

Jugendliche, die den Religionsunterricht, aber keine Katholische Schule besuchen:

Jungen	68%	14%	18%
Mädchen	79%	21%	—
Insgesamt	74%	18%	8%

Jugendliche, die weder eine Katholische Schule noch den Religionsunterricht besuchen:

Jungen	16%	36%	48%
Mädchen	36%	28%	36%
Insgesamt	25%	33%	42%

(*Informations Catholiques Internationales*. i. Juni 1958, 26.)

UMSCHAU

München 1869 — 1958

Aufbruch zur modernen Kunst

Man mag München für konservativ halten. Künstlerisch unfruchtbar war diese Stadt nicht. Das zeigt die große Schau, „München 1869—1958. Aufbruch zur modernen Kunst“, die man aus Anlaß des 800jährigen Jubiläums der Stadt im Haus der Kunst veranstaltet. Diese Schau verbindet den Rückblick in die Vergangenheit mit der Jahresausstellung deutscher Malerei der Gegenwart und macht damit in einzigartiger Weise Richtung und Gesetz der geistigen Bewegung sichtbar, die in die Moderne führt.

Eine Rekonstruktion der „I. internationalen Kunstausstellung 1869 im Königlichen Glaspalast zu München“ eröffnet die große Veranstaltung, die zusammen mit den Bildern der Neuen Pinakothek das Haus der Kunst ganz in Anspruch nimmt. Leibl und sein Kreis bildet dabei eine eigene Themengruppe. Vom Jugendstil zum Blauen Reiter heißt der wohl aufschlußreichste Teil der Ausstellung, dem sich die Fülle der Bilder gegenwärtiger Künstler anschließt.

Die „I. internationale Ausstellung im Königlichen Glaspalast“ zeigt, wie der Mensch des 19. Jahrhunderts, nachdem die Metaphysik weithin zerschlagen war, sich an seinen eigenen geistigen Schöpfungen zu orientieren suchte. Man wollte — wie sich der Kultusminister

von Gresser bei seiner Eröffnungssprache ausdrückte — „die Bestrebungen und Leistungen auf dem Gebiete der Kunst in einem großen Rahmen übersehen“ (Katalog S. 17);¹ denn man wußte hinter der Kunst ein Geheimnis, das Geheimnis des Menschen nämlich. Und dieses Geheimnis suchte man in den Griff zu bekommen. Die Weltausstellungen des Jahrhunderts stellen die führenden Versuche dieser Art dar. Die Schau im Glaspalast wollte den Weltausstellungen gleichkommen. Man bemühte sich, international zu sein und Vollständigkeit zu erreichen. So stellt man bei dieser Revue im Glaspalast über 4500 Werke aus, von denen heute 121 Bilder aufs neue zusammengetragen sind, um die Vergangenheit zu repräsentieren. Was man im Jahre 1869 bot, war Bildmaterial, über dessen Bedeutung man sich im unklaren blieb.

Die Situation in München zur Zeit der „I. internationalen Ausstellung im Königlichen Glaspalast“ gibt am besten ein Brief Courbets wieder: „... In Deutschland ist gute Malerei so gut wie unbekannt. Man ist dort ganz im Negativen der Kunst befangen; eines der

¹ Der reichbebilderte Katalog zählt 515 Seiten. Leiter des historischen Teils der Ausstellung: Generaldirektor Prof. Dr. Kurt Martin. Durchführung und Gestaltung, Katalog und Einführungstexte: Dr. Siegfried Wichmann. Mitarbeiter: Dr. G. Ritz, Dr. P. Beyne und Dr. K. v. Etzdorf.

wichtigsten Dinge ist in ihren Augen die Perspektive; man spricht den ganzen Tag davon. Weiterhin spielt die genaue Wiedergabe der historischen Kostüme eine große Rolle. Die Malerei ist ganz nahe an die Anekdote geraten. Die Wände Münchens starren von Fresken, so daß der Eindruck entsteht, man habe alles mit Tapeten überklebt, mit roten, blauen, grünen, gelben und rosafarbenen Mänteln etc., hier ist ein König, der einen Eid leistet, dort dankt einer ab, wieder ein anderer unterzeichnet einen Vertrag, einer heiratet, der andere stirbt etc. . . . Bei alldem haben sich Leute wie Cornelius, Kaulbach, Schwind usw. überlebt, . . .“ (29).

