Rüdiger, 1991

Rüdiger, Ulrike: Grüsse aus dem Krieg. Die Feldpostkarten der Otto-Dix-Sammlung in der Kunstgalerie Gera, hg. anlässlich des 100. Geburtstages von Otto Dix, Gera 1991

Salewski, 2003

Salewski, Michael: Vom Kabinettskrieg zum totalen Krieg: Der Gestaltwandel des Krieges im 19. und 20. Jahrhundert, in: Lappenküper, Ulrich, Joachim Scholtyseck und Christoph Studt (Hg.): Masse und Macht im 19. und 20. Jahrhundert. Studien zu Schlüsselbegriffen unserer Zeit, München 2003, S. 51–66

Schaar, 1991

Schaar, Eckhard: Katalog, in: Kat. Slg. Was die Bilder erzählen. Graphik aus sechs Jahrhunderten, Auswahl und Bearbeitung von Eckhard Schaar, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1991, S. 11–225

Schacht, 1917

Schacht, Roland: Eugène Laermans, in: Der Belfried. Eine Monatsschrift für Gegenwart und Geschichte der belgischen Lande, H. 9, Jg. 1, 1917, S. 422–427

Schade, 1993

Schade, Angelika: Vorstudien für eine neue Soziologie der Masse. Massenhandeln und Interdependenzen zwischen Eliten und Massen, Frankfurt a. M. u.a. 1993, Zugl. Diss. Uni Bremen 1991

Scheffler, 1915

Scheffler, Karl: Die Maler 1870 und 1914, in: Kunst und Künstler, H. 5, Jg. XIII, 1915, S. 194–211

Scheffler, 1919

Scheffler, Karl: Die Kunst und die Revolution, in: Kunst und Künstler, H. 5, Jg. XVII, 1919, S. 165–167

Schettler, 2006

Schettler, Katja: Berlin, Wien... Wovon man spricht: das Thema Masse in deutschsprachigen Texten der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre. Versuch einer historisch-diskursanalytischen Lesart von Texten, Lübeck und Marburg 2006, Zugl. Diss. phil. Wuppertal 2006

Schickele, 1919

Schickele, René: Der neunte November, Berlin 1919

Schieder, 2008

Schieder, Martin: Berlin im Bilde seines Wesens. Werner Heldts Stadtlandschaften, in: Haarmann, Hermann (Hg.): Berlin im Kopf: Arbeit am Berlin-Mythos. Exil und Innere Emigration 1933–1945, Berlin 2008, S. 44–57

Schmid, 1991

Schmid, Angelika: Die sogenannten „Apokalyptischen Landschaften“ (1912–1916): „Mahnende Rufer“ des Künstlers Ludwig Meidners, in: Kat. Ausst. Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884–1966. Mathildenhöhe Darmstadt 1991, Bd. 1, Stuttgart 1991, S. 84–95

Schmidt, 1957

Schmidt, Dieter: Streik als Bildmotiv im 19. Jahrhundert, in: Bildende Kunst, H. 3, 1957, S. 172–176

Schmidt, 1964a

Schmidt, Dieter: Manifeste, Manifeste, 1905–1933, Dresden 1964

Schmidt, 1964b

Schmidt, Dieter: Die Gestalt des Agitators in der proletarisch-revolutionären Kunst, in: Bildende Kunst, H. 11, 1964, S. 576–584

Schmidt, 1968

Schmidt, Dieter: Ich war ich bin ich werde sein! Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts, Berlin 1968

Schmidt, 2018

Schmidt, Johannes: Kriegseinbruch im „blumigen, noch unbescholtenen Gefild“. Ludwig Meidner in Dresden: Kontakte, Freunde, Förderer, in: Riedel, Erik und Mirjam Wenzel (Hg.): Ludwig Meidner. Expressionismus, Ekstase, Exil. Tagungsband des Jüdischen Museums Frankfurt zum Symposium zu Werk und Wirkung Ludwig Meidners in der Deutschen Nationalbibliothek Frankfurt von 16. bis 18. Januar 2017, Berlin 2018, S. 151–175

Schmied, 1969

Schmied, Wieland: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933, Hannover 1969

Schmied, 1976

Schmied, Wieland: Werner Heldt. Mit einem Werkkatalog von Eberhard Seel, Köln 1976

Schmoll gen. Eisenwerth, 1974

Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: Die Stadt im Bild, in: Grote, Ludwig (Hg.): Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter, München 1974, S. 295–309

Schnapp, 2006

Schnapp, Jeffrey T.: Mob Porn, in: Schnapp, Jeffrey T. and Matthew Tiews (ed.): Crowds, Stanford 2006, S. 1–45

Schnapp/Tiews, 2006

Schnapp, Jeffrey T. and Matthew Tiews (ed.): Crowds, Stanford 2006

Schnapper, 2013

Schnapper, Antoine: David, la politique et la revolution, ed. par Pascal Griener, Paris 2013

Schneede, 1979

Schneede, Uwe M. (Hg.): Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, Köln 1979

Schneider, 2005

Schneider, Jörg: Religion in der Krise. Die bildenden Künstler Ludwig Meidner, Max Beckmann und Otto Dix meistern ihre Erfahrung des Ersten Weltkrieges, Gütersloh 2005, Zugl. Diss. phil. Tübingen 2005

Schoch, 1975a

Schoch, Rainer: Franz Franks „Proletarier“. Ein zentrales Werk des Realismus der zwanziger Jahre, in: tendenzen, Nr. 100, Jg. 16, März/April 1975, S. 43–44

Schoch, 1975b

Schoch, Rainer: Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1975, Zugl. Diss. phil. Karlsruhe 1972

Schoch, 1979

Schoch, Rainer: Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz. Klaus Lankheit zum 65. Geburtstag, in: Stadel Jahrbuch, N. F., Bd. 7, München 1979, S. 171–186

Schubert, 1996

Schubert, Dietrich: Otto Dix zeichnet im Ersten Weltkrieg, in: Mommsen, Wolfgang J. (Hg.): Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg, Oldenburg 1996

Schubert, 2002

Schubert, Dietrich (Hg.): Otto Dix: Der Krieg, 50 Radierungen von 1924, Marburg 2002

Schubert, 2013

Schubert, Dietrich: Künstler im Trommelfeuer des Krieges, 1914–18, Heidelberg 2013

Schultz, 1933

Schultz, Edmund (Hg.): Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit 1918–1932, mit einer Einleitung von Ernst Jünger, Breslau 1933

Schulze, 1961

Schulze, Ingrid: Zum Schaffen des haleschen Malers und Graphikers Karl Völker, in: Gesellschaftliche Zeitung der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Ges.-Sprachw. Nr. 4, Jg. X, 1961, S. 1145–1170

Schulze, 1995

Schulze, Rainer W.: Werkverzeichnis, in: Firmenich, Andrea und Rainer W. Schulze (Hg.): Franz Radziwill. Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995, S. 307–459

Schumann, 1897

Schumann, Paul: Dresdener Kunstausstellung IV, in: Das Atelier. Organ für Kunst und Kunstgewerbe, H. 17, Jg. 7, 1897, S. 4–8

Schwalm, 1990

Schwalm, Hans-Jürgen: Individuum und Gruppe. Gruppenbilder des 20. Jahrhunderts, Essen 1990, Zugl. Diss. phil. Bochum 1989

Schwarz, 1919

Schwarz, Karl: Hugo Krayn, Leipzig 1919

Schweers, 1986

Schweers, Hans F.: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München u.a. 1986

Seiwert, 1920

Seiwert, Franz W.: Aufbau der proletarischen Kultur, in: Die Aktion, H. 51/52, Jg. 10, 1. Dezember 1920, Sp. 719–724

Seiwert, 1921

Seiwert, Franz W.: Offener Brief an den Genossen A. Bogdanow, in: Die Aktion, H. 27/28, Jg. 11, 9. Juli 1921, Sp. 373–374

Seiwert, 1922

Seiwert, Franz W.: Die Entwicklung der kommunistischen Bewegung in Deutschland, in: Die Aktion, H. 39/40, Jg. 12, 15. Oktober 1922, Sp. 551–554

Seiwert, 1931

Seiwert, Franz W.: Form – Inhalt, in: a bis z, H. 18, 2. Folge, 1931, S. 71–72

Servaes, 1899

Servaes, Franz: Praeludien. Ein Essaybuch, Berlin und Leipzig 1899

Siegel, 2005

Siegel, Katy: All together now. Crowd scenes in contemporary art, in: Artforum, H. 1, Jg. 44, 2005, S. 167–171

Siemann, 1986

Siemann, Wolfram: Soziale Protestbewegungen in der deutschen Revolution von 1848/49, in: Reinalter, Helmut (Hg.): Demokratische und soziale Protestbewegungen in Mitteleuropa 1815–1848/49, Frankfurt a. M. 1986, S. 305–326

Sighele, 1897

Sighele, Scipio: Psychologie des Auflaufs und der Massenverbrechen, Autorisierte deutsche Uebersetzung von Dr. Hans Kurella, Dresden und Leipzig 1897

Simmel, 1890

Simmel, Georg: Über sociale Differenzierung. Sociologische und psychologische Untersuchungen, Leipzig 1890

Simmel, 1903

Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben, in: Bücher, Karl und Theodor Petermann (Hg.): Die Großstadt: Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung; Gehe-Stiftung zu Dresden, Winter 1902–1903, Dresden 1903, S. 185–206

Simmel, 1907

Simmel, Georg: Philosophie des Geldes, Leipzig 1907

Simmel, 1983

Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Berlin 1983 (Dt. Erstausgabe 1908)

Simmel, 1998

Simmel, Georg: Soziologische Ästhetik, hg. und eingeleitet von Klaus Lichtblau, Bodenheim 1998

Singer, 1924

Singer, Hans Wolfgang (Hg.): Briefe von Max Klinger aus den Jahren 1874 bis 1919, Leipzig 1924

Slanina, 2014

Slanina, Sabine: Vom Ereignisbild zum Bild-Ereignis. „Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden“ von Eugène Delacroix, in: Fleckner, Uwe (Hg.): Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst, Berlin 2014, S. 253–265.

Sloterdijk, 1999

Sloterdijk, Peter: Menschenschwärze. Versuch über die Verachtung der Massen, in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard (Hg.): Kunst und Demokratie. Vortragsreihe der Galerie Carinthia im Stift Ossiach, Klagenfurt 1999, S. 90–103

Sloterdijk, 2000

Sloterdijk, Peter: Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft, Frankfurt a. M. 2000

Soergel, 1927

Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte, Neue Folge, Im Banne des Expressionismus, Leipzig 1927

Soiné, 1990

Soiné, Knut: Johann Peter Hasenclever. Ein Maler im Vormärz, Neustadt/Aisch 1990

Sombart, 1924

Sombart, Werner: Der proletarische Sozialismus („Marxismus“), Zweiter Band, Die Bewegung, Jena 1924

Specht, 1992

Specht, Agnete von: Robert Koehlers Gemälde *Der Streik* als Historienbild, in: Kat. Ausst. Streik. Realität und Mythos, Deutsches Historisches Museum Berlin 1992, Berlin 1992, S. 157–164

Stadler, 2003

Stadler, Peter: Masse und Macht, in: Lappenküper, Ulrich, Joachim Scholtyseck und Christoph Studt (Hg.): Masse und Macht im 19. und 20. Jahrhundert. Studien zu Schlüsselbegriffen unserer Zeit, München 2003, S. 13–26

Stein, 1884

Stein, Dr. Julius: Geschichte der Stadt Breslau im neunzehnten Jahrhundert, Breslau 1884

Stern, 1983

Stern, Ernst: Bühnenbildner bei Max Reinhardt. Mit 27 Zeichnungen des Verfassers, Berlin 1983

Streckfuß, 1840

Streckfuß, Karl: Der Preußens Huldigungsfest, nach amtlichen und anderen sicheren Nachrichten und eigener Anschauung, Berlin 1840

Struck, 1923

Struck, Hermann: Die Kunst des Radierens. Ein Handbuch, Berlin 1923

Tägliche Rundschau, 1914/15

Tägliche Rundschau (Hg.): Kriegs-Rundschau. Zeitgenössische Zusammenstellung der für den Weltkrieg wichtigen Ereignisse, Urkunden, Kundgebungen, Schlacht- und Zeitberichte, Bd. 1, Von den Ursachen des Krieges bis zum Anfang des Jahres 1915, Berlin 1914/15

Taine, 1880

Taine, Hippolyte: Der Verstand. Autorisierte deutsche Ausgabe nach der dritten französischen Auflage, uebersetzt von L. Siegfried, 2 Bde., Bonn 1880 (Frz. Erstausgabe De l'Intelligence 1870)

Tauber, 2010

Tauber, Christine: Nachwort in: Kersaint, Armand-Guy: Abhandlung über die öffentlichen Baudenkmäler, Paris 1791/92, hg., komm. und mit einem Nachwort von Christine Tauber, Heidelberg 2010, S. 175–285

Tenfelde/Volkmann, 1981

Tenfelde, Klaus und Heinrich Volkmann (Hg.): Streik. Zur Geschichte des Arbeitskampfes in Deutschland während der Industrialisierung, München 1981

Theilmann, 1975

Theilmann, Rudolf: Die Grötzinger Malerkolonie. Ein Kapitel badischer Kulturgeschichte, in: Kat. Ausst. Die Grötzinger Malerkolonie. Die erste Generation 1890-1920, Staatliche Kunsthalle Mannheim 1975/76, Karlsruhe 1975, S. 9–19

Thesing, 1991

Thesing, Susanne: „Krieg“ - Ein graphischer Zyklus von Ludwig Meidner, in: Kat. Ausst. Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1966. Mathildenhöhe Darmstadt 1991, Bd. 1, Stuttgart 1991, S. 96–105

Theunissen, 1948

Theunissen, Gert H.: Berlin im Bilde seines Wesens. Zu den Zeichnungen Werner Heldts. Ein Versuch zur phänomenologischen Methode der Kunst, in: Blumenthal, Maria, Werner Heldt und Gert H. Theunissen (Hg.): Werner Heldt: Zeichnungen, Berlin 1948, S. 5–34

Thurn, 1976

Thurn, Hans Peter: Kritik der marxistischen Kunsttheorie, Stuttgart 1976

Tillich, 1922

Tillich, Paul: Masse und Geist. Studien zur Philosophie der Masse, Berlin und Frankfurt a. M. 1922

Tittel, 1998

Tittel, Lutz: Philipp Hoyoll. Zerstörung eines Bäckerladens, hg. vom Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regensburg 1998

Tönnies, 1988

Tönnies, Ferdinand: Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie, Darmstadt 1988 (Dt. Erstausgabe 1887)

Tosini, 2013

Tosini, Aurora Scotti: Il quarto stato. Pellizza da Volpedo, Milano 2013

Traeger, 1990

Traeger, Jörg: Die Epiphanie auf der Barrikade. Zum Bild der Revolution bei Delacroix, in: Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern (Festschrift Donat de Chapeaurouge), hg. von Bazon Brock und Achim Preiß, München 1990

Trommler, 1976

Trommler, Frank: Sozialistische Literatur in Deutschland. Ein historischer Überblick, Stuttgart 1976

Trost, 1991

Trost, Edit: Eduard Gaertner, Berlin 1991

Tschudi, 1896

Tschudi, Hugo von: Adolf Menzel, in: Pan, H. 1, Jg. 2, 1896, S. 41–44

Türk, 2000

Türk, Klaus: Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Anthologie, Wiesbaden 2000

Tuttas, 2011

Tuttas, Susanne: Hans Baluschek. Sozialkritische Malerei an der Wende zum 20. Jahrhundert, unveröffentlichte Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München, München 2011

Verhey, 1991

Verhey, Jeffrey Todd: The „spirit of 1914“: the myth of enthusiasm and the rhetoric of unity in World War I Germany, Diss. phil. Berkeley 1991

Vleugels, 1930

Vleugels, Wilhelm: Die Masse. Ein Beitrag zur Lehre von den sozialen Gebilden, Beiträge zur Beziehungslehre, Heft III, München und Leipzig 1930

Völker, 2017

Völker, Johanna: Zwischen Autonomie und Abhängigkeit. Künstlerische Werdegänge und gesellschaftlicher Status preußischer Maler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Franz Krüger – Carl Blechen – Eduard Gaertner, Baden-Baden 2017, Zugl. Diss. phil. Kiel 2015

Volkman, 1975

Volkman, Heinrich: Die Krise von 1830. Form, Ursache und Funktion des sozialen Protest im deutschen Vormärz, Habil. Schr. Freie Universität Berlin 1975

Waetzoldt, 1908

Waetzoldt, Wilhelm: Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908

Wagner, 1988

Wagner, Rita: Der 25. September oder „Kölns Barrikaden“, in: Kat. Ausst. Der Name der Freiheit. 1288–1988. Aspekte Kölner Geschichte von Worringen bis heute, Kölnisches Stadtmuseum 1988, Köln 1988, S. 574–586

Wagner, 1989

Wagner, Monika: Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der wilhelminischen Ära, Tübingen 1989

Wagner, 2011

Wagner, Mathias: Kunst als Waffe. Die „Asso“ in Dresden 1930–33, in: Kat. Ausst. Neue Sachlichkeit in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister 2011, Dresden 2011, S. 130–135

Wagner, 2016

Wagner, Barbara: „Geistige Nomaden“ - Düsseldorfer Künstler in Zeiten des Vormärz, in: Kat. Ausst. Andreas Achenbach. Revolutionär und Malerfürst, hg. von Bettina Baumgärtel, Wolfgang Peiffer und Matthias Winzen, Museum für Kunst und Technik des 19. Jahrhunderts, Baden-Baden, 2016, Museum Kunstpalast Düsseldorf 2017, Oberhausen 2016, S. 77–89

Wagner, 2017

Wagner, Mathias: Otto Griebel – Die Internationale, in: Porstmann, Gisbert und Johannes Schmidt (Hg.): Otto Griebel. Verzeichnis seiner Werke, Städtische Galerie – Kunstsammlung, Bielefeld und Berlin 2017, S. 47–51

Walter-Dressler, 1992

Walter-Dressler, Helga: Mit Kallmorgen unterwegs, in: Kat. Ausst. Mit Kallmorgen unterwegs. Zeichnungen und Gemälde von 1880 bis 1920, Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe 1991/92, Karlsruhe 1992, S. 25–55

Walther, 1992

Walther, Ingo F. (Hg): Malerei des Impressionismus 1860–1920, Bd. 2, Köln 1992

Warnecke, 1999

Warnecke, Heinz: Barrikadenstandorte 1848. Ein Beitrag zur Berliner Heimatkunde, Berlin 1999

