

Ausstellungsbroschüre**«Alles zerfällt. Schweizer Kunst von Böcklin bis Vallotton.»**

13.12.2019 – 20.09.2020

Einführung

„Alles zerfällt“ geht von einem Text von Sigmund Freud aus dem Jahr 1917 aus, in dem dieser drei grosse Demütigungen des menschlichen Narzissmus in der jüngsten Geschichte nennt. Die erste Demütigung war eine kosmologische. Sie liegt in der Auflösung des geozentrischen Weltbilds begründet und hat zur Folge, dass die Menschengestalt aus dem Zentrum der Schöpfung verbannt wurde. Die zweite Demütigung – die biologische – trat gemäss Freud mit Charles Darwin in Erscheinung, und somit die Erkenntnis, dass der Mensch nicht als Abbild eines bestimmten Gottes erschaffen wurde. Er ist vielmehr eine flüchtige Frucht des Evolutionsprozesses, der alle Lebewesen umfasst. Die dritte Demütigung war eine psychologische, die mit der Entdeckung des Unbewussten einher ging (wenige Jahrzehnte vor Freud) und die Stellung des Menschen als Herr in seinem eigenen Haus hinterfragte. Durch diese dritte Demütigung wurde das „Ich“ (oder „Ego“) zu nichts als einem Bruchstück, zu einem kleinen Teilchen, das aus den tiefen Gefilden der Seele auftaucht, aus einem Meer an Erfahrungen, das der Mensch nie vollständig erfassen oder verstehen kann.

Die Ausstellung „Alles zerfällt“ erkundet die Sammlung des Kunstmuseums Bern mit folgender Fragestellung: Wie erlebte, beschrieb und interpretierte die Schweizer Kunst des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts den epochalen Prozess, der den Menschen aus dem Mittelpunkt drängte (und ihn entzauberte)? Sie befragt die Art, wie der frontal dargestellte, eigenständige und selbstbewusste Mensch seine festen Umrisse verlässt und mit der Landschaft verschmilzt. Andererseits zeigt sie, wie die romantischen, malerischen und gleichsam idyllischen Darstellungen der Natur, die bisher als objektive Abbilder einer auf Eroberung wartenden Aussenwelt gesehen wurden, zum Ausdruck der gleichgültigen, monumentalen Naturgewalt werden, die undurchdringlich, trostlos und bedrohlich wirkt. Ebenso wird sichtbar, wie Künstlerinnen und Künstler, indem sie ihre Werke mit Zwitterwesen und mit einer Vielfalt von wilden Tieren bevölkerten, allmählich ihr blindes Vertrauen in die Beständigkeit des Menschen verlieren und ihn als undefinierbar, entfremdet und flüchtig wiedergeben. Zahlreiche Darstellungen von schlafenden, schlummernden oder betrunkenen Menschen – Zustände, in denen sie womöglich mit ihren Träumen, Ängsten, Instinkten und komplexen Wünschen in Verbindung treten – fangen diejenigen Momente ein, in denen der menschliche Narzissmus seine Grundlage verliert. Die bruchstück- und oft skizzenhaften, zerschnittenen oder unvollendeten Kunstwerke spiegeln die Unmöglichkeit wider, eine objektive und umfassende Darstellung der (Aussen-) Welt zu vermitteln.

Der Titel der Ausstellung geht zurück auf ein Gedicht von William Butler Yeats, in dem dieser den epochalen Zeitabschnitt, den er gerade erlebte, festhalten wollte. Yeats begann sein Gedicht im Januar 1919 unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs, der Russischen Revolution und den politischen Unruhen in seiner Heimat Irland. Aber seine Sorge betraf nicht nur die politischen Unruhen und die Gewalttätigkeit. Sie bezog sich auch auf die sozialen Missstände der Moderne – ein Gefühl, dass „die Mitte nicht mehr hält“. Was jedoch meinte Yeats mit der Mitte, deren Verlust er hier betrauerte? Ist es nicht dieselbe Mitte, die Freud in Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse in einer anderen europäischen Stadt ein Jahr zuvor beschrieben hatte? Handelt es sich nicht um genau dieselbe Mitte, die der berühmte Psychoanalytiker kühn als „menschlichen Narzissmus“ bezeichnete? Woher kamen diese ähnlichen und fast gleichzeitig auftretenden Ängste? Wie wurden sie von den Schweizer Künstlerinnen und Künstlern an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert aufgenommen, verarbeitet und wiedergegeben? Wenn diese Mitte tatsächlich vor langer Zeit auseinanderfiel, warum

ist sie dann in der heutigen Gesellschaft immer noch so präsent und feiert gerade ihre Rückkehr auf den politischen Bühnen der Welt?

