

größeren Niveauunterschieden rechnen müssen, als das bisher gewöhnlich geschah.

Etwa auf der Höhe der Apsis der mittelalterlichen Kirche wurde die Basis einer nordsüdlich verlaufenden Mauer entdeckt. Vermutlich ist es die Mauer, die die konstantinische Basilika im Westen abschloß. Die mittelalterliche Kirche steht also fast ganz auf dem Gebiet des zweiten Atriums Konstantins und erreicht erst in ihrer Apsis und in der anschließenden Helenakapelle das Westende der viel größeren konstantinischen Basilika.

Es ist zu wünschen, daß die Arbeiten an der Grabeskirche gründlich und schnell weitergeführt werden und daß sie auch noch möglichst viele archäologische Beobachtungen liefern. Denn trotz der wichtigen Entdeckungen des vorigen Jahres bleiben noch viele Fragen bestehen, und einige neue Fragen sind sogar hinzugekommen.

Deutsche Malerei im 20. Jahrhundert

HERBERT SCHADE SJ

Im Jahr 1895 erschien in Berlin — von Bierbaum und Meier-Graefe herausgegeben — die Zeitschrift „Pan“. Dieser Name charakterisiert nicht nur den Geist der Jahrhundertwende, er vermag auch die Grunderfahrung des Menschen im 20. Jahrhundert zu bezeichnen. Pan, so wissen wir, ist ein Gott der Wildnis, ein Mischwesen zwischen Mensch und Tier. Unversehens bricht er aus dem Dickicht hervor und schreckt Hirten und Herde. Böcklin hat diesen Gott im ausgehenden 19. Jahrhundert gern gemalt; der Name der bahnbrechenden Zeitschrift hat ihn beschworen. Im Zeichen des Pan kann man auch den Geist und die Malerei des 20. Jahrhunderts sehen; denn dieses Jahrhundert erfährt das Fremde, das Ganz-Andere, die Urkraft hinter aller Erscheinung, den „unbekannten Gott“. So hat Franz Marc gesagt: „Wir werden im 20. Jh. zwischen fremden Gesichtern, neuen Bildern und unerhörten Klängen leben.“¹ Und August Macke schrieb: „Die Form ist unser Geheimnis, weil sie der Ausdruck von geheimnisvollen Kräften ist. Nur durch sie ahnen wir die geheimen Kräfte, den „unsichtbaren Gott“². Ja schon am 12. August 1898 konnte man in der „Jugend“, einer ähnlich programmatischen Zeitschrift wie „Pan“, lesen: „... es kommt die Zeit, da auf öffentlichen Plätzen sich Denkmale erheben werden, die weder Menschen noch Tiere darstellen, Phantasieformen, die der Menschen Herz zu rauschender Begeisterung und ungeahntem Entzücken fortreißen werden.“³ Viele Na-

¹ Zit. nach H. K. Röthel, *Moderne deutsche Malerei*, Wiesbaden o. J., 76.

² G. Vriesen, August Macke, Stuttgart 1953, 257.

³ Zit. nach W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954, 79.

men und Begriffe, die die deutsche Malerei des 20. Jahrhunderts charakterisieren, wie „Sturm“, „Brücke“ und „Blauer Reiter“, zeigen einen ähnlichen Geist. Es ist der „Daseinskatarakt“ unserer Existenz — wie der Soziologe Alfred Weber sich ausdrückt — und das „Provozierte Leben“ — wie es Gottfried Benn nennt —, die unser Schicksal im 20. Jahrhundert bestimmen. „Verfremdungseffekt“ heißt der technische Ausdruck, der diesen Vorgang zu beschreiben sucht.

BEGRIFF UND ABGRENZUNG

Es gehört zum Wesen des „Panischen“, daß man nie genau weiß, was hinter der Erscheinung wartet. Bei Diskussionen um moderne Malerei gewinnt man oft den Eindruck, als würden die Worte wie Masken gebraucht, die unaufhörlich ihren Träger wechseln. Das Schöne, das Nationale, Kunst, Stil, Entwicklung heißen einige dieser grundlegenden Begriffe, deren Wesen sich oft dem Zugriff entzieht oder vage und verschwommen meist als leeres Sentiment gebraucht werden.

Was bedeutet beispielsweise das Wort deutsch bei dem Thema: „Die deutsche Malerei im 20. Jahrhundert“? Georg Dehio schrieb im Vorwort seiner großartigen Geschichte der deutschen Kunst am 1. Oktober 1918: „Mein wahrer Held ist das deutsche Volk. Ich gebe deutsche Geschichte im Spiegel der Kunst, in diesem Selbstbekenntnis des deutschen Innenlebens, das über bestimmte Seiten desselben mehr und deutlicher auszusagen hat als irgendeine andere ‚Quelle‘.“⁴ Wir sind nicht in der Lage, im deutschen Volk den wahren Helden der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zu erkennen. Das hat grundsätzlich auch Dehio schon eingeräumt, wenn er im selben Vorwort erklärt: „Aus der allgemeinen Kunstgeschichte diejenige eines einzelnen Volkes herauszuheben ist ein Unternehmen, das sich aus dem Wesen der Kunst nicht begründen läßt.“⁵ Noch viel weniger läßt sich der Versuch von Hans Weigert rechtfertigen, der 1942 in seiner Geschichte der deutschen Kunst schreibt: „Dieses Buch will ein Beitrag zur Erkenntnis des deutschen Geistesweges geben, der in den Kunstwerken aller Zeiten sichtbar erhalten ist. Das soll geschehen in einem Bildungsroman, der von den Anlagen des Blutes und den Bedingungen des Bodens an das Werden seines Helden durch die ihn befruchtenden Bildungserlebnisse bis zu den Werken verfolgt, in denen er sich vollendet.“⁶ Deshalb formuliert Franz Roh in seinem umfassenden Werk „Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart“: „Wir wollen hier unter ‚Kunst in Deutschland‘ alles verstehen, was sich auf deutschem Boden entfaltete, auch wenn es von einem Schwei-

⁴ Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Berlin 1930, 7.