Warneken, 1991

Warneken, Bernd Jürgen: „Die friedliche Gewalt des Volkswillens“ Muster und Deutungsmuster von Demonstrationen im deutschen Kaiserreich, in: Ders. (Hg.): Massenmedium Straße. Zur Kulturgeschichte der Demonstration, Frankfurt a. M. und New York 1991, S. 97–119

Weber, 1976

Weber, Richard: Proletarisches Theater und revolutionäre Arbeiterbewegung 1918–25, Köln 1976

Wehner, 1981

Wehner, Walter: Weberaufstände und Weberelend in der deutschen Lyrik des 19. Jahrhunderts. Soziale Problematik und literarische Widerspiegelung, München 1981

Weigmann, 1915

Weigmann, Otto: Paul Paeschke als Graphiker, in: Die Kunst für alle, H. 12, Jg. 31, Bd. 33, 1915

Weisbach, 1905

Weisbach, Werner: Käthe Kollwitz, in: Zeitschrift für bildende Kunst, H. 16, N.F., Jg. 40, 1905, S. 84–92

Wendel, 1924

Wendel, Friedrich: Hans Baluschek, Berlin 1924

Wenn, 2007

Wenn, Anja: Dramen, Opus IX, in: Kat. Ausst. Max Klinger. Die druckgraphischen Folgen, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2007, Karlsruhe 2007, S. 96–105

Wereschtschagin, 1894

Wereschtschagin, Wassili Wassilejewitsch: Kriegsfahrten in Asien und Europa. Erinnerungen, Leipzig 1894

Westheim, 1927

Westheim, Paul: Gustav Wunderwald, in: Das Kunstblatt, H. 1, Jg. 11, 1927, S. 2–6

Wiese, 1978

Wiese, Stephan von: Max Beckmanns zeichnerisches Werk 1903–1925, Düsseldorf 1978

Wietek, 1990

Wietek, Gerhard: Franz Radziwill – Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft, Oldenburg 1990

Wilhelmi, 1996

Wilhelmi, Christoph: Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch, Stuttgart 1996

Willms, 1988

Willms, Johannes: Politische Walpurgisnacht. Das Hambacher Fest von 1832, in: Schultz, Uwe (Hg.): Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, München 1988, S. 284–294

Witte, 2014

Witte, Erich H.: Gruppe, in: Endruweit, Günter, Gisela Trommsdorff und Nicole Burzan (Hg.): Wörterbuch der Soziologie, 3., völlig überarbeitete Auflage, Konstanz und München 2014, S. 158–163

Wolff, 1922

Wolff, Hans (Hg.): Zeichnungen von Max Liebermann, Arnolds Graphische Bücher, Zweite Folge, Band 4, Dresden 1922

Wolfradt, 1930

Wolfradt, Willi: Berufstypen, in: Kunst der Zeit, H. 8, Jg. 1, 1930, S. 174–179

Woll, 1999

Woll, Gerd: Von *Maurer und Mechaniker* zu *Arbeiter im Schnee*, in: Kat. Ausst. Munch und Warnemünde. 1907–1908, Kunsthalle Rostock, Munch-Museum Oslo, Ateneum Helsinki 1999, Rostock 1999, S. 119–130

Wülfig, 2006

Wülfig, Wolf: Metropolis und Eisenbahn. Zu Massen-Diskursen im 19. Jahrhundert, in: Jäger, Andrea, Gerd Antos und Malcom H. Dunn (Hg.): Masse Mensch. Das „Wir“ – sprachlich behauptet, ästhetisch inszeniert, Halle (Saale) 2006, S. 271–281

Zabel, 1900

Zabel, Eugen: Wereschtschagin, mit 77 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen, Bielefeld 1900

Zeller, 1926

Zeller, Magnus: Ein Maler zwischen 30 und 40, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 1, Jg. 65, 01.01.1926, Sonderbeilage: Zwischen gestern und morgen. Was hat sich in Ihrem Leben geändert, o. S.

Zeller, 2002

Zeller, Magnus: Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Magnus Zeller“ im Klubhaus der Walzwerker, Hettstett 1960, Abdruck in: Kat. Ausst. Magnus Zeller. Entrückung und Aufruhr, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Ephraim-Palais, 2002/2003, Berlin 2002, S. 51–52

Zeller, 2011

Zeller, Regine: „Einer von Millionen Gleichen“. Masse und Individuum im Zeitroman der Weimarer Republik, Heidelberg 2011, Zugl. Diss. phil. Mannheim 2009

Ziebura, 1988

Ziebura, Gilbert: Frankreich 1790 und 1794. Das Fest als revolutionärer Akt, in: Schultz, Uwe (Hg.): Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, München 1988, S. 258–269

Ziegler, 2006

Ziegler, Hannes: Patrioten auf dem Schloss. Das Hambacher Fest, in: Kermann, Joachim, Gerhard Nestler und Dieter Schiffmann (Hg.): Freiheit, Einheit und Europa. Das Hambacher Fest von 1832. Ursachen, Ziele, Wirkungen, Ludwigshafen a. Rhein 2006, S. 211–240

Zimmermann, 1985

Zimmermann, Rainer: Franz Frank. Leben und Werk des Malers, München 1985

Zimmermann, 2005

Zimmermann, Michael F.: Labour, art and mass media. Giuseppe Pellizza's „Il quarto stato” and the illustrated Press, in: Hansmann, Martina und Max Seidel (Hg.): *Pittura italiana nell'Ottocento*, Venezia 2005, S. 331–348

XI. Abbildungsnachweise und Abbildungen

Trotz sorgfältiger Recherchen war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber zu ermitteln. Rechteinhaber werden gegebenenfalls gebeten, sich bei der Autorin zu melden. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

© für die Werke von Jules Adler, Max Beckmann, Albert Birkle, Otto Dix, James Ensor, Conrad Felixmüller, Franz Frank, Werner Heldt, Thomas Theodor Heine, Otto Nagel, Curt Querner, Franz Radziwill, Magnus Zeller bei VG Bild-Kunst, Bonn 2019; für George Grosz bei: Estate of George Grosz, Princeton, N. J./VG Bild-Kunst, Bonn 2019

© für die Werke von Otto Griebel: Matthias Griebel, Dresden

© für die Werke von Karl Holtz: Wolfgang U. Schütte

© für die Werke von Ludwig Meidner: Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main

© für die Werke von Max Pechstein: 2018 Pechstein Hamburg / Tökendorf

© für die Werke von Jakob Steinhardt: Josefa Bar-On-Steinhardt/Jüdisches Museum Berlin

© für die Werke von Karl Völker: Nachlass Karl Völker

sowie bei den Künstlern oder deren Rechtsnachfolgern.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: **Jacques-Louis David: Le Serment du Jeu de paume, Entwurfszeichnung, 1791**
 Federzeichnung in braun und schwarz, braun laviert, weiß gehöht, über Bleistiftlinien, 66 x 101,2 cm, Musée nationale du Château de Versailles, dépôt du Musée du Louvre, Inv. Nr. RF 1914
 Bildnachweis: Schnapper, 2013, S. 263f., Tafel VII 304
- Abb. 2: **Eugène Delacroix: Le 28 Juillet. La Liberté guidant le peuple, 1830**
 Öl auf Leinwand, 259 x 325 cm, Musée du Louvre, Paris, acquis en 1983, Inv. Nr. RF 129
 © Peter Willi - ARTOTHEK 304
- Abb. 3: **Franz Krüger: Die Huldigung der preußischen Stände vor Friedrich Wilhelm IV. in Berlin am 15. Oktober 1840, 1840–1843**
 Öl auf Leinwand, 301 x 436 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv. Nr. GK I 890
 © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Foto: Roland Handrick 305
- Abb. 4: **Franz Krüger: Die Huldigung vor Friedrich Wilhelm IV. in Berlin, Kompositionsstudie, 1840**
 Tusche und Wasserfarben auf cremefarbenem Papier, 35,7 x 66,6 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Ident. Nr. SZ Fr.Krüger 279
 © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Jörg P. Anders 305
- Abb. 5: **Theodor Schloepke: Huldigung vor König Friedrich Wilhelm IV. im Lustgarten zu Berlin, 1840**
 Wasserfarben auf Papier, 39 x 118 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Ident. Nr. SZ Schloepke 1
 © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Dietmar Katz 306
- Abb. 6: **Wilhelm Camphausen: Die Huldigung der schlesischen Stände vor Friedrich II. in Breslau 1741, 1882**
 Wandbild, ehem. Zeughaus, Kuppelsaal der Ruhmeshalle, Berlin, Zerstörung 1944/45, ZI0290_0001
 © Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Farbdiaarchiv, Foto: Peter Cürlis 306
- Abb. 7: **Franz Skarbina: Nächtliche Kundgebung mit Kaiser Wilhelm II. vor dem Berliner Schloss, 1907**
 Öl auf Leinwand, 187 x 250 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv. Nr. GK I 10178
 © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Foto: Roland Handrick 307

- Abb. 8: **Adolph Menzel: Abreise Kaiser Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870, 1871**
 Öl auf Leinwand, 63 x 78 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Ident. Nr. A I 323
 © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Foto: Jörg P. Anders . . . 307
- Abb. 9: **Eduard Gaertner: Schlossbrücke in Berlin, Einzug des Prinzen Friedrich Wilhelm zur Hochzeit mit Prinzessin Victoria, 1861**
 Öl auf Leinwand, 90 x 124,5 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Eigentum des Hauses Hohenzollern, SKH Georg Friedrich Prinz von Preußen, Inv. Nr. GK I 285
 © Eigentum des Hauses Hohenzollern, Foto: SPSG, Jörg P. Anders . . . 308
- Abb. 10: **Carl Friedrich Lessing: Hussitenpredigt, 1836**
 Öl auf Leinwand, 223 x 293 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Ident. Nr. A II 829
 © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Foto: Karin März . . . 308
- Abb. 11: **Unbekannter Künstler: Der Deutschen Mai. Zug auf das Schloß Hambach am 27. Mai 1832, Beilage zur Zeitschrift „Zeitgeist“, 1832**
 Federlithographie, koloriert, 22 x 26,7 cm, Historisches Museum der Stadt Speyer
 Historisches Museum der Pfalz, Speyer, Peter Haag-Kirchner, HMP Speyer (CC BY-NC-SA 4.0) 309
- Abb. 12: **Joseph Weber: Zug auf das Hambacher Schloss, 1832**
 Öl auf Leinwand, 52,5 x 63,5 cm, Stadtmuseum Neustadt an der Weinstraße
 © Stadtmuseum Neustadt an der Weinstraße 309
- Abb. 13: **Unbekannter Künstler: Burschenfahrt auf die Wartburg, 1817**
 Radierung, 22,8 x 28,5 cm, Institut für Hochschulkunde an der Universität Würzburg, Inv. Nr. IfH-G189
 © Institut für Hochschulkunde an der Universität Würzburg 310
- Abb. 14: **Philipp Hoyoll: Zerstörung eines Bäckerladens, 1846**
 Öl auf Leinwand, 69,5 x 96,5 cm, Standort: Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Eigentümer: Land Nordrhein-Westfalen, Inv. Nr. 13336
 © Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Foto: Wolfram Schmidt, Fotografie Regensburg 310
- Abb. 15: **Andreas Achenbach: Strom der Zeit, 1847/48**
 Lithographie, Platte 17,7 x 23,6 cm, Blatt 23,3 x 31,5 cm, aus: Düsseldorfer Monathefte, 1847/48, Bd. I., Privatbesitz
 © Foto: Heinz Pelz, Karlsruhe 311
- Abb. 16: **Adolph Menzel: Die Aufbahrung der Gefallenen der Märzrevolution in Berlin, 1848**
 Öl auf Leinwand, 45 x 63 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. HK-1270
 © Hamburger Kunsthalle / bpk, Foto: Elke Walford 311

- Abb. 17: **Johann Peter Hasenclever: Arbeiter und Stadtrath (Version Privatbesitz), 1848/49**
 Öl auf Leinwand, 47,5 x 63,5 cm, Privatbesitz, Verkauf: Auktion 1049, Alte Kunst, 16.05.2015, Lot 1216, Kunsthaus Lempertz KG, Köln
 © Kunsthaus Lempertz, Köln, Foto: Saša Fuis 312
- Abb. 18: **Johann Peter Hasenclever: Arbeiter vor dem Magistrat, 1848/50**
 Öl auf Leinwand, 154,5 x 224 cm, Museum Kunstpalast Düsseldorf, Inv. Nr. M 1978 - 2
 © Kunstpalast - Horst Kolberg/ARTOTHEK 312
- Abb. 19: **Johann Peter Hasenclever: Arbeiter und Stadtrath (Version Solingen), 1848/49**
 Öl auf Leinwand, 89 x 131 cm, Bergisches Museum Schloss Burg an der Wupper, Solingen
 © Museum Schloss Burg 313
- Abb. 20: **Anonym: Nachklänge von der Maifeier, 1894**
 Reproduktion aus: Der Wahre Jacob, Nr. 204, Jg. 11, 1894, Titelblatt, S. 1701
 Foto © Universitätsbibliothek Heidelberg 313
- Abb. 21: **Max Klinger: Märztage I (Blatt 8 des Zyklus „Dramen, Opus IX“), 1883**
 Radierung und Aquatinta, Platte 45,4 x 35,8 cm, Blatt 60,9 x 45,8 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. Nr. 1951-1049
 © Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 314
- Abb. 22: **Max Klinger: Märztage II (Blatt 9 des Zyklus „Dramen, Opus IX“), 1883**
 Radierung und Aquatinta, Platte 45,5 x 35,7 cm, Blatt 61,1 x 46,1 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. Nr. 1951-1050
 © Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 314
- Abb. 23: **Max Klinger: Märztage III (Blatt 10 des Zyklus „Dramen, Opus IX“), 1883**
 Radierung und Aquatinta, Platte 45,2 x 32 cm, Blatt 61 x 46,3 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. Nr. 1951-1051
 © Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 315
- Abb. 24: **Käthe Kollwitz: Weberzug (Blatt 4 aus dem Zyklus „Ein Weberaufstand“), 1893/1897**
 Kreide- und Federlithographie, Strichätzung, Schmirgel, Blatt 21,6 x 29,5 cm, Kn 36 II a, Käthe Kollwitz Museum Köln
 © Käthe Kollwitz Museum Köln 315
- Abb. 25: **Käthe Kollwitz: Losbruch (Blatt 5 aus dem Zyklus „Bauernkrieg“), 1902**
 Strichätzung, Kaltnadel, Aquatinta, Reserve sowie Vernis mou, Platte 51,2 x 59,8 cm, Blatt 56 x 73 cm, Kn 70 VIII b, Käthe Kollwitz Museum Köln
 © Käthe Kollwitz Museum Köln 316

- Abb. 26: **Käthe Kollwitz: Bewaffnung in einem Gewölbe (Blatt 4 aus dem Zyklus „Bauernkrieg“), 1906**
 Zweifarbiges Radierung mit Strichätzung, Kaltnadel, Aquatinta und Vernis mou, Platte 49,7 x 32,6 cm, Blatt 73 x 55, 8 cm, Kn 96 VI, Käthe Kollwitz Museum Köln
 © Käthe Kollwitz Museum Köln 316
- Abb. 27: **Käthe Kollwitz: Aufruhr, 1899**
 Radierung, sowie leichte Roulett- und Kaltnadelarbeit, Platte 28,9 x 31,4 cm, Blatt 41 x 55,6 cm, Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, Inv. Nr. KKMB 35
 Bildnachweis: Kat. Slg. Käthe Kollwitz, 1999, S. 119, Kat.-Nr. 40, Fotoarchiv Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, Fotostudio Bartsch, Berlin 317
- Abb. 28: **Werner Heldt: Aus dem Zyklus „Zu März 1848“, 1935**
 Kohle auf bräunlichem Papier, 37,8 x 54,8 cm, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Inv. Nr. BG-G 3550/84
 Foto © Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 317
- Abb. 29: **James Ensor: Die Kathedrale, 1886**
 Radierung auf Zinkplatte, 23,6 x 17,7 cm, Museum voor Schone Kunsten Gent, Inv. Nr. 1987-F
 Foto © www.lukasweb.be - Art in Flanders vzw, Foto: Dominique Provost
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 318
- Abb. 30: **Magnus Zeller: Revolutionär, 1913**
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, verschollen
 Bildnachweis: Kat. Ausst. Magnus Zeller, 2002, S. 10
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 318
- Abb. 31: **Hans Richter: Aufstand, 1915**
 Öl auf Leinwand, 101 x 61 cm, Deutsches Historisches Museum Berlin, Inv. Nr. Gm 99/15
 © Deutsches Historisches Museum 319
- Abb. 32: **Ludwig Meidner: Revolution (Barrikadenkampf), 1912/13**
 Öl auf Leinwand, 80 x 116 cm, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. NG 61/61
 Foto © Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Jörg P. Anders
 © Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main 319

- Abb. 33: **Ernst Stern: Revolutionstag in Berlin, 1919**
 6 Lithographien und Titelblatt mit Impressum in Papp-Mappe, Paul Cassirer, Berlin 1919, Mappenformat 52 x 70 cm, Blattformat 50,5 x 68 cm, Darstellung: max. 34,5 x 53 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. Nr. GDR 80/89, 1 - 6, enthält: Streik in Mariendorf, Die Autos am neunten November, Redner am Potsdamer Platz, Schlossplatz, Panik im Lustgarten, Schüsse am Brandenburger Tor
 © Ernst Stern - Stiftung Stadtmuseum Berlin, Reproduktion: Michael Setzpfandt, Berlin 320
- Abb. 34: **Magnus Zeller: Revolutionszeit, 1920**
 7 Lithographien und Titelblatt, 45 x 50 cm, enthält: Volksredner, 32,5 x 35,6 cm, Spieler, 28,2 x 37,5 cm, Rummelplatz, 30 x 40 cm, Zecher, 40,3 x 30,4 cm, Diebe, 38,5 x 30 cm, Demonstranten, 38 x 29 cm, Begräbnis der Opfer, 32,2 x 39 cm, Sammlung Dr. Gerhard Schneider, Olpe
 Bildnachweis: Kat. Ausst. Entdeckte Moderne, 2008, S. 296–297, Nr. 264–271
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 322
- Abb. 35: **Willibald Krain: Die fiebernde Straße, 1920**
 10 Lithographien, enthält: Titel, 39 x 25 cm; Spannung, 27,5 x 33 cm, Gerüchte, 28,5 x 34 cm, Sie plündern wieder, 30,8 x 26 cm, Gewalt, 24,5 x 30 cm, Straße frei!, 24 x 25,5 cm, Vater ist dabei, 33,3 x 23,5 cm, Die Blutlache, 25,3 x 31,5 cm, Der Mann im Schatten, 26,5 x 33 cm, Schrei in der Nacht, 33 x 24,3 cm, Sammlung Gerhard Schneider, Olpe
 Bildnachweis: Kat. Ausst. Entdeckte Moderne, 2008, S. 298–299, Nr. 272–281
 © Dr. Gerhard Schneider, Olpe 324
- Abb. 36: **Willi Lange: Straßenkampf am Nobistor in Hamburg. 6. November 1918, 1919**
 Kaltnadel und Roulette, 24,1 x 25,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1919-8
 © Hamburger Kunsthalle / bpk, Foto: Christoph Irrgang 325
- Abb. 37: **Hans Hartig: Tauwetter am Bahnhof Alexanderplatz, 1919**
 Öl auf Leinwand, 77 x 66 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. Nr. GEM 76/8
 © Stiftung Stadtmuseum Berlin, Reproduktion: Dominik Bartmann, Berlin 325
- Abb. 38: **Albert Birkle: Revolution, 1919**
 Kohlezeichnung, 49,2 x 90,3 cm, Beschriftung auf Rückseite: Revolution Zeichn. zum Farbbild 1919, Stadtmuseum Düsseldorf
 Foto: Stefan Arendt / LVR-Zentrum für Medien und Bildung
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 326
- Abb. 39: **Honoré Daumier: L'Émeute, um 1848**
 Öl auf Leinwand, 87,6 x 113 cm, The Phillips Collection, Washington, Acquired 1925
 Bildnachweis: Kat. Slg. Master Paintings. The Phillips Collection, 1998, S. 51 326