Die Ausstellung „Alles zerfällt. Schweizer Kunst von Böcklin bis Vallotton“ befragt die Art und Weise, wie die Kunst der Vergangenheit allenfalls zum Spiegel für die (Kunst der) Gegenwart werden kann. Als thematisch angelegter Rundgang lädt sie dazu ein, bekannten, aber auch selten gezeigten Werken aus der Sammlung des Kunstmuseums Bern mit frischem Blick zu begegnen.

1 Das zerschlagene "Ich"

In der Mitte des 19. Jahrhunderts fand ein grosses Umdenken in Bezug auf das Subjekt statt, das die scharfe Trennung zwischen der äusseren und der inneren Welt hinterfragte. Das Subjekt der Romantik ist voller widersprüchlicher Empfindungen. Seine Gefühle sind nicht fassbar oder verständlich, seine Zukunft ist keine logische Folge seiner Vergangenheit, sondern baut auf ein brüchiges und lückenhaftes Netz aus Erinnerungen, Träumen und Prognosen auf, während sein Vertrauen in die Vernunft und die Wissenschaft einer überwältigenden Erfahrung des Verlusts und der Unzulänglichkeit gegenübersteht; einem Trauerzug aus Elend, Kriminalität, Leid und Irrsinn. Carl Gustav Carus hatte bereits 1846 auf das Unbewusste als Grundlage der Psyche hingewiesen. Nach ihm wurde Friedrich Nietzsche zur Leitfigur in der radikalen Kritik an der Ich-Bezogenheit des Subjekts. Am Anfang von *Jenseits von Gut und Böse* (1886) schrieb er: „Was den Aberglauben der Logiker betrifft: so will ich nicht müde werden, eine kleine kurze Tatsache immer wieder zu unterstreichen, welche von diesen Abergläubischen ungern zugestanden wird – nämlich, daß ein Gedanke kommt, wenn 'er' will, und nicht wenn 'ich' will; so daß es eine Fälschung des Tatbestandes ist zu sagen: das Subjekt 'ich' ist die Bedingung des Prädikats 'denke'. Es denkt: aber daß dies 'es' gerade jenes alte berühmte 'Ich' sei, ist, milde geredet, nur eine Annahme, eine Behauptung, vor allem keine 'unmittelbare Gewißheit'“.

Interessanterweise gedeihen gerade in Zeiten, in denen der Gedanke des Fortschritts vorherrscht, auch Vorstellungen von Dekadenz, Abweichung und Verfall. Die Kunst dieser Zeit macht den Versuch, die zerstückelten Darstellungen des Subjekts wieder zusammenzufügen – eines Subjekts, das von Träumen, Begehrlichkeiten, unaussprechlichen Ängsten, Zwängen und allerlei verborgenen, oft widersprüchlichen Gedanken, Stimmungen und Emotionen verfolgt wird. Ob mit geschlossenen Augen abgebildet, von Krankheit gezeichnet oder von Trieben und Instinkten aufgezehrt – die neuen Darstellungen der Menschengestalt tauchen auf, wenn das vernunftbegabte und allmächtige „Ich“ verschwunden ist. Diese Arten der Darstellung scheinen von den neu entdeckten Seelenleiden inspiriert. Neurosen und Hysterien treiben das frontal dargestellte, eigenständige und selbstbewusste Subjekt dazu, seine festen Umrisse zu verlassen. Wo es vorher leuchtend, siegessicher und überlegen war, ist es nun verrenkt, zwitterhaft und zutiefst erschüttert.