Selbst Peter Cornelius nannte selbstkritisch den Historizismus eine „Mumienbeschwörung“ (23). Es mag sein, daß diese Charakterisierung auf die Bilder Kaulbachs und Rambergs, Pilotys und Steinles zutrifft. Spitzweg und Leibl werden durch diese Beschreibungen und Begriffe nicht immer erfaßt; denn in den Werken dieser Künstler ist eine neue Wirklichkeitserfahrung spürbar, die weit über jeden Traditionalismus hinausführt. „Ich will nur malen, was wahr ist, und das hält man für häßlich, weil man nicht mehr gewohnt ist, etwas Wahres zu sehen“ (81). Dieser Satz Leibls spricht auch die Anliegen Courbets aus. Man will die Wirklichkeit, nicht Kostüm und Idee. Jedoch ist der Realismus Leibls zurückhaltender als die zupackende Art Courbets. Nicht der Arbeiter kennzeichnet seine Bildwelt, sondern der Landmann Oberbayerns. Der Realismus besaß also nicht nur in Frankreich große Vertreter, sondern zeigte auch in München Werke von hohem Rang.

Allerdings teilt der Hauptkritiker der damaligen Ausstellung — Karl von Lützow — sein Urteil mit Julius Meyer, der in seiner Geschichte der französischen Malerei schrieb: „Der kalte klare Luftzug der Prosa geht durch die Werke Courbets und läßt keinen Hauch von Poesie, keine warme gemütliche Stimmung herein; jeder Schleier wird abgerissen und ein elendes Leben steht in

heller Nacktheit vor den Augen . . . Nicht darauf kommt es Courbet an, den besonderen Charakter bestimmter Lebenskreise zu veranschaulichen, sondern dieses niedere und gewöhnliche Dasein, diese lebensgroßen Bauern, Proletarierfamilien, Leichenbegängnisse usf. zeigen sich in der ganzen Platitude ihrer trostlosen Realität, wie wenn sie nur bezeugen wollten, daß es auch solche Menschen auf der Welt gebe“ (23). Andere nannten sogar die Künstler der Schule von Barbizon „Spinatmaler“ (ebd.).

Das, was man sich damals gegenseitig vorwarf, war der Materialismus. Courbet erwähnt die „rosafarbenen Mäntel mit Seidenstrümpfen, mit Reitstiefeln und Wämsen“, J. Meyer die „lebensgroßen Bauern, Proletarierfamilien, Leichenbegängnisse“. In diesen Bildinhalten aber lagen zunächst gar nicht die Probleme der Malerei dieser Zeit, sondern in der Form. Was nämlich damals wie heute den Zeitgenossen zu erkennen schwer fällt, ist die Qualität der Kunstwerke. Denn man mag durchaus zugestehen, daß der Realismus das Stoffliche besonders kultiviert. Die Verwandtschaft des Künstlers zur Sache jedoch läßt ihn den „erstaunlichen Anblick der Dinge“ (Baudelaire) treffen. Der Realist liebt die Welt; aber diese Welt ist groß und eindringlich, sie besitzt Bedeutung. Darin besteht die Größe dieser Malerei, die den Realismus über den Historizismus hinaushebt. Wo die zeitgenössische idealistische Malerei diesen „erstaunlichen Anblick der Dinge“ erreicht, wie zum Beispiel im „Pan im Schilf“ von Böcklin, kommt sie ihm gleich oder übertrifft ihn sogar.

Wir unterscheiden heute ohne größere Schwierigkeit die nichtssagenden oder sentimentalischen Machwerke des Realismus und Historizismus von den wertvollen Bildern der Zeit. Die modernen Bilder zu beurteilen — und es soll noch darüber gehandelt werden — scheint für uns heute ebenso schwer, wie für die Besucher der I. internationalen Ausstellung die Bewertung der damaligen Produktion.

München bot jedoch allen Unterkunft, den Historizisten sowohl wie den Realisten. Ja, mit Hilfe des Initiators der Ausstellung im Glaspalast — Eduard Schleich d. Ä. — konnte der fortschrittliche Realismus sogar einen Triumph erzielen. Courbet berichtet davon an Castagnary: „Die Sache hat geklappt! Auf Vorschlag der Münchener Künstler und des Preisausschusses bin ich“ (und ebenso Corot) „soeben von Seiner Majestät dem König von Bayern zum Ritter des Michael-Verdienst-Ordens erster Klasse ernannt worden“ (31).