- Abb. 40: **Jakob Steinhardt: Arbeiteraufstand Berlin, 1921**
 Mischtechnik auf Karton, 50,4 x 70 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin,
 Inv. Nr. GEM 94/14
 © Stiftung Stadtmuseum Berlin - Josefa Bar-On-Steinhardt, Reproduktion:
 Michael Setzpfandt, Berlin 327
- Abb. 41: **Alfred Frank: Aufstand, um 1932**
 Öl auf Leinwand, 95 x 130 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig
 © Museum der bildenden Künste Leipzig 327
- Abb. 42: **Bruno Böttger-Steglitz: Aufruhr, 1924**
 Feder in Schwarz, Pinsel, laviert, auf Papier, Blatt 1–6: 33,1 x 27 cm,
 32,9 x 26,9 cm, 33 x 27,1 cm, 33,2 x 26,9 cm, 33,1 x 27,1 cm, 32 x 27
 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. Nr. VII 96/164 a w - f w
 © Stiftung Stadtmuseum Berlin, Reproduktion: Michael Setzpfandt,
 Berlin 329
- Abb. 43: **Ludwig Meidner: Am Vorabend des Krieges, 1914**
 Tusche auf Papier, 58,5 x 44 cm, Kunsthalle Recklinghausen
 © Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am
 Main 330
- Abb. 44: **Ludwig Meidner: In der Frohn-Gasse zu Dresden während der
 Mobilmachungstage 1914, 1914**
 Tusche und Bleistift auf Papier, 55,2 x 38,4 cm, Staatsgalerie Stuttgart,
 Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 1955/642
 Foto © Staatsgalerie Stuttgart
 © Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am
 Main 330
- Abb. 45: **Max Beckmann: Die Kriegserklärung, 1914**
 Kaltnadelradierung, Platte 20 x 24,6 cm, Blatt 35,5 x 44,2 cm, Privatbesitz
 Bildnachweis: Kat. Ausst. Max Beckmann, 1984, S. 388, Nr. 224
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 331
- Abb. 46: **Max Klinger: Der Feind zieht ein, 1879**
 Tuschezeichnung, 21,4 x 19,4 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche
 Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. C 1904-5
 © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto:
 Andreas Diesend 331
- Abb. 47: **Max Beckmann: Vor dem Kronprinzenpalais, aus der Serie „Die
 erste Kriegswoche in Berlin“, 1914**
 Tusche mit Feder und Pinsel (laviert?), Standort unbekannt, veröffentlicht
 in der Zeitschrift Kunst und Künstler, H. 2, Jg. XIII, 1915, S. 53–60
 Bildnachweis: Wiese, 1978, S. 47, Abb. 33, Kat. Nr. 171
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 332
- Abb. 48: **Arthur Kampf: 1. August 1914 in Berlin, 1914**
 Öl auf Leinwand, 59 x 45,5 cm, Deutsches Historisches Museum Berlin,
 Inv. Nr. Gm 92/14
 © Deutsches Historisches Museum 333

- Abb. 49: **Alfred Hermann Helberger: Kriegsausbruch 1914 in Berlin, 1914 (?)**
 Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. Nr. GEM 89/21
 © Stiftung Stadtmuseum Berlin 333
- Abb. 50: **Max Liebermann: Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche - (der Kaiser), 1914**
 Lithographie, Titelblatt Kriegszeit - Künstlerflugblätter, 31. August 1914, Graphische Sammlung, Institut für Kunstgeschichte, Universität Trier
 © Foto: Andreas Thull 334
- Abb. 51: **Hans Baluschek: Der Siegesbote auf der Normaluhr, 1914**
 Lithographie, 34,2 x 24,2 cm, Kriegszeit - Künstlerflugblätter, 07. September 1914, Graphische Sammlung, Institut für Kunstgeschichte, Universität Trier
 © Foto: Andreas Thull 334
- Abb. 52: **Albin Egger-Lienz: Den Namenlosen 1914, 1916**
 Öltempera auf Leinwand, 243 x 475 cm, Heeresgeschichtliches Museum Wien, Bezugsnummer: 689/2000
 © Heeresgeschichtliches Museum Wien 335
- Abb. 53: **Max Pechstein: Marschierende Kompanie (Blatt VI der Mappe „Somme 1916“), 1917**
 Kaltnadel und Pinselätzung, 39,7 x 31,2 cm, Sammlung Dr. Gerhard Schneider, Olpe
 Bildnachweis: Kat. Ausst. Der Erste Weltkrieg im Spiegel expressiver Kunst, 2014, S. 185, Nr. 185
 © 2018 Pechstein Hamburg / Tökendorf 335
- Abb. 54: **Max Slevogt: Die große Masse (Blatt 11 aus der Mappe „Gesichte“), 1917 (1921)**
 Kreidelithographie, 25,3 x 37,7 cm, Landesmuseum Mainz
 © GDKE RLP, Landesmuseum Mainz, Foto: U. Rudischer 336
- Abb. 55: **Ludwig Meidner: Französische Soldaten, 1914**
 Tusche und Bleistift auf Papier, 42,5 x 63,5 cm, Kunsthalle Recklinghausen
 © Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main 336
- Abb. 56: **Carl Wilhelm Hübner: Die schlesischen Weber, 1844**
 Öl auf Leinwand, 77,5 x 104,5 cm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Inv. Nr. M1976-1
 © Kunstpalast - Horst Kolberg - ARTOTHEK 337
- Abb. 57: **Christian Ludwig Bokelmann: Streik, 1888**
 Größe und Verbleib unbekannt, Holzstich nach dem Gemälde
 in: Illustrierte Zeitung, 3. Oktober 1891, Bd. 97, S. 257f.
 Bildnachweis: Lucie-Smith/Dars, 1977, S. 108, Abb. 54 337
- Abb. 58: **Robert Koehler: Der Streik, 1886**
 Öl auf Leinwand, 181,6 x 275,6 cm, Deutsches Historisches Museum Berlin, Inv. Nr. 1990/2920
 © Deutsches Historisches Museum 338

- Abb. 59: **Eugène Laermans: Un soir de grève. Le drapeau rouge, 1893**
 Öl auf Leinwand, 106 x 115 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, Inv. Nr. 4681
 © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles,
 Foto: J. Geleyns - Art Photography 338
- Abb. 60: **Eugène Laermans: Une foule, 1894**
 Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt
 Bildnachweis: Maret, 1959, Abb. 9 339
- Abb. 61: **Jules Adler: La Grève au Creusot, 1899**
 Öl auf Leinwand, 231 x 302 cm, Musée de beaux-arts Pau
 Bildnachweis: Kat. Ausst. Streik. Realität und Mythos, 1992, S. 83, Nr. 93
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 339
- Abb. 62: **Oscar Gräf: Aussperrung, 1893**
 Kohlezeichnung, 43 x 27 cm, Sammlung Historisches Zentrum Wuppertal
 © Sammlung Historisches Zentrum Wuppertal 340
- Abb. 63: **Sella Hasse: Streik der Bergleute in Charleroi, 1912**
 Feder und Tusche, 39,2 x 48,1 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. 20
 Bildnachweis: Kat. Ausst. Sella Hasse zum 100. Geburtstag, 1978, S. 128, Kat. Nr. 202
 © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin 340
- Abb. 64: **Leo von Elliot: Arbeiterunruhen in den belgischen Kohlebergwerken bei Charleroi, 1868**
 Holzstich, nach einer Zeichnung von Leo von Elliot, 16,8 x 23,5 cm, in: Illustrierte Zeitung, Bd. 50, Nr. 1297, 9.5.1868, S. 324
 Bildnachweis: Franz, 2000, S. 203, Abb. 175 341
- Abb. 65: **Ludwig Meidner: Demonstrationzug, 1913**
 Rohrfeder, Pinsel, Tusche und Deckweiß, 56,4 x 46,1 cm, Städtische Kunsthalle Mannheim
 © Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main 341
- Abb. 66: **Hans Baluschek: Proletarier (Streik, Die Ausgesperrten), 1920**
 Lithographie, 48,8 x 30,6 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. Nr. VII 61/1167 a-z, aa-ff w
 © Stiftung Stadtmuseum Berlin, Reproduktion: Gunter Lepkowski, Berlin 342
- Abb. 67: **Karl Holtz: Arbeitslosendemonstration, 1920**
 Lithographie, 25 x 20,5 cm, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
 Foto © Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
 Die Veröffentlichung der Lithographie wird vom Rechtsnachfolger W. U. Schütte bestätigt. Weitere Veröffentlichungen bedürfen der Zustimmung. 342

- Abb. 68: **Albert Birkle: Unter den roten Fahnen, 1921**
 Kohle und Tempera auf Papier, 25 x 17,5 cm, Sammlung Joseph Hierling, Tutzing
 Foto © Joseph Hierling, Tutzing
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 343
- Abb. 69: **Karl Völker: Streik, 1924**
 Holzschnitt, 44,5 x 64,5 cm, Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst, Cottbus-Frankfurt (Oder), Inv. Nr. 748 G 902
 © Nachlass Karl Völker 343
- Abb. 70: **Karl Völker: Demonstration, 1924**
 Holzschnitt, 58,8 x 41,4 cm, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt - Kunstmuseum Moritzburg, Inv. Nr. MOIIG04091
 Foto: Kulturstiftung Sachsen-Anhalt - Kunstmuseum Moritzburg
 © Nachlass Karl Völker 344
- Abb. 71: **Félix Vallotton: L'exposition universelle, Blatt 6: Feu d'artifice, 1901**
 Holzschnitt, Platte 16,4 x 12,2 cm, Blatt 25,2 x 16,3 cm, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, Genève, Inv. Nr. Est 1208-0006
 © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève 344
- Abb. 72: **Käthe Kollwitz: Demonstration, endgültige Fassung, 1931**
 Kreidelithographie, 36,9 x 24,7 cm, Kn 252 II, Käthe Kollwitz Museum Köln
 © Käthe Kollwitz Museum Köln 345
- Abb. 73: **Curt Querner: Demonstration (Fragment aus Straßenbild), 1930**
 Öl auf Leinwand, 86 x 66 cm, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. A IV 78
 Foto © Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Jörg P. Anders
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 346
- Abb. 74: **Curt Querner: Straßenbild, 1930**
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt (etwa 100 x 180 cm), zerstört
 Bildnachweis: Kat. Ausst. 1. Ausstellung der Dresdner Sezession 1932, Dresden 1932, Nr. 116
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 346
- Abb. 75: **Max Liebermann: Gänserupferinnen, 1871/72**
 Öl auf Leinwand, 118 x 172 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Ident. Nr. A I 524
 © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Foto: Andres Kilger 347
- Abb. 76: **Otto Piltz: Frauen beim Federschleiß, 1877**
 Öl auf Leinwand, 66 x 96 cm, Grohmann Museum Collection at Milwaukee School of Engineering, Milwaukee, WI, Inv. Nr. 0198
 © Grohmann Museum Collection at Milwaukee School of Engineering, Milwaukee, WI 347

- Abb. 77: **Max Liebermann: Flachsscheuer in Laren, 1887**
 Öl auf Leinwand, 135 x 232 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Ident. Nr. A I 431
 © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Foto: Andres Kilger . . . 348
- Abb. 78: **Gotthardt Kuehl: Nähstunde im Waisenhaus, undatiert (um 1906)**
 Öl auf Leinwand, 87 x 84 cm, Kunsthalle Bremen, Inv. Nr. 427-1941/1
 © Kunsthalle Bremen - Lars Lohrisch/ARTOTHEK 348
- Abb. 79: **Hans Baluschek: Arbeiterinnen (Proletarierinnen, Fabrikarbeiterinnen), 1900**
 Öl auf Leinwand, 121 x 176,5 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. Nr. VII 59/280 x
 © Stiftung Stadtmuseum Berlin, Reproduktion: Gunter Lepkowski, Berlin 349
- Abb. 80: **Edvard Munch: Abend auf der Karl Johan Gate, 1892**
 Öl auf ungrundierter Leinwand, 84,5 x 121 cm, KODE Bergen, Sammlung Rasmus Meyer
 © Dag Fosse / KODE 349
- Abb. 81: **Hans Baluschek: Kohlenfahren, 1901**
 Öl auf Leinwand, 141 x 176,5 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. Nr. VII 59/279x
 © Stiftung Stadtmuseum Berlin, Reproduktion: Oliver Ziebe, Berlin . . . 350
- Abb. 82: **Hugo Krayn: Arbeiter aus einer Fabrik kommend, 1916**
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, unbekannter Privatbesitz
 Bildnachweis: Schwarz, 1919, Tafel 12 350
- Abb. 83: **Otto Nagel: Feierabend, 1927**
 Öl auf Leinwand, 160 x 300 cm, verschollen
 Bildnachweis: Frommhold, 1974, Tafel 71
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 351
- Abb. 84: **Karl Völker: Die Arbeitermittagspause, um 1928**
 Öl auf Leinwand, 64,5 x 94 cm, Deutsches Historisches Museum Berlin, Inv. Nr. Kg 63/42
 Foto © Deutsches Historisches Museum
 © Nachlass Karl Völker 351
- Abb. 85: **Franz W. Seiwert: Arbeiter / Masse / Arbeitsgruppe, 1926**
 Öl auf Leinwand, 81 x 60 cm, Museum Ludwig Köln, Inv. Nr. ML 76/2995
 © Rheinisches Bildarchiv Köln, Britt Schlier, rba-c021959 352
- Abb. 86: **Franz W. Seiwert: Masse, 1931**
 Öl auf Holz, 58 x 28,5 cm, Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Richard Norton Memorial Fund, Inv. Nr. 2015.43
 © Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Richard Norton Memorial Fund 352
- Abb. 87: **Otto Griebel: Die Internationale, 1929**
 Öl auf Leinwand, 125 x 185 cm, Deutsches Historisches Museum Berlin, Inv. Nr. Kg 62/61
 Foto © Deutsches Historisches Museum
 © Matthias Griebel, Dresden 353

- Abb. 88: **Giuseppe Pellizza da Volpedo: Il Quarto Stato, 1901**
 Öl auf Leinwand, 293 x 545 cm, Museo del Novecento, Milano
 © Museo del Novecento, Milano, Comune di Milano 353
- Abb. 89: **Franz Frank: Proletarier (Die Arbeitslosen), 1928**
 Öl auf Leinwand, 190 x 300 cm, Sammlung Hessisches Landesmuseum
 Darmstadt
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 354
- Abb. 90: **Alfred Frank: Atem der Zeit, o. J.**
 vermutlich Aquarell mit Deckfarbe, Maße und Verbleib unbekannt
 Bildnachweis: Kat. Ausst. Association revolutionärer bildender
 Künstler Deutschlands, 1979, S. 26 354
- Abb. 91: **Otto Nagel: Wedding-Kneipe (Budike), 1926**
 Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt
 Bildnachweis: Kat. Ausst. Otto Nagel, 1987, S. 24
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 355
- Abb. 92: **Alfred Rethel: Der Tod als Volksredner (Blatt 4 aus der Mappe
 „Auch ein Totentanz“), 1849**
 Holzschnitt, 22,9 x 32,9 cm, National Gallery of Art Washington, Ailsa
 Mellon Bruce Fund, Inv. Nr. 1971.28.6
 Courtesy National Gallery of Art, Washington 355
- Abb. 93: **Magnus Zeller: Volksredner, um 1920**
 Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm, Los Angeles County Museum of Art
 Bildnachweis: <https://collections.lacma.org/node/254670>
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 356
- Abb. 94: **Otto Nagel: Volksversammlung, 1919**
 Öl auf Pappe, Maße unbekannt, verschollen
 Bildnachweis: Frommhold, 1974, Tafel 5
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 356
- Abb. 95: **Alfred Frank: Karl Liebknecht spricht, 1923**
 Radierung, 55 x 43,8 cm, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig,
 Inv. Nr. F 50/11
 © Stadtgeschichtliches Museum Leipzig 357
- Abb. 96: **El Lissitzky: Poster von Lenin, o. J.**
 Privatbesitz
 Bildnachweis: Golomstock, 1990, S. 49, Vladimir Papernii, Paris 357
- Abb. 97: **Conrad Felixmüller: Der Agitator, 1946**
 Replik des zerstörten Gemäldes „Der Redner Otto Rühle“ von 1920, Öl
 auf Leinwand, 125 x 93 cm, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu
 Berlin, Inv. Nr. A IV 372
 Foto © bpk / Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Klaus
 Göken © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 358
- Abb. 98: **Werner Heldt: Der Anführer, um 1935**
 Kohle auf Ingres, 36 x 60 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Samm-
 lung
 Foto © Staatsgalerie Stuttgart
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 358