2 Ein Fremder im Selbst

Freud ging bei seiner Untersuchung des Unbewussten von der Frage nach dem Ursprung des Wahnsinns aus. In einer Zeit, in der die Naturwissenschaften die Grundlage für den Grossteil des Gegenwärtigen legten, stellte dieser Wiener Nervenarzt Fragen nach den Weglassungen und dem, was sich dem Subjekt entzieht. Er wandte sich den Träumen, Verfehlungen und dem Wahnsinn – den Brüchen – zu, und stellte sie ins Zentrum seiner Analysen. Seine Theorie war radikal, weil sie sich direkt aus Erfahrungen speiste; wir alle machen Fehler, wir träumen und haben Wünsche und Fantasien. Freud betrachtete diese Formen als Bestandteile der menschlichen Psyche. Die Schnitte und Lücken im Bewusstsein dienten als Beweis für die Existenz einer tieferen, unbewussten, geistigen

Realität. Freuds Entdeckung verschob das Subjekt des 19. Jahrhunderts nicht nur einmal, sondern zweimal: Erstens aus seiner äusseren Umgebung, und zweitens aus der Geborgenheit seiner eigenen, inneren Welt, was ein tiefes Gefühl der Entfremdung hervorrief.

Am auffallendsten zeigt sich diese Entfremdung in der Erfahrung von extremer Wut, im Ausbruch der Tobsucht – einer Flutwelle, die die Gedanken in ihre Gewalt bringt und das gesamte Blickfeld blockiert. Es handelt sich um eine Erfahrung, die sich grundlegend unterscheidet von der einsichtigen Überlegung, dass „diese Gedanken vielleicht gar nicht meine eigenen sind“. Im Gegenteil: Die Tobsucht kennt keine Zweifel, sondern nur die eiserne Gewissheit, dass der Denkende nicht ich ist. Die Tobsucht steht in direktem Widerspruch zur Identität des Subjekts. Das Bewusstsein, das vernunftbegabte „Ich“, ist nichts weiter als ein Untermieter, der im Raum der Reflektion wohnt.

3 Halb Mensch – halb Tier

Cesare Lombrosos (1835-1909) Name ist eng mit dem Aufkommen des Begriffs der „Kriminalanthropologie“ verbunden. In seinem umfangreichen Werk *Der Verbrecher* (1876) lieh er sich Charles Darwins Ideen und verdrehte diese, setzte Delinquenz mit einem evolutionären Rückschritt gleich und betonte damit die Schwierigkeit, die dunkle, gewalttätige und teuflische Natur von Verbrechen und Wahnsinn abzuschätzen und zu erklären.

Darstellungen von allerlei Zwitterwesen sind ein wiederkehrendes Thema in der Kunstgeschichte. Sie sind stets verbunden mit dem Versuch, Botschaften zu vermitteln, die sich der Sprache entziehen und sich jenseits der Vernunft sowie ausserhalb der bestehenden Normen und Standards bewegen. Ein Zwitterwesen verkörpert einen nicht verhandelbaren Widerspruch. Es steht für den Sonderling, den Abtrünnigen. Darstellungen, in denen menschliche und tierische Merkmale verschmelzen, deuten auf die schwer fassbaren, unkontrollierten und bedrohlichen Aspekte der Menschheit hin, die nicht mit den bereits vorhandenen, eindeutigen Kategorien dargestellt werden können. Gewaltbereite, durch ihren Instinkt getriebene Minotauren, von Gefühlen besessene Nymphen und verführerische Sirenen in sinnlichen Szenen bevölkern die Fantasie des 19. Jahrhunderts und sind Ausdruck der Spannung zwischen einer Form, die das Grauen verbirgt und dem Versuch, das Unausprechliche zu vermitteln. Solche Bilder dienen auch dazu, den ausgefallenen (männlichen) Sehnsüchten und Fantasien von wilder Sexualität ein Ventil zu geben, die im Angesicht der bevorstehenden Krise des Bürgertums gegen Ende des 19. Jahrhunderts in den Vordergrund rücken.

4 Identitätskrise

Die Krise der Schweizer Landwirtschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, insbesondere zwischen 1880 und 1910, steht für ein kollektives Trauma, das durch die rasante Veränderung in den ländlichen Gegenden hervorgerufen wurde, nämlich die des Übergangs von den dörflichen, recht abgeschotteten Gemeinschaften hin zu einer industrialisierten, städtischen (und durchlässigen) Gesellschaft. Die Ängste, die mit diesen strukturellen Veränderungen einher gingen, wie auch die Konfrontation mit der zersplitterten und widersprüchlichen Welt, bewirkten eine Rückkehr zu ländlichen Werten und Traditionen. Viele Künstlerinnen und Künstler riefen nach einer „natürlichen“ sozialen Ordnung; einer Ordnung, die es vor der Entstehung des „Selbst“ gab und von der angenommen wurde, dass sie jede Art von Mangel, Anspannung und Wünschen ausschloss. Diese Künstlerinnen und Künstler strebten danach, das Gefühl der Einheit sowohl des Einzelnen als auch der Gemeinschaft wieder aufzubauen.