Der französische Realismus hat also in München tiefen Eindruck hinterlassen. Dagegen ist der Impressionismus an den Münchener Malern nahezu spurlos vorübergegangen. Die Stadt leistete jedoch einen anderen — nicht weniger wesentlichen — Beitrag zur Bewältigung moderner Probleme: Sie kultivierte den Jugendstil und erfand die abstrakte Malerei.

Den Jugendstil repräsentiert die Fassade des „Ateliers Elvira“ von Endell und die kunstgewerblichen Arbeiten von Obrist, Riemerschmid und Stuck. Die Wochenzeitschrift „Jugend“ und die Künstler des „Simplizissimus“ mit Gulbransson an der Spitze machten sich seine Ideen zu eigen. Die Künstlervereinigung der „Scholle“ und von „Neudachau“ (mit Hölzel) arbeiteten im Sinne des Jugendstils. Überall bestimmte nun eine teigige Ornamentik die Gestalt, die das „florale Erlebnis“ zum Ausdruck bringen sollte. Selbst die Gedichte und Schriften von Stephan George verraten den gleichen Geist.

Es läßt sich jedoch nicht übersehen, daß die Kultivierung „herber Jugendllichkeit sprossender Blattknospen“ sehr bewußt und gewollt gemacht wurde. Das Vegetative verband sich mit einem eigenartigen Intellektualismus, der die Zeit reif für die abstrakte Kunst werden ließ. In der Ausstellung des „Blauen Reiters“ verhalf Kandinsky dieser Kunst zum Durchbruch.

Es ist das Verdienst der Ausstellungsleitung den Übergang vom Jugendstil zur abstrakten Kunst glänzend doku-

mentiert zu haben. So hat man ein Zimmer rekonstruiert, dessen Einrichtung ganz von Riemerschmid geschaffen ist. Eckermanns Schriften sind zu sehen und die Karikaturen des Simplizissimus. Es gibt Plakate von L. Hohlwein, B. Paul und E. Naumann. Schließlich ist der Übergang von der Ornamentik zur Abstraktion in den Kompositionen von Obrist und Endell unmittelbar einsichtig.

Der Vorrang des Kunstgewerblichen im Jugendstil läßt sich ebenso an den Werken ablesen wie die Sehnsucht nach dem Märchen. Außerdem wird man die Herkunft des Jugendstils und der abstrakten Kunst — namentlich Kandinskys — aus der Romantik kaum noch bestreiten können. Zugleich bemerkt man in einigen Werken des Jugendstils auch jene peinliche Pseudoerotik, die der Psychoanalyse so viel Stoff bot.

Alle diese Umbrüche und Wirkkräfte, die von internationaler Bedeutung sind, kann man in der Münchener Ausstellung in besonderer Weise studieren.

Vergleicht man diese stürmische Entwicklung vom Realismus zur Abstraktion, vom „Augenschein“ zum „Inbegriff“ (K. Leonhard) mit dem zweiten Teil der Münchener Ausstellung, mit dem Querschnitt durch das Schaffen der Gegenwart, so erscheint diese Welt nur wie eine Variation des Erreichten. Eine Fülle von Werken aus allen Teilen Deutschlands — einschließlich der DDR — wird geboten. Wert und Reichtum der Werke sind anzuerkennen. Aber vielleicht sollte man einmal darangehen, die Bilder nach Ausdrucksprovinzen zu ordnen, und über jene zufällige Abfolge der Organisationen (Neue Gruppe — Münchener Secession — Münchener Künstlergenossenschaft) hinaus die vergleichbaren Werke zusammenfassen. Dazu könnte man aus den Beständen der Münchener Sammlungen Meisterwerke ähnlicher Art zwischen die Bilder der schaffenden Künstler hängen, so daß Maßstäbe sichtbar würden. Vielleicht würde dann augenfällig, daß mancher Surrealist, der Jahr für Jahr seine literarischen Pseudovisionen