- Abb. 99: **Käthe Kollwitz: Agitationsredner, 1. Fassung, 1926**
 Kreidelithographie, Platte 30,3 x 21,5 cm, Blatt 41,7 x 29,3 cm, Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, Inv. Nr. KKMB 88
 Bildnachweis: Kat. Slg. Käthe Kollwitz, 1999, S. 286, Kat.-Nr. 139, Fotoarchiv Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, Fotostudio Bartsch, Berlin 359
- Abb. 100: **Adolph Menzel: Auf dem Berliner Weihnachtsmarkt, 1866**
 Aquarell, Standort unbekannt
 Bildnachweis: Jordan, 1979 (Faksimile-Ausgabe von 1895), gegenüber S. 28 359
- Abb. 101: **Adolph Menzel: Piazza d'Erbe in Verona, 1884**
 Öl auf Leinwand, 73,3 x 127 cm, Albertinum/Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 2442
 © Albertinum/Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Jürgen Karpinski 360
- Abb. 102: **Franz Skarbina: Weihnachtsmarkt in Berlin, 1892**
 Aquarell auf Pappe, 87 x 115 cm, unbekannter Privatbesitz
 Bildnachweis: Bröhan, 1995, Kat. Nr. 35 360
- Abb. 103: **Friedrich Kallmorgen: Markt bei Regenwetter, 1882 (1912)**
 Öl auf Leinwand, 54 x 93,5 cm, Privatbesitz, Verkauf: Auktion am 14.05.2010, Nr. 287, Lot 458, Van Ham Kunstauktionen Köln
 © Foto: VAN HAM Kunstauktionen / Saša Fuis 361
- Abb. 104: **Friedrich Kallmorgen: An die Arbeit (Hamburger Hafenbild), 1900**
 Öl auf Leinwand, 114 x 94 cm, Albertinum/Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 2497
 © Albertinum/Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut 361
- Abb. 105: **Claude Monet: Le Boulevard des Capucines, 1873**
 Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, Inv. Nr. F72-35
 © The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri. Purchase: the Kenneth A. and Helen F. Spencer Foundation Acquisition Fund, F72-35. Foto: Nelson- Atkins Media Services / Jamison Mille 362
- Abb. 106: **Camille Pissarro: La Boulevard Montmartre, mardi gras, soleil couchant, 1897**
 Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm, Kunst Museum Winterthur, Ankauf 1947
 © SIK-ISEA, Zürich (Lutz Hartmann) 362
- Abb. 107: **Paul Hoeniger: Der Spittelmarkt, 1912**
 Öl auf Leinwand, 74 x 93 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. Nr. GEM 75/7
 © Stiftung Stadtmuseum Berlin, Reproduktion: Hans-Joachim Bartsch, Berlin 363
- Abb. 108: **Paul Paeschke: Spielplatz im Friedrichshain, um 1913**
 Öl auf Leinwand, 90 x 110,8 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. Nr. GEM 75/20
 © Stiftung Stadtmuseum Berlin, Reproduktion: Oliver Ziebe, Berlin 363

Abb. 109:	Paul Paeschke: London-Bridge, 1914 Radierung, Platte 25 x 37,4 cm, Blatt 31,5 x 48 cm, aus der Jahresmappe 1914 der „Freunde graphischer Kunst“, Leipzig Bildnachweis: Weigmann, 1915, S. 15	364
Abb. 110:	Max Slevogt: Unter den Linden, 1913 Öl auf Leinwand, 49 x 57,5 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt © Sammlung Hessisches Landesmuseum Darmstadt	364
Abb. 111:	Max Liebermann: Einzug der Truppen am Pariser Platz, 1918 Öl auf Leinwand, 42,6 x 53 cm, Standort unbekannt Bildnachweis: Eberle, 1996, S. 975, Nr. 1918/35	365
Abb. 112:	Lesser Ury: Unter den Linden nach dem Regen, 1888 Öl auf Leinwand, 48 x 37 cm, Sammlung Axel Springer, Berlin Bildnachweis: Kat. Ausst. Stadtbilder, 1987, S. 221, Kat. 113	365
Abb. 113:	Jakob Steinhardt: Die Stadt, 1913 Öl auf Leinwand, 61 x 40 cm, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. NG 71/61 Foto © bpk / Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Jörg P. Anders © Josefa Bar-On-Steinhardt/Jüdisches Museum Berlin	366
Abb. 114:	Albert Birkle: Leipziger Straße, Berlin, um 1923 Pastell auf Karton, 96 x 67,5 cm, Sammlung Joseph Hierling, Tutzing Foto © Joseph Hierling, Tutzing © VG Bild-Kunst, Bonn 2019	366
Abb. 115:	Ernst Ludwig Kirchner: Berliner Straßenszene, 1913 Öl auf Leinwand, 121 x 95 cm, Neue Galerie, New York und Privatsammlung Bildnachweis: Kat. Ausst. Der Potsdamer Platz, 2001, S. 42, Kat. Nr. 11	367
Abb. 116:	Werner Heldt: Meeting (Aufmarsch der Nullen), um 1935 Kohle auf Ingrespapier, 46,8 x 63 cm, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Inv. Nr. BG-G0400/77 Foto © Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur © VG Bild-Kunst, Bonn 2019	367
Abb. 117:	Ludwig Meidner: Wogende Menge, 1913 Kaltadelradierung, 27,1 x 21,2 cm, Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlungen Darmstadt, Inv. Nr. 1154 DG © Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main	368
Abb. 118:	Ludwig Meidner: Potsdamer Platz (aus der Mappe „Straßen und Cafes“), 1913 (1918) Lichtdruck nach Zeichnung von 1913, 44 x 33 cm, Leicester’s german expressionist collection, Gift of Michael Brooks © Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main	368

- Abb. 119: **Ludwig Meidner: Betrunkene Straße mit Selbstbildnis, 1913**
 Feder und Pinsel in Tusche, weiße Deckfarbe, 46 x 58,5 cm, Saarländermuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Inv. Nr. NI 2107
 © Saarländermuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Foto: Tom Gundelwein
 © Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main 369
- Abb. 120: **Franz W. Seiwert: Vier Männer vor Fabriken (Hoerle - Faust - Seiwert - Haubrich), 1926**
 Öl auf Pappe, 79 x 110 cm, Privatbesitz, Hamburg
 Bildnachweis: Kat. Ausst. Hoerle und sein Kreis, 1970, Nr. 233 369
- Abb. 121: **Eugène Laermans: Autoportrait, 1898**
 Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, Privatbesitz
 Bildnachweis: Kat. Ausst. Eugène Laermans, 1995, Frontispiz 370
- Abb. 122: **Eduard Gaertner: Barrikade in der Breiten Straße, 1848**
 Bleistift und Wasserfarben, 14,7 x 24,7 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. Nr. VII 60/614 w
 © Stiftung Stadtmuseum Berlin 371
- Abb. 123: **Georg Osterwald: Cölner Barricade ohne Vertheidiger, 1848**
 Bleistiftzeichnung, 22 x 26 cm, Kölnisches Stadtmuseum Köln, Inv. Nr. HM 1896/35, KH 74
 © Rheinisches Bildarchiv Köln, Reproduktions-Nr: rba-c015212 371
- Abb. 124: **Hans Baluschek: Eine Straße der Revolution, Berlin, 1919**
 Bleistiftzeichnung, 22 x 21,2 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. Nr. VII 61/717 w
 © Stiftung Stadtmuseum Berlin, Reproduktion: Michael Setzpfandt, Berlin 372
- Abb. 125: **Ernest Meissonier: La barricade, 1848**
 Aquarell, 26 x 21 cm, Musée d'Orsay, conservé au Musée du Louvre, Paris, Inv. Nr. RF 51769-recto
 Bildnachweis: Kat. Ausst. Ernest Meissonier, 2015, S. 42 372
- Abb. 126: **Thomas Theodor Heine: Nach der Straßendemonstration (Blatt 20 aus der Serie „Durchs dunkelste Deutschland“), 1910**
 Bildnachweis: Simplicissimus, H. 52, Jg. 14, 1909/10, 26. März 1910, S. 899, Exemplar Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA) (http://www.simplicissimus.info/uploads/txlombkswjournaldb/pdf/1/14/14_52.pdf)
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 373
- Abb. 127: **Honoré Daumier: Un paysage en 1870, 1870**
 „Actualités“, Le Charivari, 10. Dezember 1870, Gillotage auf Papier, D. 3438, Platte 22,7 x 17,8 cm, Blatt 31,1 x 22,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 22.61.279
 Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1922 (CC0 1.0) 374

- Abb. 128: **Honoré Daumier: L'Empire c'est la paix, 1870**
 „Actualités“, Le Charivari, 19. Oktober 1870, Gillotage auf Papier, D. 3828, Platte 23,1 x 18,5 cm, Blatt 31,6 × 22,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 22.61.282
 Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1922 (CC0 1.0) 374
- Abb. 129: **Wassili Wassiljewitsch Wereschtschagin: Apotheose des Krieges, 1871**
 Öl auf Leinwand, 127 x 197 cm, Tretjakow Galerie, Moskau
 Bildnachweis: Kat. Ausst. Russlands Seele, 2007, S. 216, Kat. Nr. 109 375
- Abb. 130: **George Grosz: Wofür? (Blatt 16 aus der Mappe „Hintergrund. 17 Zeichnungen von George Grosz zur Aufführung des ‚Schwejk‘ in der Piscator-Bühne“), 1928**
 Fotolithographie, 15,2 x 18,1 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. 28-1971b,16
 © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Dietmar Katz
 © Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VG Bild-Kunst, Bonn 2019 375
- Abb. 131: **Otto Dix: Schützengraben, um 1917**
 Gouache und Deckweiß auf Papier, 29 x 29 cm, Kunstsammlungen Chemnitz - Museum Gunzenhauser, Inv. Nr. GUN-Z-0159
 Eigentum der Stiftung Gunzenhauser, Chemnitz, Fotograf: Archiv Museum Gunzenhauser, Chemnitz
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 376
- Abb. 132: **Otto Dix: Soldatenfriedhof zwischen den Linien, 1917**
 Kreidezeichnung, 39,4 x 41,1 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 1971/GL 1981
 Foto © Staatsgalerie Stuttgart
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 376
- Abb. 133: **George Grosz: Ihnen ist der Frieden gesichert, 1919**
 Feder, Pinsel und Tusche auf Papier, 46,3 x 31,1 cm, Haggerty Museum of Art, Marquette University, Schenkung von Marvin and Janet Fishman, Inv. Nr. 2002.23.3
 Bildnachweis: Kat. Ausst. Vom Expressionismus zum Widerstand, 1991, S. 59, Kat. Nr. 51
 © Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VG Bild-Kunst, Bonn 2019 377
- Abb. 134: **Hans Baluschek: Das Totenfeld, 1917**
 Aquarell und Kreide, 48 x 36 cm, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Inv. Nr. BG-G 00006/75
 © Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur 378
- Abb. 135: **Hans Baluschek: Eingeschneit, Illustration zu „Der Krieg 1914–1916“**
 Lichtdruck von Aquarell
 Bildnachweis: Baluschek, 1915, o. S. 378

- Abb. 136: **Otto Dix: Der Krieg, Blatt 27: Der Abend auf der Wijtschaete-Ebene (Blatt 7 aus der Mapped III), 1924**
 Radierung und Aquatinta, Platte 24 x 29,5 cm, Blatt 35,4 x 47,8 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. A 1948/602
 Foto © Staatsgalerie Stuttgart
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 379
- Abb. 137: **Franz Radziwill: Der Unterstand am Naroczsee – Der Krieg im Osten, 1929**
 Öl auf Leinwand auf Holz, 99 x 140 cm, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Dauerleihgabe aus Privatbesitz, Inv. Nr. F.V. 288
 Foto © Neue Nationalgalerie, SMB, Volker-H. Schneider
 © VG Bild- Kunst, Bonn 2019 379
- Abb. 138: **Willibald Krain: Die Fahnen (Blatt 6 aus dem Zyklus „Krieg, allen Völkern gewidmet“, 1916)**
 Farblithographie, 30,6 x 22,9 cm, Sammlung Dr. Gerhard Schneider, Olpe
 Bildnachweis: Kat. Ausst. Entdeckte Moderne, 2008, S. 283, Nr. 237
 © Dr. Gerhard Schneider, Olpe 380
- Abb. 139: **André Devambez: La Charge, dit aussi: La Charge d’argents, La Charge sur le Boulevard Montmartre, Scènes d’émeutes, 1902/1903**
 Öl auf Leinwand, 127 x 162 cm, Musée d’Orsay, Paris, acquis par les Musées nationaux en 1979, Inv. Nr. RF 1979 61
 © Peter Willi - ARTOTHEK 380
- Abb. 140: **Alfred Frank: Arbeitslosendemonstration im Juni 1923, 1923**
 Kaltnadelradierung, 25,9 x 42 cm, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv. Nr. F 197 b
 © Stadtgeschichtliches Museum Leipzig 381
- Abb. 141: **Otto Dix: Der Krieg, Blatt 33: Lens wird mit Bomben belegt, (Blatt 3 aus der Mapped IV), 1924**
 Radierung und Kaltnadel, Platte 29,6 x 24 cm, Blatt 47,5 x 35,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. A 1948/608
 Foto © Staatsgalerie Stuttgart © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 381
- Abb. 142: **Lesser Ury: Abend am Landwehrkanal, 1889**
 Öl auf Leinwand, 76,5 x 105,5 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. Nr. GS 98/3 GM
 © Stiftung Stadtmuseum Berlin, Reproduktion: Oliver Ziebe, Berlin 382
- Abb. 143: **Gustav Wunderwald: Mietshäuser in Berlin (Karolingerplatz), 1926**
 Öl auf Leinwand, 66,5 x 84,5 cm, Privatsammlung München
 Bildnachweis: Kat. Ausst. Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus, 1990, S. 172, Nr. 82 382
- Abb. 144: **Franz Radziwill: Der Streik, 1931**
 Öl auf Holz, 99 x 141 cm, LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster, Inv. Nr. 1046 LM
 LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster, Foto: Sabine Ahlbrand-Dornseif
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 383

- Abb. 145: **Werner Heldt, Klosterkirche, um 1928/29**
 Öl auf Leinwand, 71 x 95 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. Nr. GEM 87/3
 Foto © Stiftung Stadtmuseum Berlin, Reproduktion: Hans-Joachim Bartsch, Berlin
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 383
- Abb. 146: **Albert Birkle, Verspottung des Gekreuzigten, 1929**
 Öl auf Leinwand, 210 x 140 cm, Kunstsammlung des Landkreises Sigmaringen, Inv. Nr. 648 / Dauerleihgabe Zweckverband Oberschwäbische Elektrizitätswerke
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 384



Abb. 1: Jacques-Louis David: Le Serment du Jeu de paume, Entwurfszeichnung, 1791



Abb. 2: Eugène Delacroix: Le 28 Juillet. La Liberté guidant le peuple, 1830



Abb. 3: Franz Krüger: Die Huldigung der preußischen Stände vor Friedrich Wilhelm IV. in Berlin am 15. Oktober 1840, 1840–1843



Abb. 4: Franz Krüger: Die Huldigung Friedrich Wilhelms IV. im Berliner Lustgarten, Kompositionsstudie, 1840

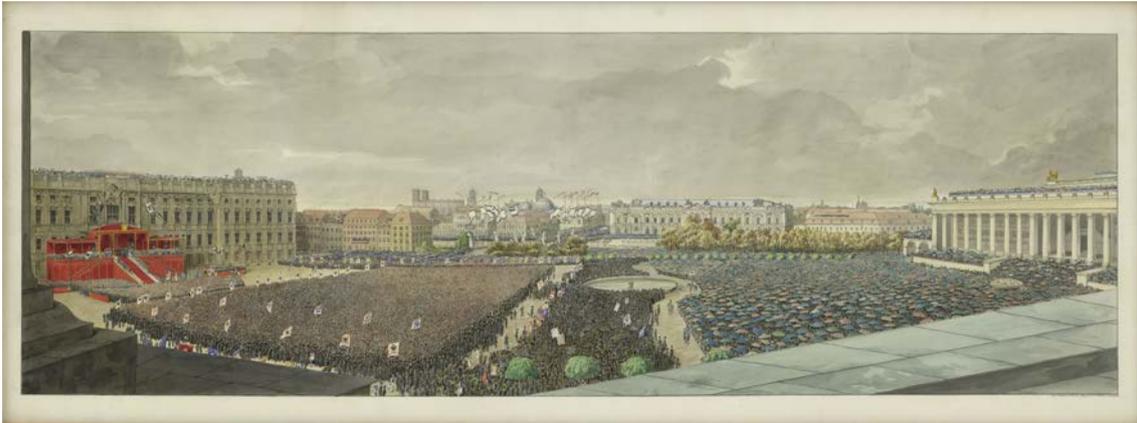


Abb. 5: Theodor Schloepke: Huldigung vor König Friedrich Wilhelm IV. im Lustgarten zu Berlin, 1840



Abb. 6: Wilhelm Camphausen: Die Huldigung der schlesischen Stände vor Friedrich II. in Breslau 1741, 1882



Abb. 7: Franz Skarbina: Nächtliche Kundgebung mit Kaiser Wilhelm II. vor dem Berliner Schloss, 1907



Abb. 8: Adolph Menzel: Abreise Kaiser Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870, 1871



Abb. 9: Eduard Gaertner: Schlossbrücke in Berlin, Einzug des Prinzen Friedrich Wilhelm zur Hochzeit mit Prinzessin Victoria, 1861



Abb. 10: Carl Friedrich Lessing: Hussitenpredigt, 1836



Abb. 11: Unbekannter Künstler: Der Deutschen Mai. Zug auf das Schloß Hambach am 27. Mai 1832, Beilage zur Zeitschrift „Zeitgeist“, 1832



Abb. 12: Joseph Weber: Zug auf das Hambacher Schloss, 1832



Abb. 13: Unbekannter Künstler: Burschenfahrt auf die Wartburg, 1817



Abb. 14: Philipp Hoyoll: Zerstörung eines Bäckerladens, 1846



Abb. 15: Andreas Achenbach: Strom der Zeit, 1847/48



Abb. 16: Adolph Menzel: Die Aufbahrung der Gefallenen der Märzrevolution in Berlin, 1848



Abb. 17: Johann Peter Hasenclever: Arbeiter und Stadtrath (Version Privatbesitz), 1848/49



Abb. 18: Johann Peter Hasenclever: Arbeiter vor dem Magistrat, 1848/50



Abb. 19: Johann Peter Hasenclever: Arbeiter und Stadtrath (Version Solingen), 1848/49



Abb. 20: Anonym: Nachklänge von der Maifeier, 1894



Abb. 21: Max Klinger: Märztage I (Blatt 8 des Zyklus „Dramen, Opus IX“), 1883



Abb. 22: Max Klinger: Märztage II (Blatt 9 des Zyklus „Dramen, Opus IX“), 1883



Abb. 23: Max Klinger: Märztage III (Blatt 10 des Zyklus „Dramen, Opus IX“), 1883



Abb. 24: Käthe Kollwitz: Weberzug (Blatt 4 aus dem Zyklus „Ein Weberaufstand“), 1893/1897



Abb. 25: Käthe Kollwitz: Losbruch (Blatt 5 aus dem Zyklus „Bauernkrieg“), 1902



Abb. 26: Käthe Kollwitz: Bewaffnung in einem Gewölbe (Blatt 4 aus dem Zyklus „Bauernkrieg“), 1906