Der Lobgesang auf das bäuerliche Leben in der Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist das unmittelbare Ergebnis eines Abstiegs und Ausschlusses von der zukünftigen Gesellschaft. In der ländlich geprägten Genremalerei aus jener Zeit herrscht ein Gefühl der Schweberei, Untätigkeit und Träumerei, das zwischen Idylle und Entzauberung schwankt. Anstatt eine Geschichte zu erzählen, frieren die Gemälde aus jener Zeit eine Stimmung, ein Gefühl oder eine Empfindung ein. Die einzelnen Figuren scheinen zurückgezogen, traumwandlerisch und von ihren Gedanken niedergedrückt. Die Gruppenbilder zeigen die Menschen nicht im Austausch miteinander, sondern strahlen eine Leere, eine tranceartige Stille und ein Gefühl der Isolation aus. An die Stelle von Geschäftigkeit, Arbeit und dem Lobpreis der Natur treten Resignation, Müdigkeit und Erschöpfung. Diese Einzel- und Gruppenszenen verströmen ein Gefühl der Schwermut. Ihre biblischen und idyllischen Beiklänge lassen die Sehnsucht nach einer verlorenen Identität erkennen, die sowohl individueller als auch kollektiver Natur ist.

5 Übermächtige Natur

Die Darstellung der Landschaft und der Natur gehörten zu den ersten poetischen und bildnerischen Disziplinen, die sich mit den Fragen der Moderne befassten. Im gesamten 18. Jahrhundert und vor allem zu seinem Ende hin vertraten Malerinnen und Maler die Idee der „heroischen Landschaft“ als einem Teilgenre, das den ländlichen Darstellungen überlegen war. Diese Verbindung von Nachahmung und Erzählung – historisch, mythologisch oder religiös – sollte über die reine Darstellung der Natur hinaus gehen. Parallel zur starken Verbreitung solcher idealisierter Motive strebten andere Künstlerinnen und Künstler nach der „Glaubwürdigkeit“ ihrer Landschaftsbilder, was zur Entwicklung der „Landschaftsporträts“ führte.

Anstelle einer intellektuellen Theatralik wollten diese Künstlerinnen und Künstler die Natur so darstellen, „wie sie ist“ – veränderlich, lebhaft und im Wandel. Aber die Landschaft war nicht nur ein Feld wissenschaftlicher Auseinandersetzungen. Auch Fragestellungen in Bezug auf Gefühle und Ästhetik rückten in den Fokus. In seinen Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (1784) bestand Immanuel Kant auf der Unterscheidung zwischen dem Begriff des Schönen und jenem des Erhabenen. Das Erhabene sei ein „mit Grausen gepaartes Vergnügen“. Das Schöne bezaubert, während das Erhabene „die Seele erstaut“.

Maler wie Alexandre Calame und François Diday schufen atmosphärische Naturschauspiele, indem sie überhöhte Alpengipfel und abgrundtiefe Schluchten schufen. Die romantischen, malerischen und idyllischen Darstellungen der Natur, früher als objektive Darstellungen der Aussenwelt aufgefasst, wurden ersetzt durch Bilder einer monumentalen, gleichgültigen Naturgewalt, die undurchdringlich, trostlos und bedrohlich wirkt. Die menschliche Gestalt, früher als mutiger Ritter und Eroberer dargestellt, erscheint nun in der Ferne, fast unsichtbar, am Rand, verletztlich, am Fusse von gefährlichen Berggipfeln. Es besteht kein Unterschied zwischen Gruppen von Menschen und solchen von weidenden Tieren; sie alle sind unbedeutend und gleichwertig im Angesicht der übermächtigen Natur. Die Landschaft ist von einem Gefühl der Beklemmung und einer bedrohlichen, eisigen Übermacht erfüllt.