liefert, künstlerisch nicht über das Niveau der historizistischen „Riesenschinken“ Kaulbachs hinauskommt, und das viel Abstrakte die Qualität der Plakate des Jugendstils nicht erreichen. Der Surrealismus setzt Visionäre und Propheten voraus. Die abstrakte Kunst fordert tiefe Naturen, die ganz dem Geistigen leben. Propheten aber waren selbst im auserwählten Volke selten. Geistiger Tiefgang war auch bei den alten Griechen keine Alltäglichkeit. In München jedoch stellt man Jahr für Jahr Bilder in Masse aus, die Kunstformen aufweisen, die nur wenige auszufüllen vermögen. Bahnbrechend Neues aber läßt sich kaum feststellen. Künstler und Werke repräsentieren ein großes Geistspiel. Man hat den Eindruck als warteten sie alle auf eine große Idee und ein umfassendes Anliegen. Manche halten Ausschau nach einem großen Herren; aber alle Horizonte dieser Welt bleiben leer. H. Schade SJ

Brasilianischer Katholizismus

Immer mehr tritt Südamerika mit seinem Reichtum in das Blickfeld des rohstoffarmen Europas. Und dieses erinnert sich wieder, daß der riesige Kontinent schon einmal eine Quelle des Wohlstandes für Europa gewesen ist, zur Zeit der spanischen und portugiesischen Kolonisation. Es war jedoch damals kein einseitiges Nehmen. Europa brachte das Christentum nach Südamerika. Aber es scheint das Schicksal dieses Erdteils zu sein verkannt zu werden. Verkannt wurden die gewaltigen Leistungen der iberischen Kolonisation, verkannt wird auch heute noch die Kraft des Katholizismus. So mag es interessant sein, einmal den Katholizismus des größten katholischen Landes der Welt zu betrachten, Brasiliens.

Brasilien wurde im Jahre 1500 von Pedro Alvares Cabral entdeckt, und gleich in den ersten Tagen zelebrierte der Franziskanerpater Henrique de Coimbra die heilige Messe auf einer kleinen Insel. Wenige Tage danach wie-

derholte sich die gleiche Feierlichkeit mit größerem Pomp, wobei Pedro Alvares Cabral im Namen des portugiesischen Königs von dem neuentdeckten Land Besitz ergriff, das man Ilha de Vera Cruz (Insel vom Wahren Kreuz) nannte, in der irr tümlichen Annahme, es handle sich um eine große Insel. Im Laufe der Zeit fügten sich die Bande zwischen Brasilien und dem Mutterlande Portugal immer enger. Viele Kolonisten wurden auf die Möglichkeit, sich in Brasilien eine neue und gesicherte Existenz zu schaffen, aufmerksam. Neben guten kamen auch schlechte Elemente ins Land, Menschen, die religiös und moralisch kaum aufbauend oder gar vertiefend wirken konnten. Trotzdem hat der katholische Glaube zutiefst im brasilianischen Volk Wurzeln gefaßt. Er ist auch heute noch deutlich spürbar, und man begegnet ihm auf Schritt und Tritt. Es ist nicht möglich, die große Wohltat der geistigen Einheit, die zweifellos für ein Volk von grundlegender Bedeutung ist, zu übersehen. Temperament und Seele des Brasilianers sind von ihr ganz durchdrungen. Es braucht nicht erst eigens erwähnt zu werden, daß die Missionare an der Schaffung dieser Einheit in ganz hervorragender Weise beteiligt waren.

Freilich ist mit dem Besitz einer solchen Einheit noch nicht alles erreicht; sie muß stets neu erobert werden. Ihr Wert ist dem Durchschnittsbrasilianer verborgen. Noch weniger weiß er, daß man dem ererbten Glauben auf allen Lebensgebieten zum Durchbruch verhelfen muß. Darum wird der Glaube bei ihm zu keinem persönlichen Besitz, ein Umstand, der das gesamte religiöse Leben prägt. Man ist katholisch aus Tradition, weil die Vorfahren es waren und weil die Umwelt es ist. Da man eine so wesentliche Frage, wie sie das Leben aus dem Glauben ist, kaum ins Bewußtsein rückt, so nimmt dieser verschwommene Formen an. Verschwommenheit aber erzeugt Indifferenz. Und so kommt es dann tatsächlich zu jener Gleichgültigkeit in religiösen Dingen, die bisweilen schlimmer ist als völliger Unglaube.