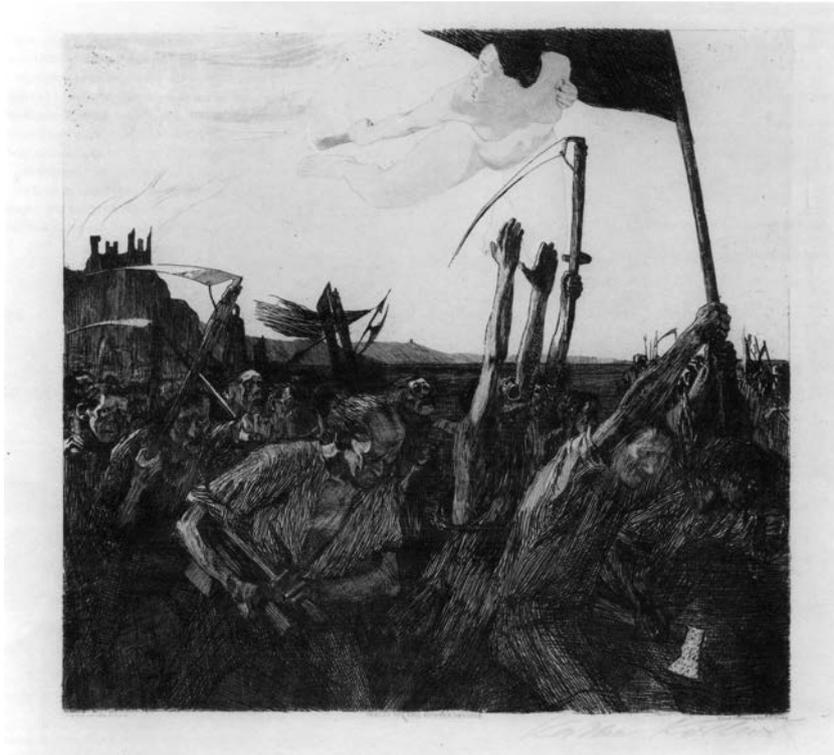


Abb. 27: Käthe Kollwitz: Aufbruch, 1899



Abb. 28: Werner Heldt: Aus dem Zyklus „Zu März 1848“, 1935



Abb. 29: James Ensor: Die Kathedrale, 1886

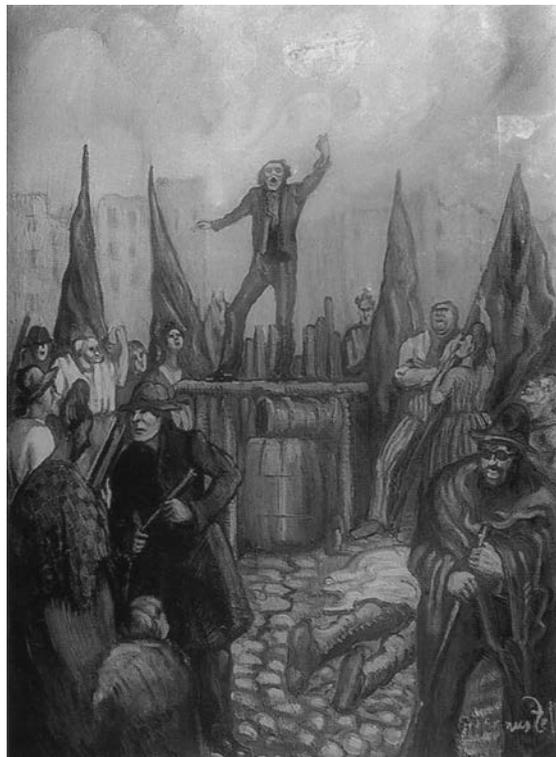


Abb. 30: Magnus Zeller: Revolutionär, 1913



Abb. 31: Hans Richter: Aufstand, 1915



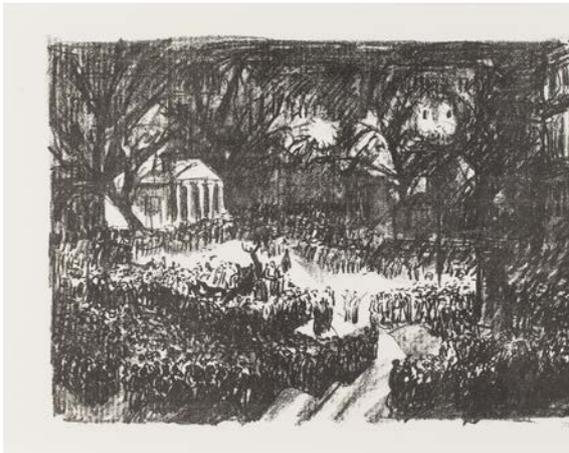
Abb. 32: Ludwig Meidner: Revolution (Barrikadenkampf), 1912/13



Blatt 1: Streik in Mariendorf



Blatt 2: Die Autos am neunten November



Blatt 3: Redner am Potsdamer Platz



Blatt 4: Schlossplatz



Blatt 5: Panik im Lustgarten



Blatt 6: Schüsse am Brandenburger Tor

Abb. 33: Ernst Stern: Revolutionstag in Berlin, 1919



Blatt 1: Titel



Blatt 2: Volksredner



Blatt 3: Spieler



Blatt 4: Rummelplatz

Abb. 34: Magnus Zeller: Revolutionszeit, 1920



Blatt 5: Zecher



Blatt 6: Diebe



Blatt 7: Demonstranten



Blatt 8: Begräbnis der Opfer

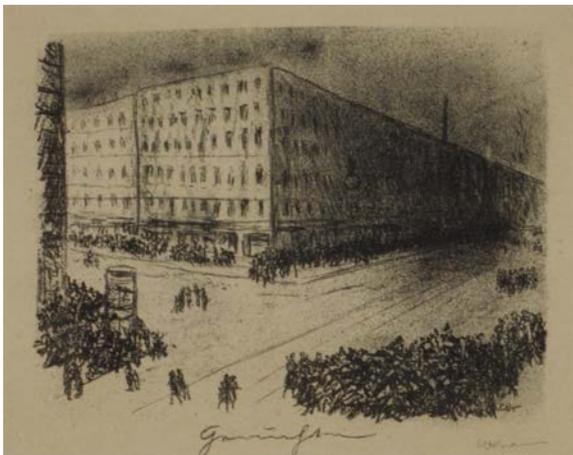
Abb. 34: Magnus Zeller: Revolutionszeit, 1920



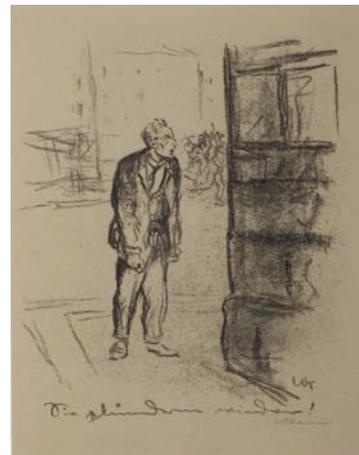
Blatt 1: Titel



Blatt 2: Spannung



Blatt 3: Gerüchte



Blatt 4: Sie plündern wieder

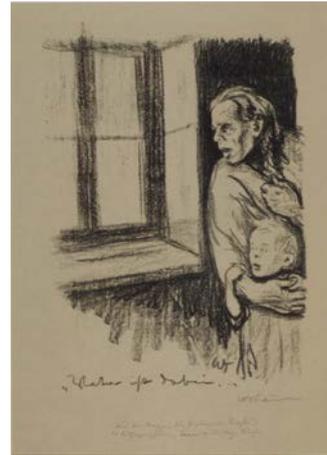


Blatt 5: Gewalt

Abb. 35: Willibald Krain: Die fiebernde Straße, 1929



Blatt 6: Straße frei



Blatt 7: Vater ist dabei



Blatt 8: Die Blutlache



Blatt 9: Der Mann im Schatten



Blatt 10: Schrei in der Nacht

Abb. 35: Willibald Krain: Die fiebernde Straße, 1920



Abb. 36: Willi Lange: Straßenkampf am Nobistor in Hamburg. 6. November 1918, 1919

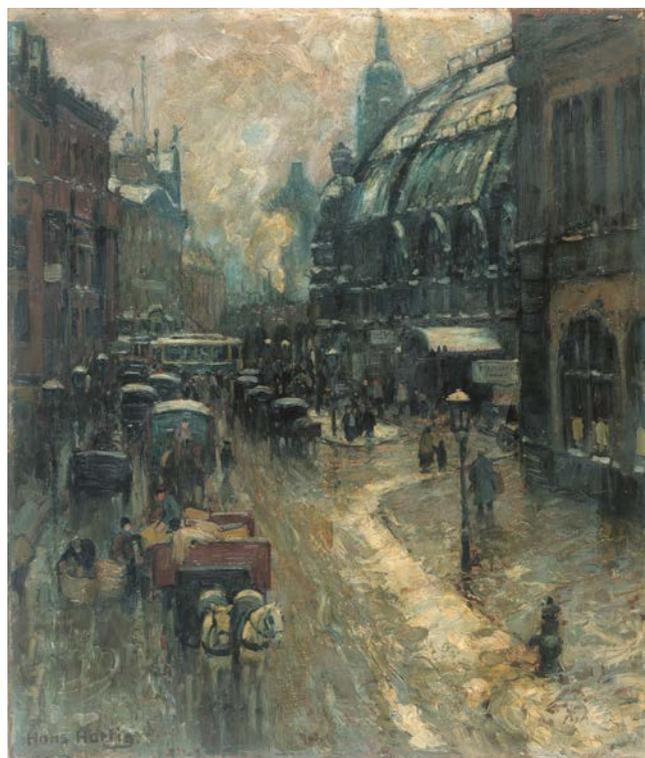


Abb. 37: Hans Hartig: Tauwetter am Bahnhof Alexanderplatz, 1919



Abb. 38: Albert Birkle: Revolution, 1919



Abb. 39: Honoré Daumier: L'Émeute, um 1848



Abb. 40: Jakob Steinhardt: Arbeiteraufstand Berlin, 1921



Abb. 41: Alfred Frank: Aufstand, um 1932



Blatt 1



Blatt 2



Blatt 3

Abb. 42: Bruno Böttger-Steglitz: Aufbruch, 1924



Blatt 4



Blatt 5



Blatt 6

Abb. 42: Bruno Böttger-Steglitz: Aufbruch, 1924



Abb. 43: Ludwig Meidner: Am Vorabend des Krieges, 1914



Abb. 44: Ludwig Meidner: In der Frohn-Gasse zu Dresden während der Mobilmachungstage 1914, 1914



Abb. 45: Max Beckmann: Die Kriegserklärung, 1914



Abb. 46: Max Klinger: Der Feind zieht ein, 1879

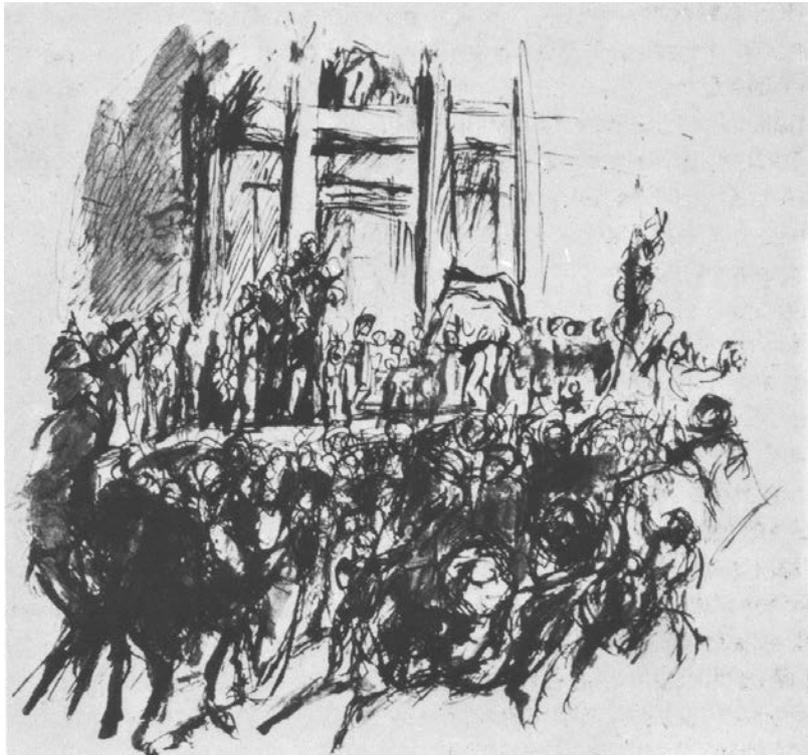


Abb. 47: Max Beckmann: Vor dem Kronprinzenpalais, aus der Serie „Die erste Kriegswoche in Berlin“, 1914



Abb. 48: Arthur Kampf: 1. August 1914 in Berlin, 1914



Abb. 49: Alfred Hermann Helberger: Kriegsausbruch 1914 in Berlin, 1914 (?)



Abb. 50: Max Liebermann: Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche - (der Kaiser), 1914

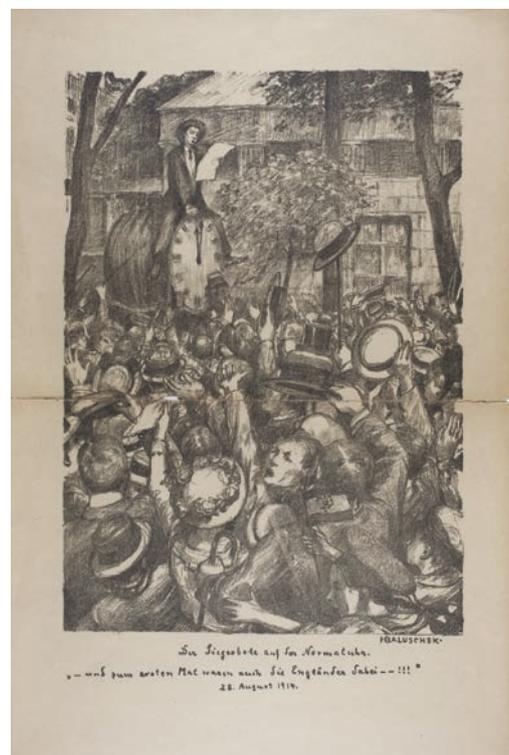


Abb. 51: Hans Baluschek: Der Siegesbote auf der Normaluhr, 1914

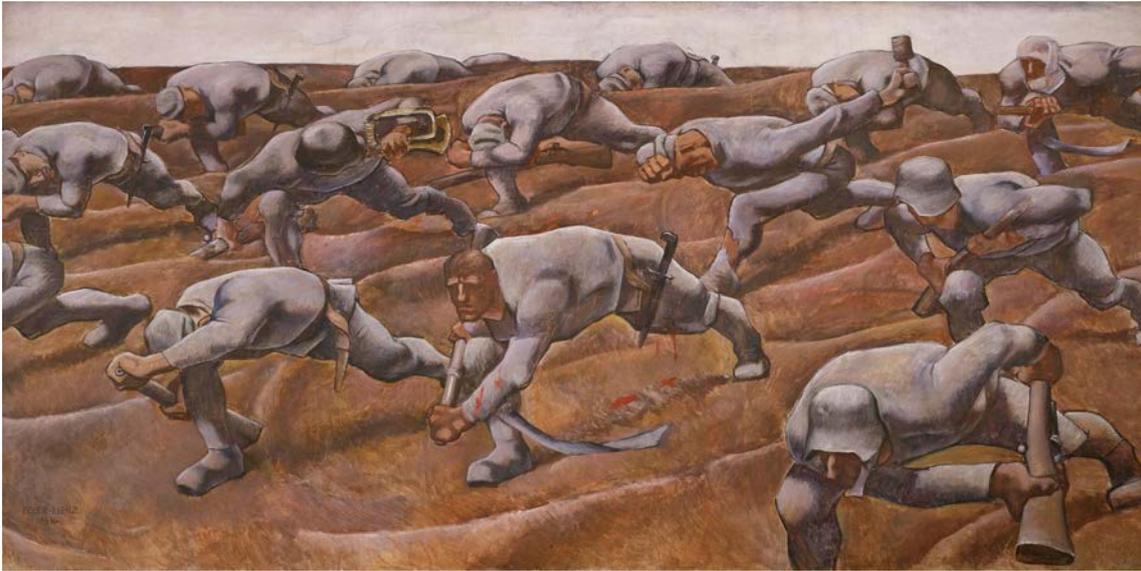


Abb. 52: Albin Egger-Lienz: Den Namenlosen 1914, 1916

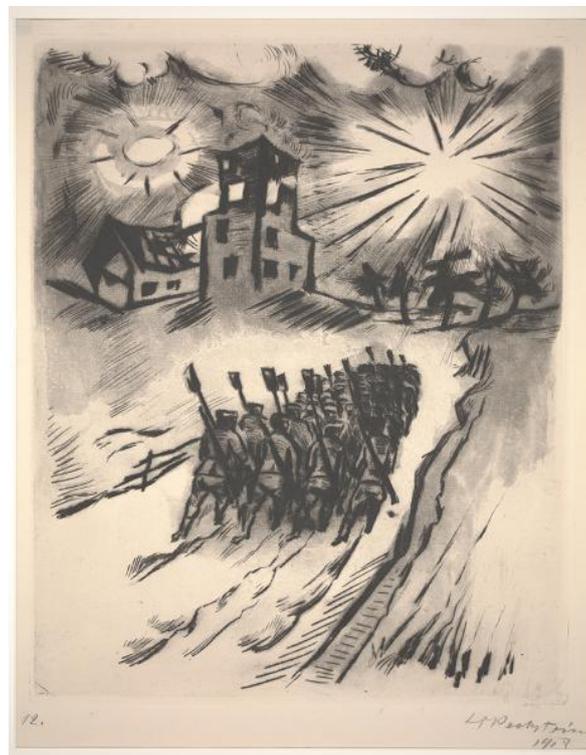


Abb. 53: Max Pechstein: Marschierende Kompanie (Blatt VI der Mappe „Somme 1916“), 1917