6 Aussenwelt

Die Berge stehen für Stabilität und Unveränderlichkeit, für eine Realität, die die Zeit überdauert, für ein Mysterium, hinter dem sich eine höhere Macht verbirgt. International angesehene Schweizer Landschaftsmaler jener Zeit, vor allem der Genfer Alexandre Calame, schufen übergrosse Bilder von Bergen und luden sie mit politischen Botschaften auf. Als mutmasslicher Ursprung der

demokratischen Ordnung im neu geschaffenen Bundesstaat sollten die Alpen das Gefühl einer nationalen Identität verkörpern. In der Rangordnung der Kunstgattungen jedoch kam der Landschaftsmalerei lange Zeit eine geringere Rolle zu. Sie beruhte auf dem Empirismus und stand deshalb im Gegensatz zu den Theorien, die den Menschen als Mittelpunkt betrachteten. Im späten 18. und vor allem im 19. Jahrhundert veränderte sich das Verständnis von Landschaft deutlich. Während vorher die menschliche Gestalt dazu diente, die Landschaft zu beseelen und zu beleben, zeigt sich nun ihr fortschreitendes Verschwinden und ihre Entfremdung. Ferdinand Hodler schrieb dazu in einem heute verlorenen Manuskript: "Wenn der Maler wünscht, dass das Bild berührend und fesselnd wirken soll, wird er keine Figuren verwenden (...). Eine Landschaft muss Charakter haben, eine Leidenschaft oder eine Gefühlsbewegung ausdrücken. Ihr Charakter gibt ihr ihre Individualität. Figuren oder Anekdotisches fügen nicht nur nichts hinzu, sondern schwächen die packende und direkte emotionale Wirkung."

Die Spannung zwischen dem Belebten und dem Unbelebten wird besonders sichtbar in Hodlers Aufstieg und Absturz. Damit schuf dieser zwei wuchtige Gemälde, welche die Erstbesteigung des Matterhorns im Jahr 1864 würdigten. Die fehlende Distanz, die Monumentalität, die Unmöglichkeit, der Szene einen Rahmen zu geben, sowie die bedrohliche Kraft der Natur sind hier vermengt mit einem Gefühl von Tragödie und Triumph. Die menschlichen Gestalten stehen nicht nur am Abgrund, sie sind bereits im freien Fall. Es handelt sich hier um ein sehr charakteristisches Beispiel für das allmähliche Verschwinden des Menschen aus der Landschaftsmalerei im Lauf des 19. Jahrhunderts. Hodlers Gemälde sind hierbei von besonderer Bedeutung. Da sie zu gross waren um ausgestellt zu werden, zerschnitt sie der Künstler. Die Teile, die die Landschaft abbildeten, wurden zerstört. Es überlebten nur die Ausschnitte mit den abgekämpften, verängstigten und hoffnungslosen menschlichen Körpern und Gesichtern (ein faszinierendes Spannungsverhältnis zwischen Landschafts- und Porträtmalerei). Hinzu kommt, dass die Serie ursprünglich als Triptychon geplant war. Nebst Aufstieg und Absturz hatte der Künstler vorgehabt, ein Bild namens Auffindung der Leichen zu malen. Dieses letzte Bild wurde allerdings nie angefertigt.

7 Adolf Wölfli, Unglücksfall

Adolf Wölfli (1864-1930) schuf sein enormes Werk an Bildern, Literatur und Musik während seines 35-jährigen Aufenthalts in der psychiatrischen Heilanstalt Waldau bei Bern. Melancholisch, reizbar und jähzornig, oft auch aggressiv, ist sein Werk ein ausladender Bericht über seine Erfahrungen, Erinnerungen und Projektionen. Er erschuf gleichsam eine Gegenwelt, um der schwierigen Gegenwart zu entfliehen. Auf mehr als 25'000 Seiten, die sein Arzt Walter Morgenthaler eine „gigantische Biografie“ nannte, erzählt er von einer prächtigen Kindheit und einer herrlichen Zukunft, von einem alternativen, reichhaltigen und vielschichtigen Leben, das für ihn realer war als jenes, das er in der Anstalt führte.

Die Betrachtung von Adolf Wölfli's erfundener Lebensgeschichte zeigt eine Mischung von Ausdehnung und Innenschau, Fantasie und Wirklichkeit, Idylle und Katastrophe. Die Windungen seiner Erzählungen werden mit intensiven Zeichnungen, aber auch Ausschnitten aus Illustrierten ergänzt. Die von ihm gewählten Reproduktionen dokumentieren seine Wiederentdeckung des Privaten anhand von Elementen, die er in der Aussenwelt fand. Indem er zitierte, stellte er eine Verbindung zwischen seinem eigenen und dem öffentlichen Leben als Ganzes her. Die Grenze dazwischen verschwimmt.