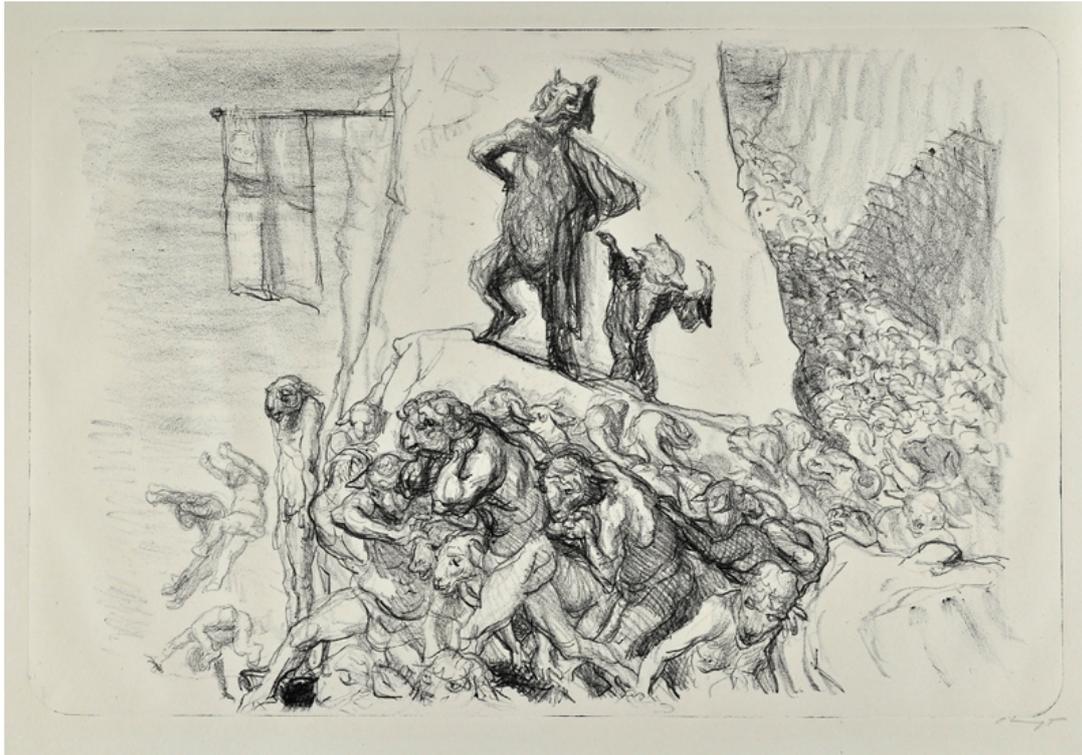


Abb. 54: Max Slevogt: Die große Masse (Blatt 11 aus der Mappe „Gesichte“), 1917 (1921)

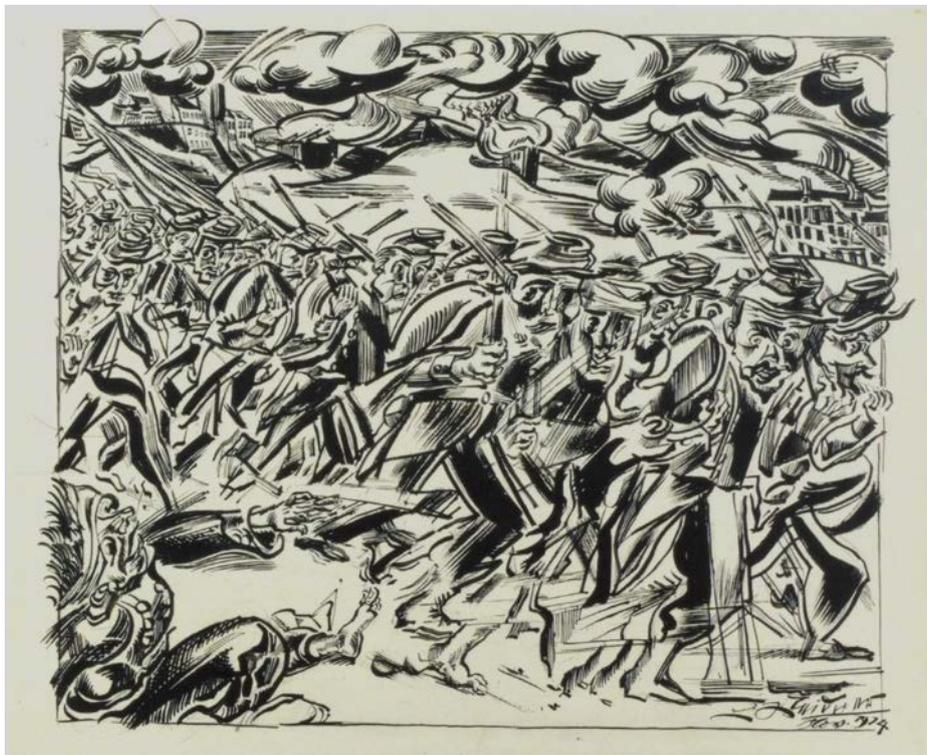


Abb. 55: Ludwig Meidner: Französische Soldaten, 1914



Abb. 56: Carl Wilhelm Hübner: Die schlesischen Weber, 1844



Abb. 57: Christian Ludwig Bokelmann: Streik, 1888



Abb. 58: Robert Koehler: Der Streik, 1886



Abb. 59: Eugène Laermans: Un soir de grève. Le drapeau rouge, 1893

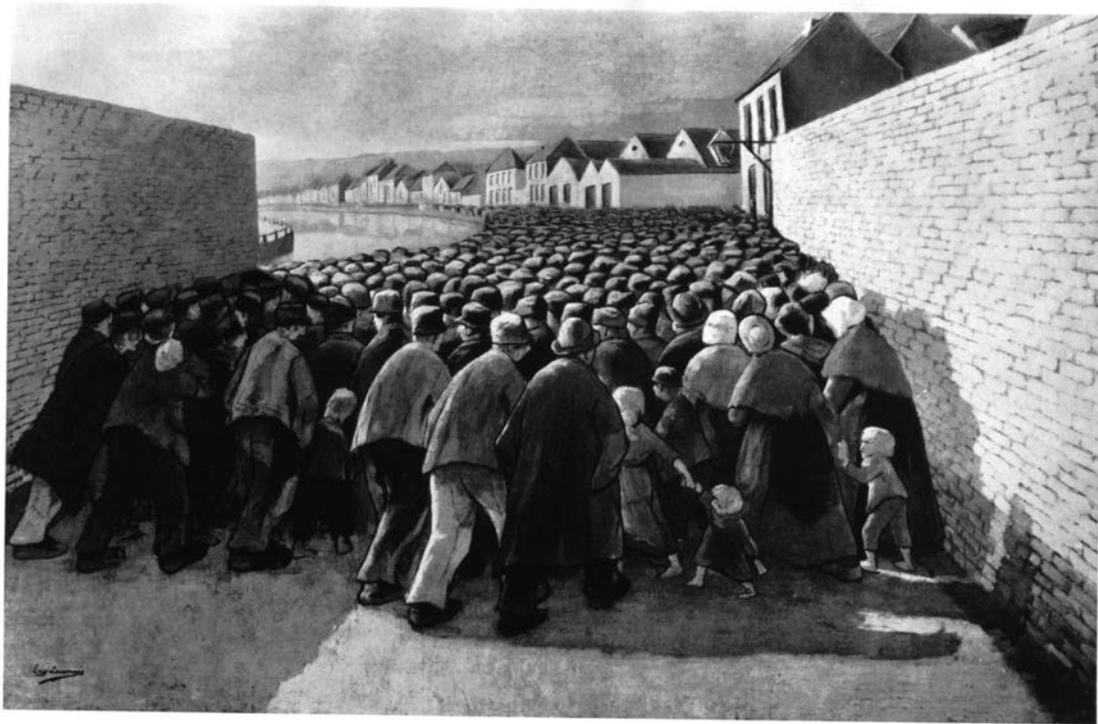


Abb. 60: Eugène Laermans: Une foule, 1894



Abb. 61: Jules Adler: La Grève au Creusot, 1899

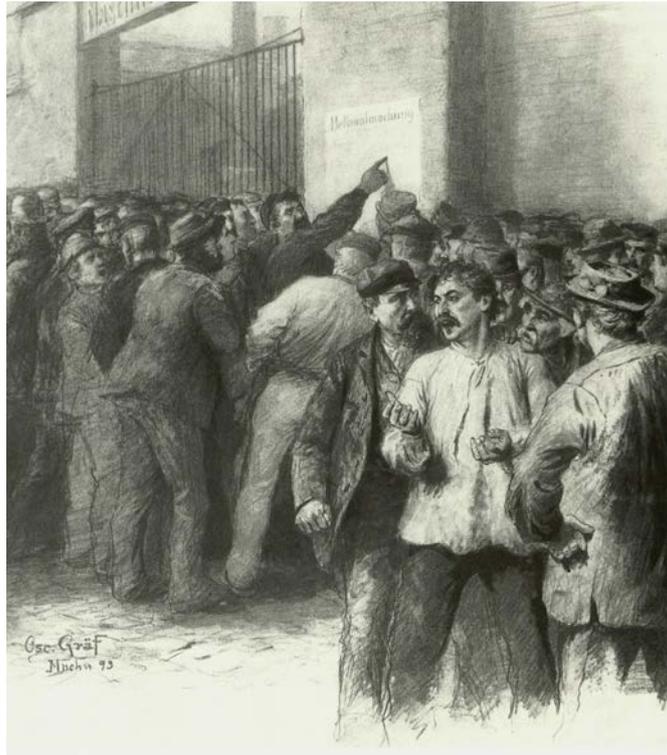


Abb. 62: Oscar Gräf: Aussperrung, 1893



Abb. 63: Sella Hasse: Streik der Bergleute in Charleroi, 1912



Abb. 64: Leo von Elliot: Arbeiterunruhen in den belgischen Kohlebergwerken bei Charleroi, 1868



Abb. 65: Ludwig Meidner: Demonstrationszug, 1913

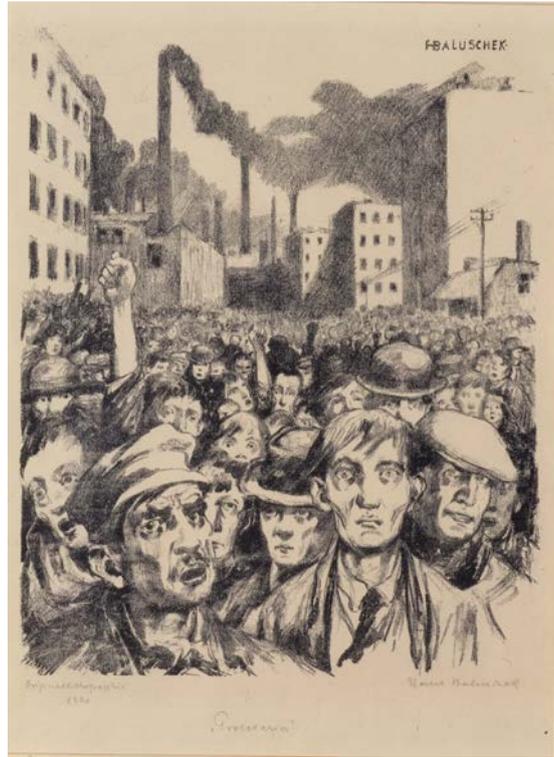


Abb. 66: Hans Baluscek: Proletarier (Streik, Die Ausgesperrten), 1920



Abb. 67: Karl Holtz: Arbeitslosendemonstration, 1920



Abb. 68: Albert Birkle: Unter den roten Fahnen, 1921



Abb. 69: Karl Völker: Streik, 1924

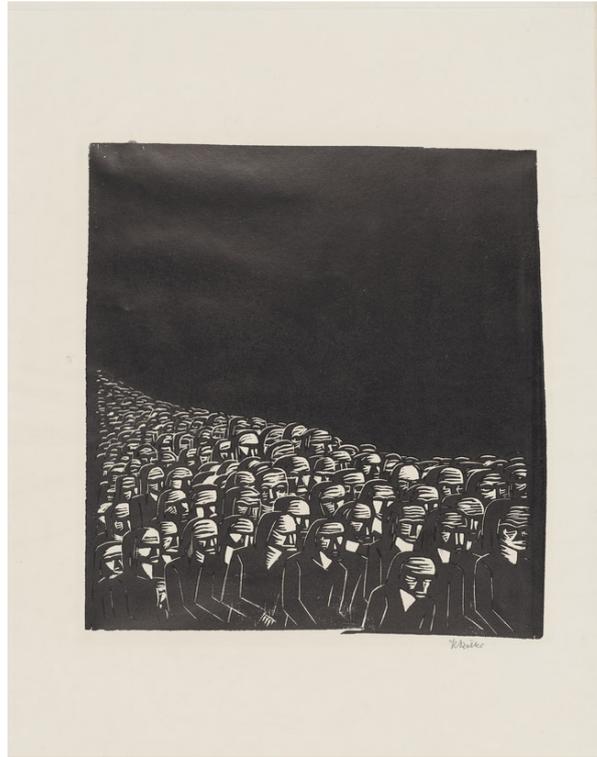


Abb. 70: Karl Völker: Demonstration, 1924

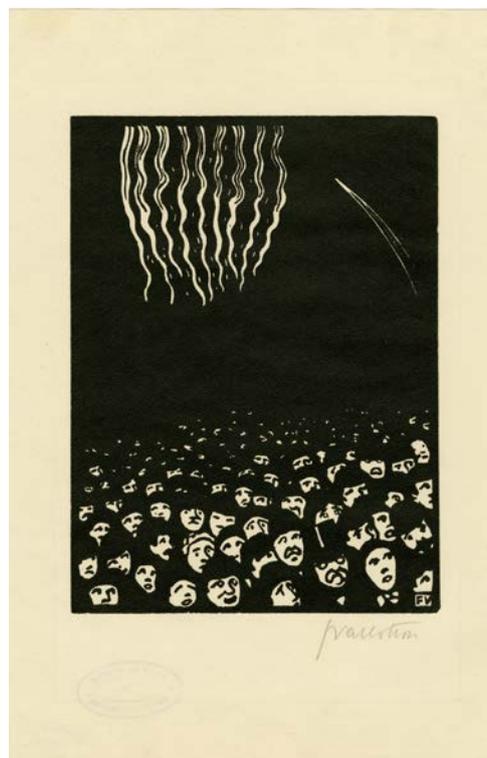


Abb. 71: Félix Vallotton: L'exposition universelle, Blatt 6: Feu d'artifice, 1901



Abb. 72: Käthe Kollwitz: Demonstration, endgültige Fassung, 1931



Abb. 73: Curt Querner: Demonstration (Fragment aus Straßenbild), 1930



Abb. 74: Curt Querner: Straßenbild, 1930



Abb. 75: Max Liebermann: Gänserupferinnen, 1871/72



Abb. 76: Otto Piltz: Frauen beim Federschleiben, 1877



Abb. 77: Max Liebermann: Flachsscheuer in Laren, 1887



Abb. 78: Gotthardt Kuehl: Nähstunde im Waisenhaus, undatiert (um 1906)



Abb. 79: Hans Baluschek: Arbeiterinnen (Proletarierinnen, Fabrikarbeiterinnen), 1900



Abb. 80: Edvard Munch: Abend auf der Karl Johan Gate, 1892



Abb. 81: Hans Baluschek: Kohlenfahren, 1901



Abb. 82: Hugo Krayn: Arbeiter aus einer Fabrik kommend, 1916



Abb. 83: Otto Nagel: Feierabend, 1927



Abb. 84: Karl Völker: Die Arbeitermittagspause, um 1928



Abb. 85: Franz W. Seiwert: Arbeiter / Masse / Arbeitsgruppe, 1926



Abb. 86: Franz W. Seiwert: Masse, 1931



Abb. 87: Otto Griebel: Die Internationale, 1929



Abb. 88: Giuseppe Pellizza da Volpedo: Il Quarto Stato, 1901



Abb. 89: Franz Frank: Proletarier (Die Arbeitslosen), 1928



Abb. 90: Alfred Frank: Atem der Zeit, o. J.



Abb. 91: Otto Nagel: Wedding-Kneipe (Budike), 1926



Abb. 92: Alfred Rethel: Der Tod als Volksredner (Blatt 4 aus der Mappe „Auch ein Totentanz“), 1849



Abb. 93: Magnus Zeller: Volksredner, um 1920



Abb. 94: Otto Nagel: Volksversammlung, 1919

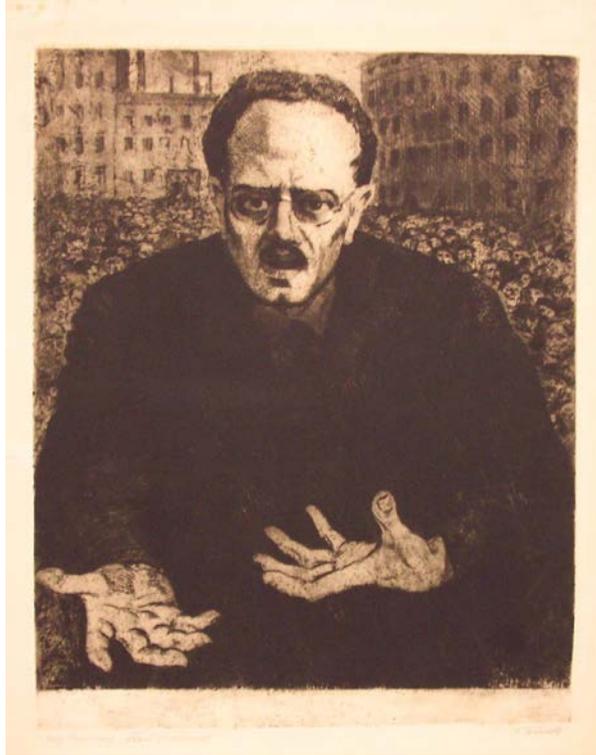


Abb. 95: Alfred Frank: Karl Liebknecht spricht, 1923

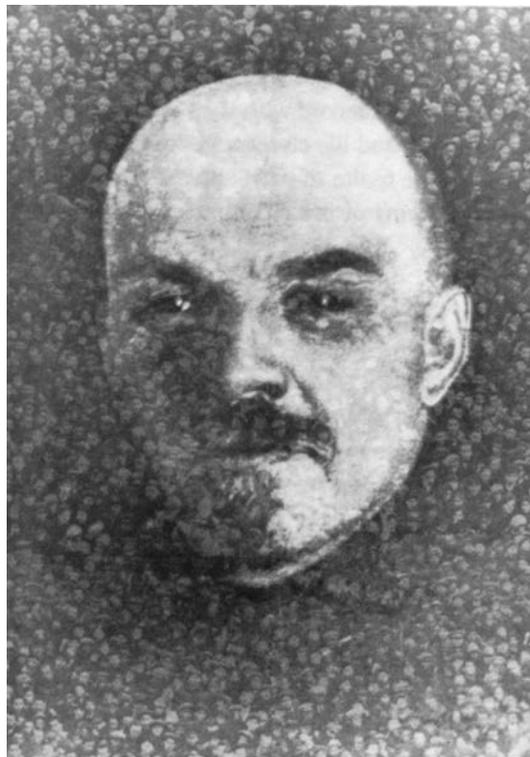


Abb. 96: El Lissitzky: Poster von Lenin, o. J.