Wölfli selber verwendet den Begriff „Unglücksfall“ mehrfach im Hinblick auf sein eigenes Schicksal. Der Begriff verbindet zwei Ideen, die sein Denken beherrschen: Einerseits ein Fallen in einem konkreten, anekdotischen Sinn, andererseits die Vorstellung eines Unglücks, ob verdient, zufällig oder ungerechtfertigt. Fall enthält aber auch eine Anspielung auf medizinische oder juristische Fälle. Somit

kann Wölfli's Werk als eine in der Ich-Form geschriebene Studie der Verwirrung in Bezug auf den Geist, die Gesellschaft und die Heilanstalt gelesen werden.

8 Die Landschaft als Gemütszustand

Der Begriff des Erhabenen, wie er von Immanuel Kant in dessen Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (1784) definiert wird, dient der Beschreibung von Objekten, die auf Grund ihrer Grösse, Höhe oder Tiefe, der Kraft, über die sie verfügen oder wegen ihrer Überlegenheit beeindruckend sind. Das Erhabene beinhaltet aber zweierlei Erfahrungen. Kant schreibt, dass solche Objekte „die Seele über ihr übliches Mittelmass erheben und es uns erlauben, in uns selbst die Fähigkeit zu entdecken, dem zu widerstehen, was uns entgegenläuft“. Das Erhabene kann somit als Fähigkeit der Übersteigerung und der Kommunikation gelesen werden.

In eben diesem Geist wollten die Künstlerinnen und Künstler des beginnenden 19. Jahrhunderts mit ihren Bildern Emotionen wecken. Sie hofften, so Zugang zu den Seelen ihrer Betrachter zu finden, um ihnen Gefühle von Ruhe oder Aufregung, Traurigkeit oder Freude, Wut oder Melancholie zu vermitteln. Die Kunst dieser Zeit diente genau dazu, einen solchen Dialog herzustellen – eine Osmose der menschlichen Empfindungen mit den Schwingungen der Natur. Mit der Zeit wurde die Landschaft zum Medium, durch welches Künstler und Künstlerinnen auch ihre eigenen Ängste, Sorgen und Hoffnungen ausdrückten. Sie spiegelt ihre Gedanken und stellt sie mal als sanft, mitfühlend und hoffnungsvoll, mal als verzweifelt, feindselig, zögerlich oder hilflos dar.

Die Landschaft in diesen Bildern ist idyllisch und bietet sowohl den Künstlern als auch den zukünftigen Käufern eine Zuflucht vor der sich rasch industrialisierenden, lauten Welt. Oft wurden diese Bilder von einfachen, unspektakulären Motiven, in denen Licht und Farbe eine Schlüsselrolle spielen, unter freiem Himmel erstellt. Bäume, die vom Wind bewegt werden, dunkle Wälder und seichte Teiche, kombiniert mit der wütenden Kraft der Natur, vermitteln nun die Gemütslage. Oft ist die Aussenwelt nur eine Ausgangslage, die später noch weiter entwickelt, interpretiert und einer tatsächlichen, mehr oder weniger stabilen Einstellung angepasst wird. Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Landschaft zum Ausdrucksträger von Gemütszuständen geworden – und zu einer speziellen Form des Selbstbildnisses.

9 Entdeckungen

Etwas vom Aufregendsten, das ein Mensch erleben kann, ist es, etwas zu entdecken, das noch keiner vor ihm je gesehen oder gedacht hat. Am Ende des 18. Jahrhunderts – der Zeit der europäischen Expeditionen rund um den Globus – war der Hunger nach Wissen unersättlich geworden und führte in einen Zeitabschnitt, in dem die meisten Entdeckungen gemacht wurden – ins Zeitalter der Kolonisierung. Wissenschaftliche Expeditionen bewirkten eine neue Sichtweise auf den Menschen und seine Umwelt. Topografen und Vermessungstechniker schufen neue, genauere Landkarten und geografische Berichte. In den Fachgebieten der Botanik, Zoologie, Ornithologie, Meeresbiologie, Geologie und der kulturellen Anthropologie wurde neues Wissen generiert. Am Ende des 19. Jahrhunderts waren Reisen zu Wasser und zu Land essentiell für die territoriale und politische Ausdehnung vieler Mächte, insbesondere der europäischen. Diese Veränderungen wirkten sich auch auf die Erforschung der Seele aus. Die Ängste, Schmerzen, die plötzlichen Ausbrüche von Freude oder Wut, die zuvor in die überwältigenden und bedrohlichen Berge, in die wilden, reissenden Flüsse, böswilligen, unheilbringenden Wolken oder düsteren, tiefen Wälder projiziert worden waren, verschoben sich nun, mit dem Aufkommen der Psychiatrie, in den Bereich der Psyche, wo die Gedanken der gequälten Patienten untersucht, behandelt und geheilt werden konnten.