Abb. 97: Conrad Felixmüller: Der Agitator, 1946



Abb. 98: Werner Heldt: Der Anführer, um 1935



Abb. 99: Käthe Kollwitz: Agitationsredner, 1. Fassung, 1926



Abb. 100: Adolph Menzel: Auf dem Berliner Weihnachtsmarkt, 1866



Abb. 101: Adolph Menzel: Piazza d'Erbe in Verona, 1884



Abb. 102: Franz Skarbina: Weihnachtsmarkt in Berlin, 1892



Abb. 103: Friedrich Kallmorgen: Markt bei Regenwetter, 1882 (1912)

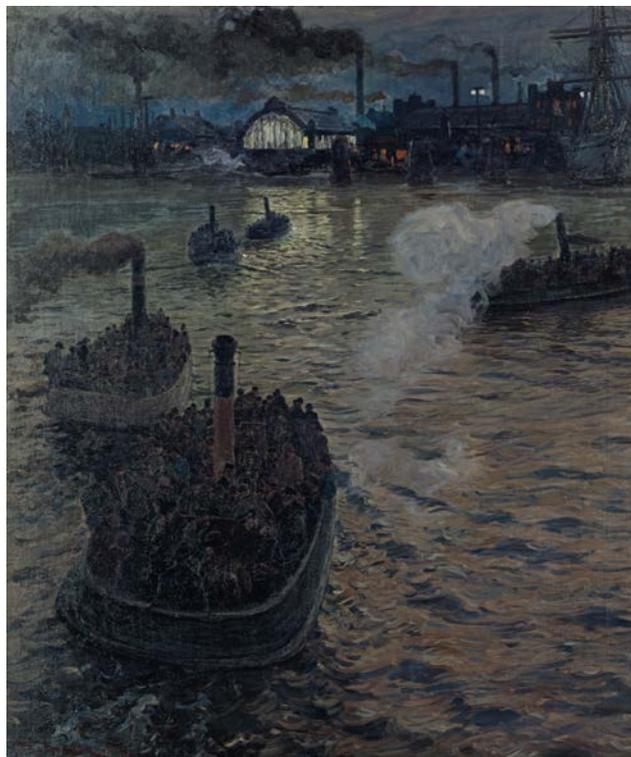


Abb. 104: Friedrich Kallmorgen: An die Arbeit (Hamburger Hafenbild), 1900



Abb. 105: Claude Monet: Le Boulevard des Capucines, 1873



Abb. 106: Camille Pissarro: La Boulevard Montmartre, mardi gras, soleil couchant, 1897



Abb. 107: Paul Hoeniger: Der Spittelmarkt, 1912



Abb. 108: Paul Paeschke: Spielplatz im Friedrichshain, vor 1917

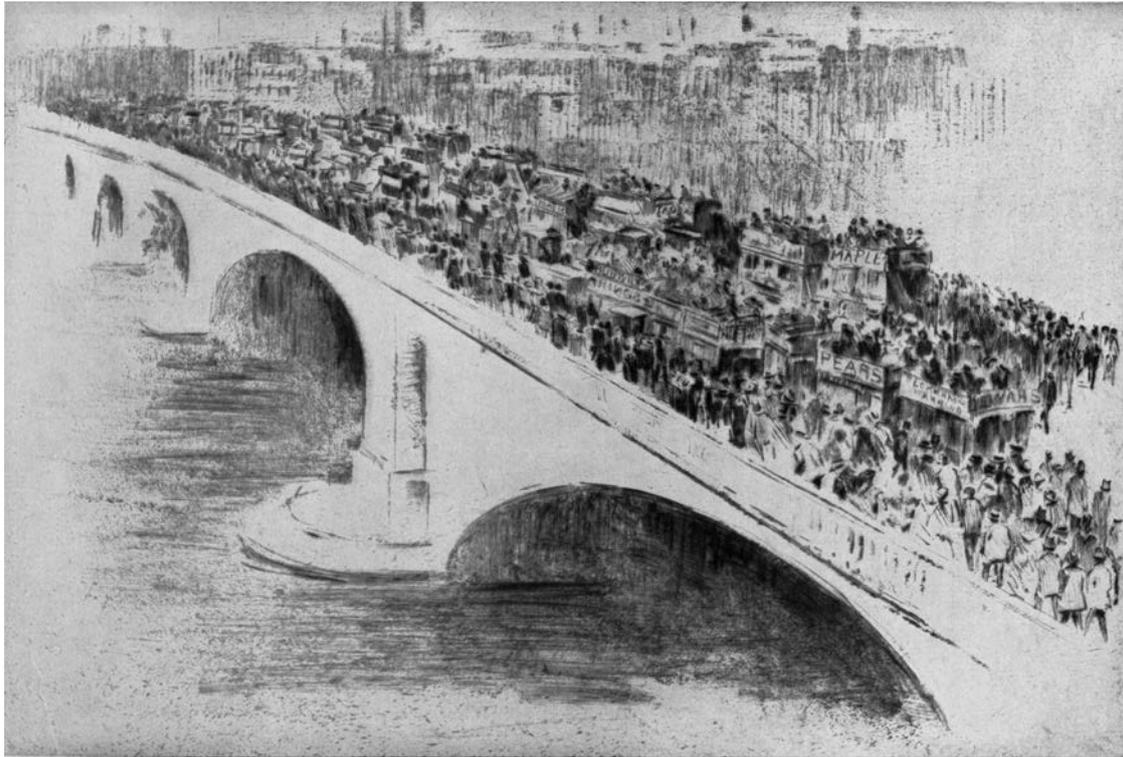


Abb. 109: Paul Paeschke: London-Bridge, 1914



Abb. 110: Max Slevogt: Unter den Linden, 1913

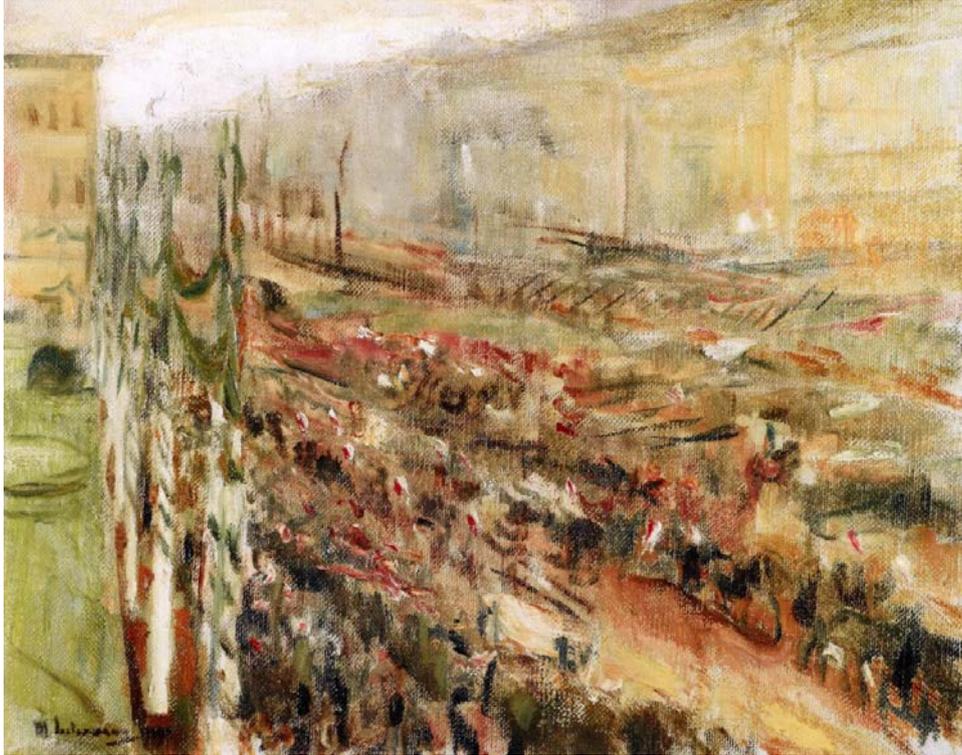


Abb. 111: Max Liebermann: Einzug der Truppen am Pariser Platz, 1918

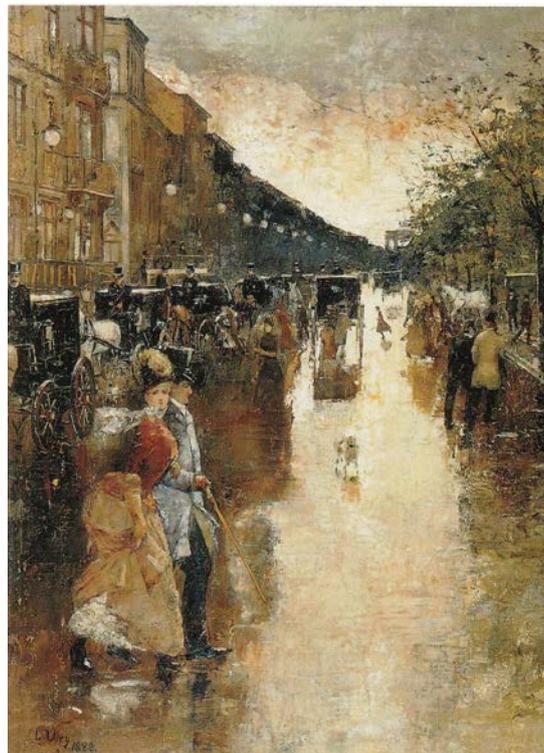


Abb. 112: Lesser Ury: Unter den Linden nach dem Regen, 1888



Abb. 113: Jakob Steinhardt: Die Stadt, 1913

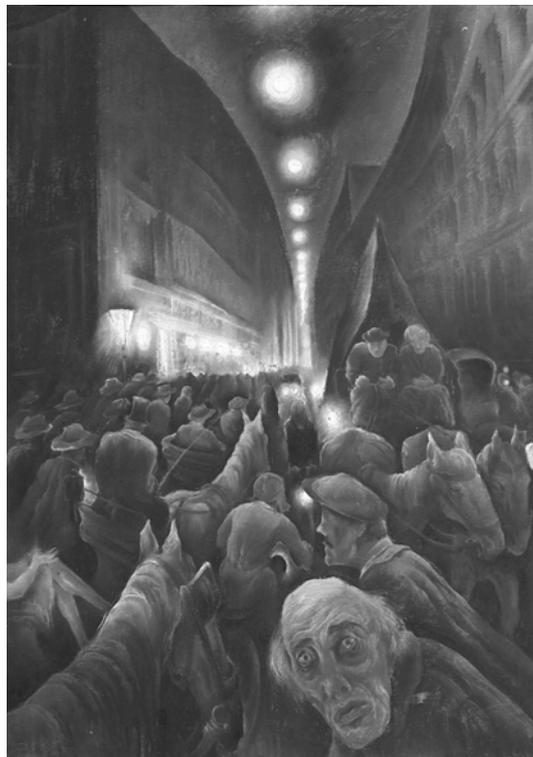


Abb. 114: Albert Birkle: Leipziger Straße, Berlin, um 1923



Abb. 115: Ernst Ludwig Kirchner: Berliner Straßenszene, 1913

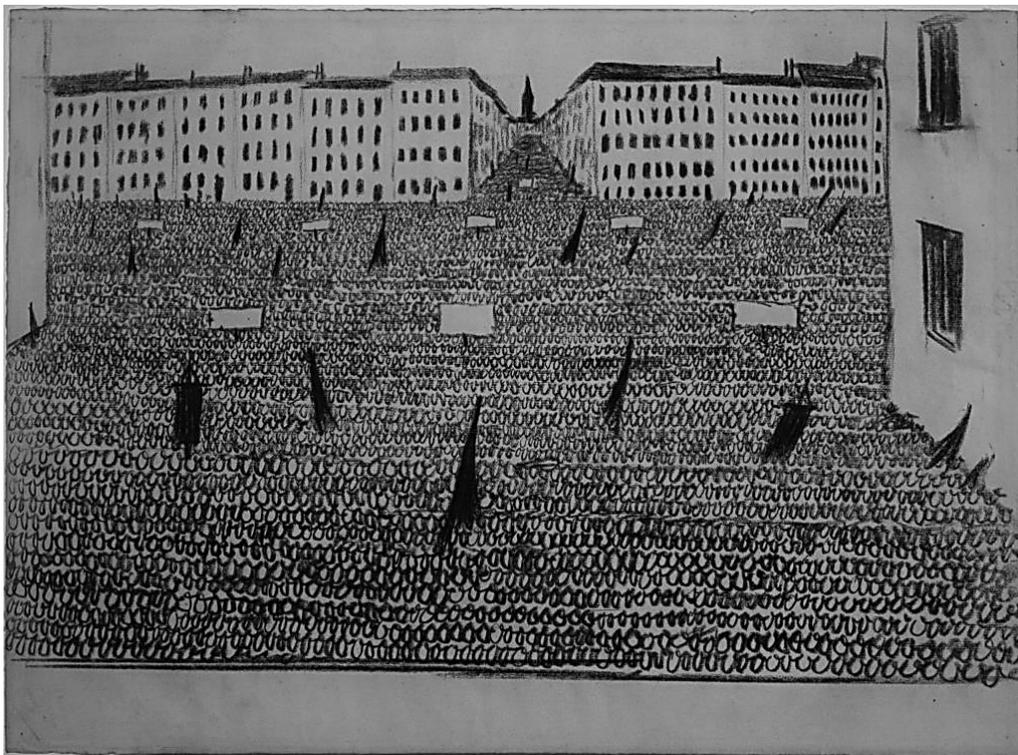


Abb. 116: Werner Heldt: Meeting (Aufmarsch der Nullen), um 1935



Abb. 117: Ludwig Meidner: Wogende Menge, 1913



Abb. 118: Ludwig Meidner: Potsdamer Platz (aus der Mappe „Straßen und Cafes“), 1913 (1918)



Abb. 119: Ludwig Meidner: Betrunkene Straße mit Selbstbildnis, 1913

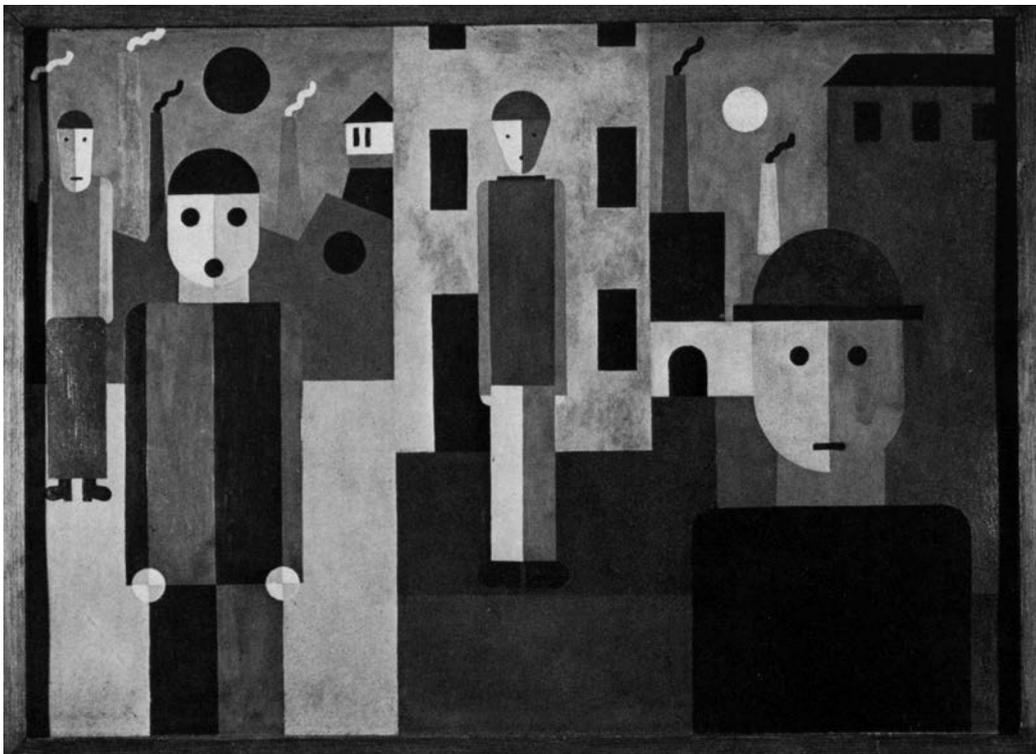


Abb. 120: Franz W. Seiwert: Vier Männer vor Fabriken (Hoerle – Faust – Seiwert – Haubrich), 1926



Abb. 121: Eugène Laermans: Autoportrait, 1898



Abb. 122: Eduard Gaertner: Barrikade in der Breiten Straße, 1848



Abb. 123: Georg Osterwald: Cölner Barrikade ohne Vertheidiger, 1848



Abb. 124: Hans Baluschek: Eine Straße der Revolution, 1919



Abb. 125: Ernest Meissonier: La barricade, 1848

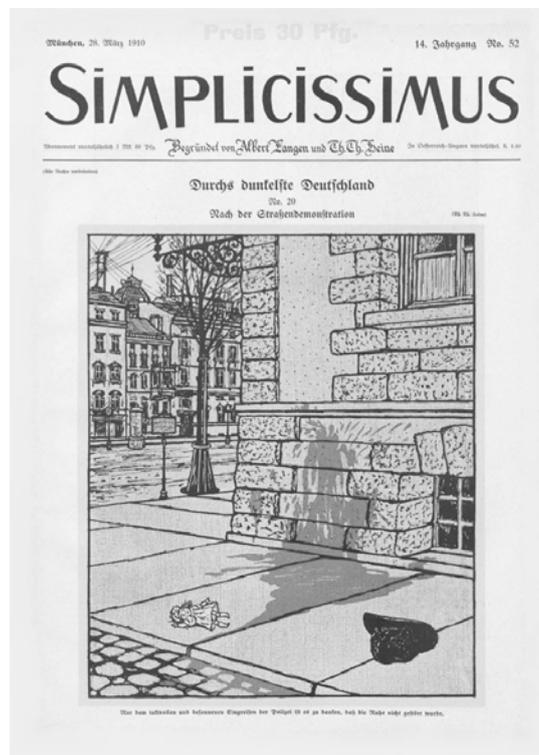


Abb. 126: Thomas Theodor Heine: Nach der Straßendemonstration (Blatt 20 aus der Serie „Durchs dunkelste Deutschland“, 1910)