Der Begriff der „Psychiatrie“ wurde erstmals vom deutschen Arzt Johann Christian Reil benutzt. Allerdings wird nicht er als Begründer dieser neuen Wissenschaft betrachtet, sondern Philippe Pinel, Arzt am Pariser Salpêtrière-Krankenhaus in Paris. Zusammen mit seinem begabten Studenten Jean-Étienne D. Esquirol unterschied er erstmals zwischen Geistesschwäche und Geisteskrankheit. Ausserdem gelang es ihm durch Erforschung von Symptomen, Verortung der Leidenschaften und Beschreibung der Temperamente, die eher zufällig entstandenen Begriffe, die bisher für die „Krankheiten der Seele“ in Gebrauch gewesen waren, zu ersetzen. Später sollten die Arbeiten des berühmten Arztes Jean-Martin Charcot den Weg ebnen für die moderne Klassifizierung psychischer Störungen.

Einerseits ist die gleichzeitige Eroberung der inneren und der äusseren Welt ein Ausdruck der unersättlichen und vielschichtigen Neugier, der Unternehmungslust und des Tatendrangs des europäischen Subjekts des 19. Jahrhunderts. Andererseits ist sie auch der Schauplatz, an dem das solide Fundament dieses Subjekts zu bröckeln beginnt. Anstatt die menschliche Allmacht und Vorherrschaft zu bestätigen, zeichnen die ständigen Forschungen und Expeditionen ein zunehmend komplexes, zerstückeltes und nicht eindeutig fassbares Bild der Welt. Der Stolz, das Machtgefühl und der Narzissmus des Einzelnen mussten sich nun einer Herausforderung stellen. Die innere und die äussere Welt waren zunehmend nicht mehr dem eigenen Willen unterworfen, sondern wurden im Gegenteil immer schwieriger zu definieren.

10 Künstliche Paradiese

Im Zuge der Entwicklungen in der Medizin nahm vor allem in der Nervenheilkunde das Verabreichen von Kräutern, Drogen und Medikamenten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark zu. Alkohol, Tabak und Opium, gefolgt von einem frühen Gebrauch von Chloroform bei Zahnbehandlungen in den 1880er Jahren, wurden bald ergänzt durch andere Substanzen wie Absinthe, Cannabis, Kokain und Morphin. Das Interesse am Okkulten und der Reiz der „künstlichen Paradiese“ boten Möglichkeiten des Genusses, der Berausung sowie die Erkundung einer grossen Bandbreite an neuen Bewusstseinsereignissen. Gleichzeitig trugen sie dazu bei, die Stabilität des vernünftigen und selbstbewussten Subjekts zu untergraben.

Mit seinem Werk *Les Rêves et les moyens de les diriger. Observations pratiques* legte Hervey de Saint Denis eine erste Studie über Träume vor. Bereits 1867 veröffentlicht, widersprach es dem positivistischen und wissenschaftlichen Ansatz, dass Träume Nebenprodukte von Denkprozessen seien. Die Faszination der Träume, das Interesse am Spiel im Grenzland zwischen Halluzination und Bewusstsein, Vernunft und (absichtlicher) Unvernunft, sowie das um die Jahrhundertwende veröffentlichte und mittlerweile zum Klassiker gewordene Buch *Die Traumdeutung* von Sigmund Freud (1899) – all diese Experimente im instabilen und schwer fassbaren Gebiet zwischen zwei Welten decken auf, wie heimatlos, innerlich gespalten, undurchdringlich und zutiefst erschüttert das Subjekt des 19. und frühen 20. Jahrhunderts war.