Abb. 127: Honoré Daumier: Un paysage en 1870, 1870



Abb. 128: Honoré Daumier: L'Empire c'est la paix, 1870



Abb. 129: Wassili Wassiljewitsch Wereschtschagin: Apotheose des Krieges, 1871

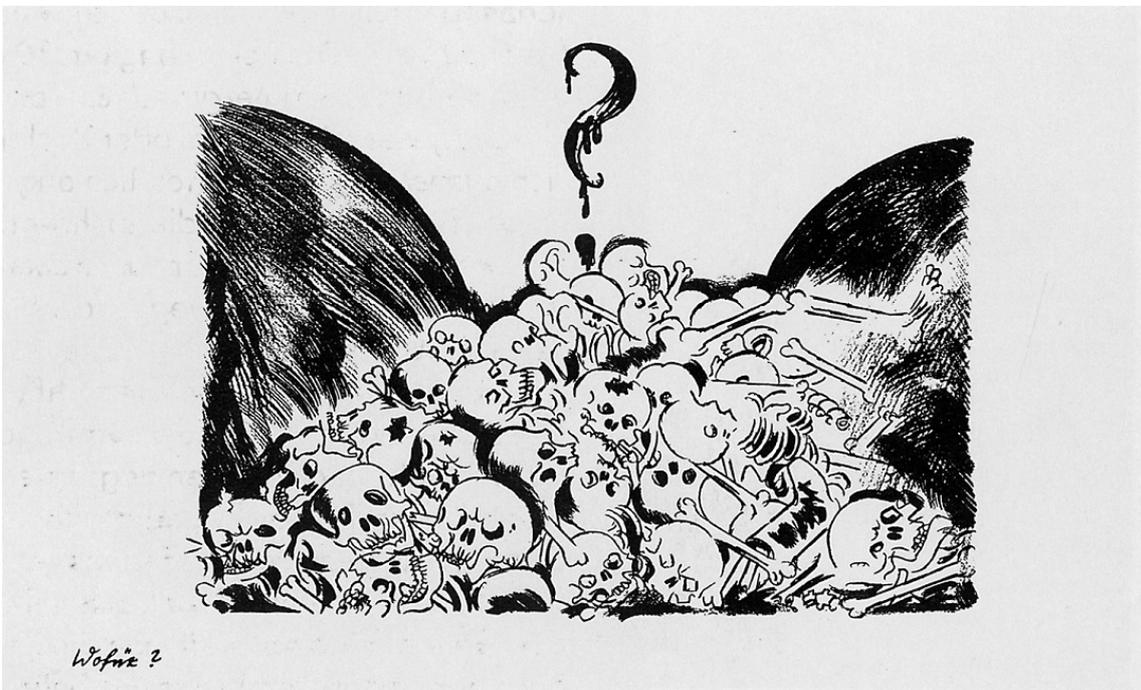


Abb. 130: George Grosz: Wofür? (Blatt 16 aus der Mappe „Hintergrund. 17 Zeichnungen von George Grosz zur Aufführung des ‚Schwejk‘ in der Piscator-Bühne“), 1928



Abb. 131: Otto Dix: Schützengraben, um 1917



Abb. 132: Otto Dix: Soldatenfriedhof zwischen den Linien, 1917



Abb. 133: George Grosz: Ihnen ist der Frieden gesichert, 1919

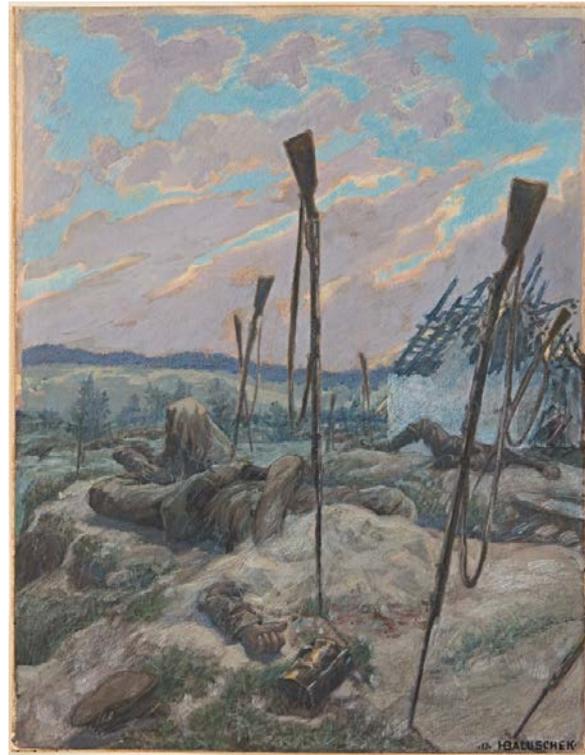


Abb. 134: Hans Baluschek: Das Totenfeld, 1917

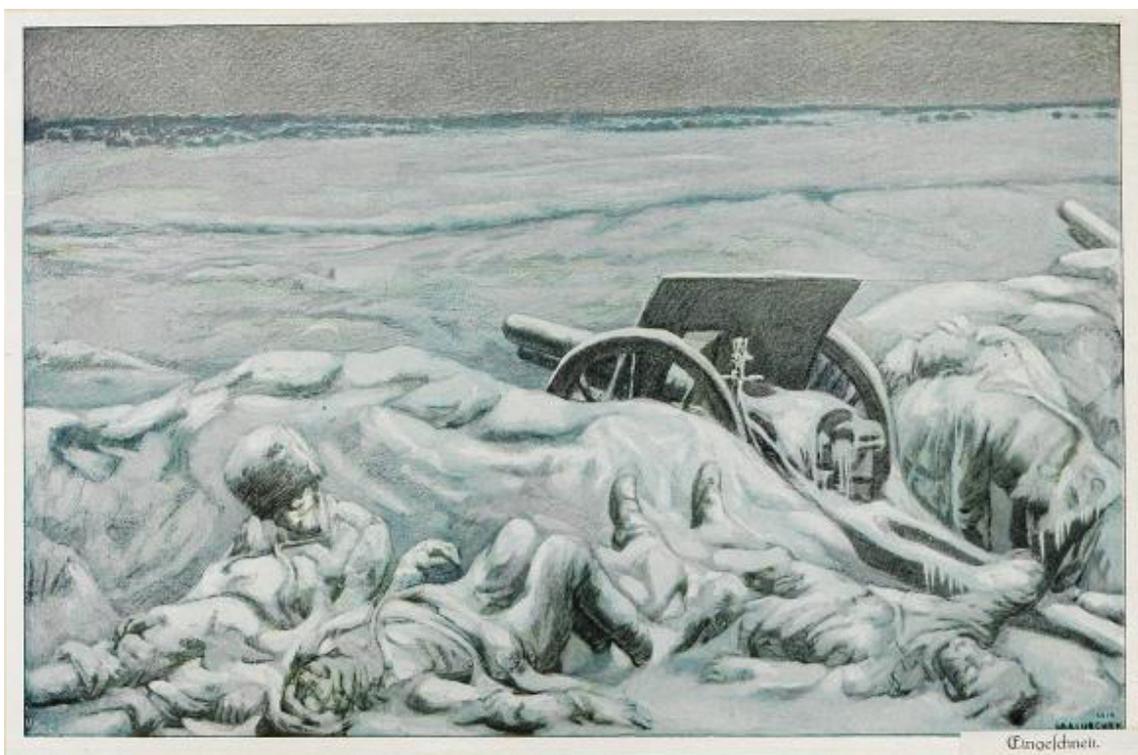


Abb. 135: Hans Baluschek: Eingeschnitten, Illustration zu „Der Krieg 1914–1916“



Abb. 136: Otto Dix: Der Abend auf der Wijtschaete-Ebene (Blatt 27 aus der Mappe „Der Krieg“), 1924



Abb. 137: Franz Radziwill: Der Unterstand am Naroczsee – Der Krieg im Osten, 1929

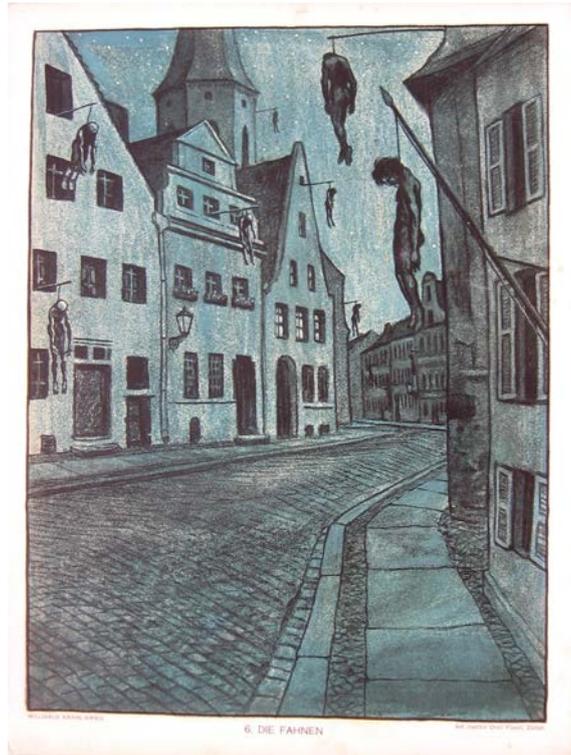


Abb. 138: Willibald Krain: Die Fahnen (Blatt 6 aus dem Zyklus „Krieg, allen Völkern gewidmet“, 1916)



Abb. 139: André Devambez: La Charge, dit aussi: La Charge d'argent, La Charge sur le Boulevard Montmartre, Scènes d'émeutes, 1902/1903

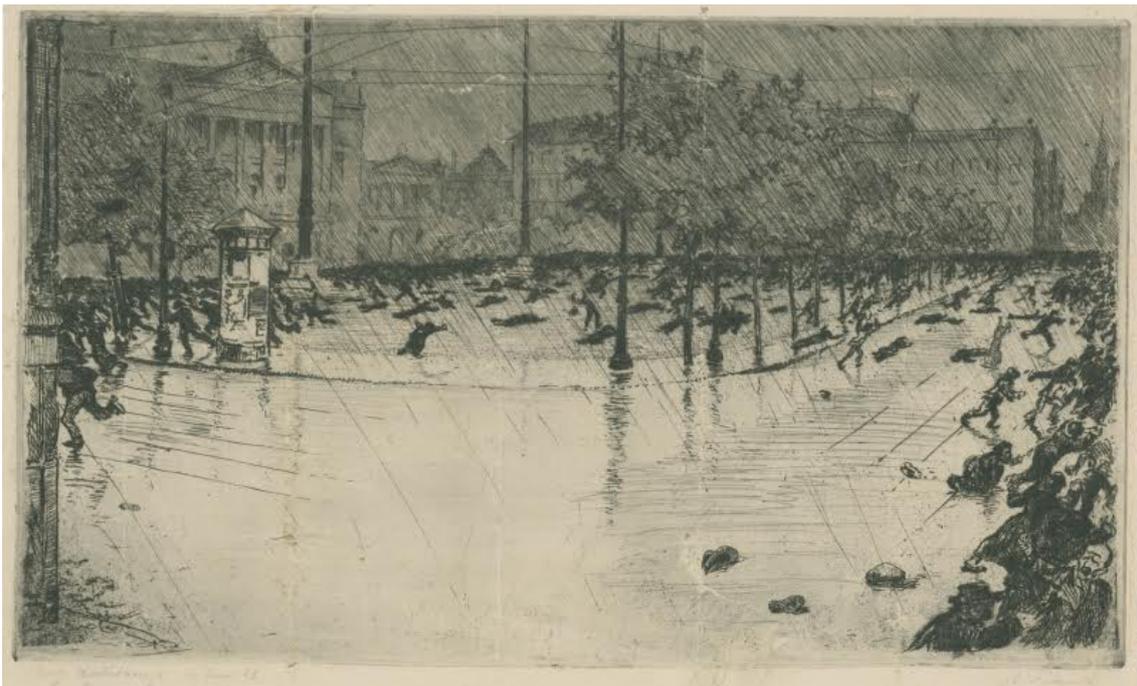


Abb. 140: Alfred Frank: Arbeitslosendemonstration im Juni 1923, 1923



Abb. 141: Otto Dix: Lens wird mit Bomben belegt (Blatt 33 aus der Mappe „Der Krieg“), 1924

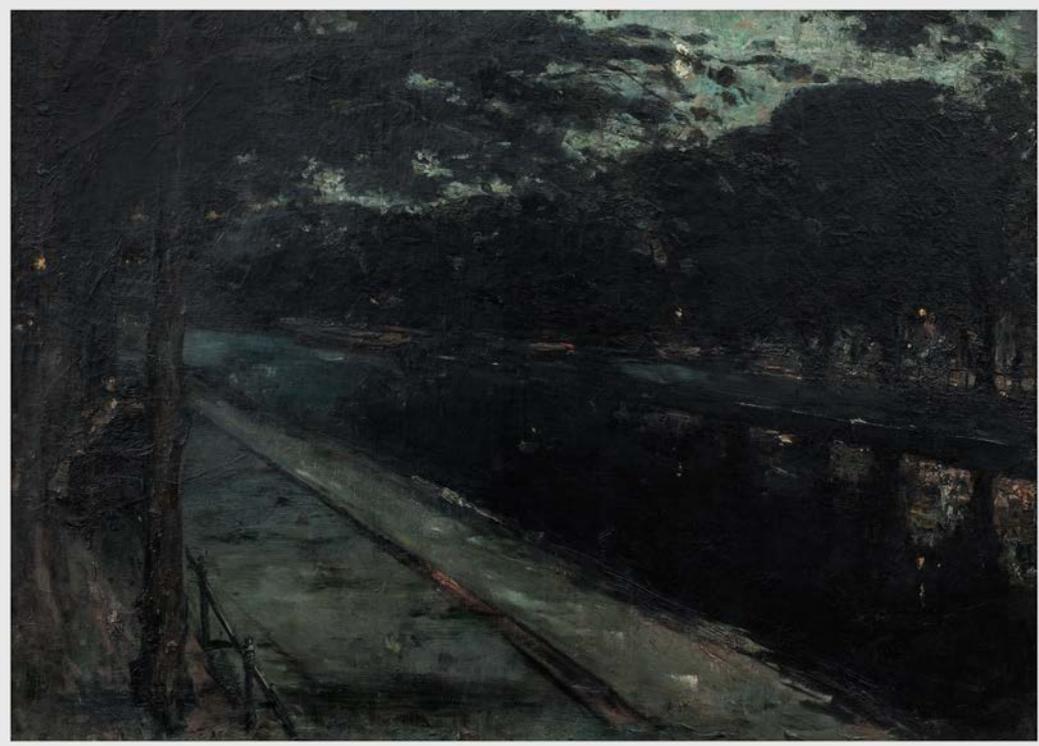


Abb. 142: Lesser Ury: Abend am Landwehrkanal, 1889



Abb. 143: Gustav Wunderwald: Mietshäuser in Berlin (Karolingerplatz), 1926



Abb. 144: Franz Radziwill: Der Streik, 1931

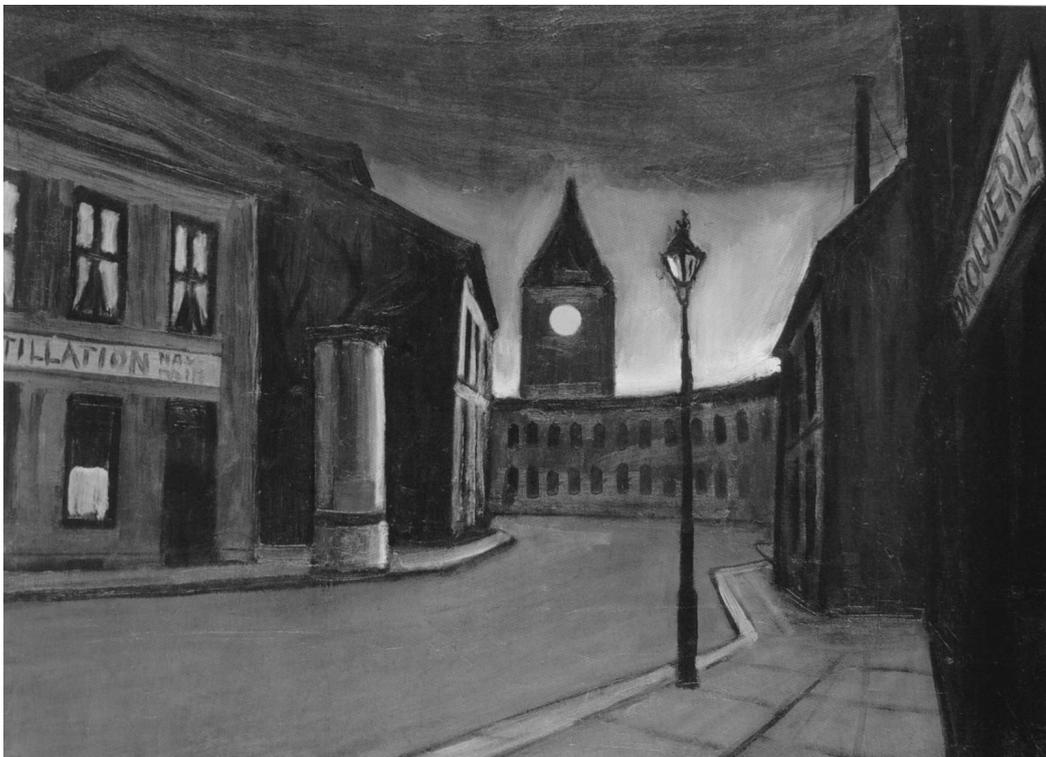


Abb. 145: Werner Heldt, Klosterkirche, um 1928/29

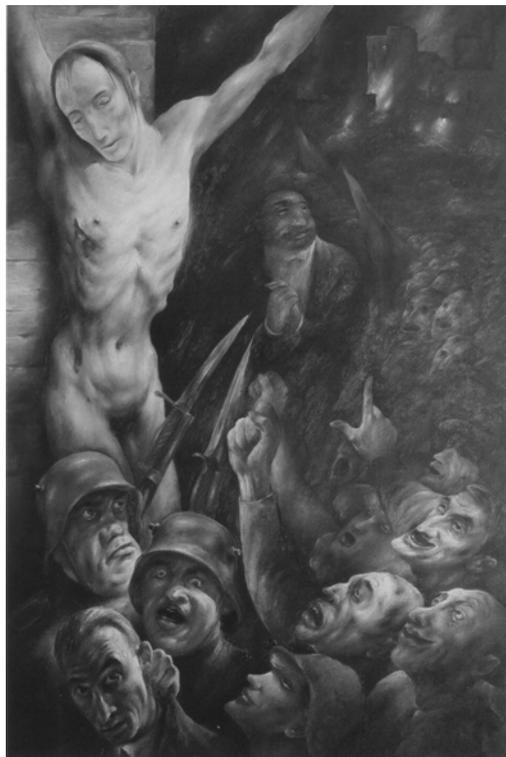


Abb. 146: Albert Birckle, Verspottung des Gekreuzigten, 1929