11 Heimgesuchte Häuser

Das Heim und das Häusliche stehen in erster Linie für das Innere, die Innenwelt, die Welt der Selbstbetrachtung. Allerdings sind die Innenräume, die von den Künstlerinnen und Künstlern des 19. Jahrhunderts dargestellt wurden – durch Umkehrungen wie z.B. die Transformation vom Bekannten ins Unbekannte – voller Anspannung und Erregung. Die friedvolle und geordnete Aura der Biedermeierkulisse ist Darstellungen von Innenräumen gewichen, in denen Beklemmung herrscht; sie sind bedrückend, rau und kalt. Die Szenen der vermeintlichen Vertrautheit strahlen Gefühle des

Gefangenseins und einer diffusen emotionalen Gewalt aus. Die Gesten sind gehemmt, oft steif und freudlos, und die alltäglichen Familienrituale scheinen von stummen Konflikten, Misstrauen und einem Gefühl der Trostlosigkeit beherrscht.

Es war Freud, der dieses Gefühl der „verstörenden Fremdheit“ – des Unheimlichen – analysierte, das sich an diesen Orten breit machte. Das Haus, das uns Heimat –und vertraut ist, ist zugleich auch das, was wir am wenigsten kennen. Die Innenräume werden nicht von äusseren Eindringlingen, sondern von ihren eigenen Bewohnern heimgesucht. Die Gänge, Treppen, Spiegel, die halboffenen Türen oder Fenster, sowie die „Haus“-Tiere, verweisen alle auf etwas, das innerhalb des Rahmens nicht vorhanden, nicht gemalt und nicht ausgedrückt ist. Dem Spiegel kommt in dieser Umgebung eine besondere Rolle zu, da er oft mit einer Offenbarung verknüpft ist. Ist es nicht so, dass wir in den Spiegel blicken, um etwas zu sehen, das sonst nicht sichtbar ist (zum Beispiel unser Gesicht), also etwas, das ausserhalb unseres Blickfelds liegt? Somit bringt der Spiegel etwas ein, das nicht fassbar ist, das uns entgeht und das sich jenseits unseres Raum-Zeit-Horizonts befindet. Das Suggestieren möglicher Abwege auf der Leinwand kann, zusammen mit dem gerade eben entdeckten Un-/Unterbewussten, als Spiegel der Implosion des Subjekts des 19. Jahrhunderts gesehen werden.

12 Schwindel

Die Stadt ist ein neuer Lebensraum, dem sich das moderne Subjekt stellen muss. Die jüngsten Erfindungen, die das Stadtbild prägen – die Eisenbahn, die Poststelle, der Telegraph – läuten das Zeitalter der Kommunikation und der Mobilität der Massen ein. Die Reize sind vielfältig und eindringlich. Die Schwächsten oder Unvorbereiteten werden durch die „mörderische Plötzlichkeit“ der Veränderungen überrumpelt. Esquirol schrieb, dass die Monomanie – ein Begriff, den er um 1810 einführte und der eine „umfassende fixe Idee“ meint – in weit fortgeschrittenen Gesellschaften häufiger vorkommt. Er behauptete, dass die Gesellschaft nicht nur für die Krankheitsursachen, sondern auch für die verschiedenen Krankheitsformen verantwortlich sei, und dass jede historische Epoche ihre eigene Monomanie produziere.

Gemäss Max Nordau, dem Autor der polemischen Schrift Entartung (1892), befinden sich die Bewohner der modernen Grosstadt in einem Zustand ständiger Erregung. Ihm zufolge wirkt die Stadt auf den menschlichen Organismus wie ein giftiger Sumpf. Die Bilder der Stadt werden zu fesselnden, manchmal verdrehten Darstellungen des modernen Bürgers. Er erscheint gespalten und doch besessen von einem bestimmten Gedanken, in ständiger, wirrer Bewegung, umgeben von Menschenmassen und doch entfremdet – voller Widersprüche. Die allgegenwärtige Menschenmenge führt die irrationalsten Ängste, Wünsche und Phobien mit sich. Nordau schrieb die vielfältigen, klinischen Zeichen des „Verfalls“ in schlüssiger Weise einem grundlegend wichtigen Zustand zu: Der Überanstrengung des zentralen Nervensystems der modernen Bürger.

Es ist interessant festzustellen, dass gerade die schnelle Entwicklung der Städte, die grundlegenden Veränderungen in der Gesellschaftsstruktur und die politischen Revolutionen des 19. Jahrhunderts in ganz direktem Zusammenhang stehen mit den urbanen Menschenmassen, die den weiteren Lauf der Geschichte prägen sollten.