⁵ ebd.

⁶ Hans Weigert, Geschichte der deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart, Berlin 1942, Vorwort.

zer (Obrist), einem Österreicher (Kokoschka), einem Russen (Kandinsky) oder einem Ungarn (Moholy) stammt. Man möge hierin keine nationalistische Anmaßung erblicken. Aber der Kulturkreis und -boden ist nun einmal wichtiger als die nationale Geburtsurkunde.“⁷ Auch Georg Schmidt schließt sich Franz Roh an: „Schicksale der Malerei in Deutschland“ — nicht ‚Schicksale der deutschen Malerei‘: denn die Malerei ist in allen Ländern unseres Kulturkreises in jeder Zeit zunächst einmal vor die grundsätzlich gleichen Probleme gestellt, und dann erst erfährt sie in jedem einzelnen Lande, je nach Gunst oder Ungunst der Zeitumstände in diesem Land, ein anderes Schicksal.“⁸

So aner kennenswert die Vorsicht der Formulierung ist, wir können den Ort oder Boden als Auswahlprinzip kaum annehmen. Wenn Nolde oder Pechstein in der Südsee malen, Klee in der Schweiz oder Wols in Frankreich und Max Ernst in Amerika, müßten ihre Werke notwendigerweise aus der Betrachtung ausscheiden. Besser als das geographische Prinzip scheint der — ebenfalls von Roh und Schmidt gebrauchte — Begriff des Kulturkreises zu sein. Mit diesem Begriff ist über Boden und Rasse der Geist in den Vordergrund gestellt. Es ist wichtig, seine Ausprägungen zu verstehen.

Das Nationale, es läßt sich weder biologisch noch geographisch genau fassen, bietet keine eindeutige Grundlage der Betrachtung der Malerei des 20. Jahrhunderts. Der Begriff des Nationalen, der vor allem im 18. Jahrhundert groß wurde und den man im 19. Jahrhundert hypostasiert hat, besitzt in der Moderne einen sehr vagen Charakter. Es gibt Zeiten, wo ihm größere Bedeutung zukommt. Im 20. Jahrhundert jedoch geht gerade die Tendenz der Malerei vom Nationalen weg ins Europäische und allgemein Menschliche. Wenn man deshalb diesen Begriff absolut zu setzen versucht, wird er willkürlich und sentimental. So konnte selbst W. Dilthey 1892 schreiben: „Nur aus den Tiefen des germanischen Wesens kann unseren Dichtern ein der Gegenwart mehr entsprechendes Bewußtsein kommen, was das Leben sei und was die Gesellschaft.“⁹ Damit war das „germanische Wesen“ zur letzten Norm des künstlerischen Schaffens erklärt.

Dieses mehr geglaubte als verstandene Nationale hatte seine Wurzeln im Gefühl. Seine ursprüngliche Kraft ging verloren. Es brachte wie das „unbekannte X“, die „blaue Blume“ und der „verlorene Stil“ eine Grundlegung des geistigen Lebens im Irrationalen zum Ausdruck. Die eigentlichen Fundamente des künstlerischen Schaffens aber lagen nicht im Nationalen, sondern in der Person. Sie zu erkennen und dem Erkannten zur Anerkennung zu verhelfen, war die Aufgabe der künstlerischen Auseinandersetzungen bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges. Die Unternehmungen, die sich diesen

⁷ Franz Roh, *Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*, München 1958, Vorwort.

⁸ Georg Schmidt, *Die Malerei des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Königstein/Taunus 1959, 3.

⁹ Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, 287.

Vorgängen anschlossen, bemühten sich, vom Subjektiven weg objektive Gesetze des Schaffens zu finden. Nicht mehr die Person, sondern die Sache — Material- und Energieerfahrung — bestimmten das Werk.

DER DURCHBRUCH ZUM PERSONALEN

Der deutsche Impressionismus unterscheidet sich von den bahnbrechenden Werken der Franzosen mit dadurch, daß er den Optimismus der Gründerzeit in Frage stellt. Liebermann, Slevogt und vor allem Corinth bejahen nicht mehr uneingeschränkt diese Welt. In den Arbeiterbildern Liebermanns und selbst in den orgiastischen Werken von Slevogt und Corinth spricht ein Wille zur Wirklichkeit, dem die leeren Fassaden der Gründerzeit und die glatten Gebilde des Akademismus nicht mehr genügen. Die Gegensätze zwischen den konventionellen Lösungen der offiziellen Gesellschaft und den personalen Erfahrungen des Künstlers sollten auch in Deutschland nicht mehr zur Ruhe kommen. Am Beginn des 20. Jahrhunderts steht der Zweifel an den Errungenschaften der eigenen Epoche.

Der Jugendstil und das „Unbehagen in der Kultur“

Diese Errungenschaften des 20. Jahrhunderts stehen im Zeichen der Maschine. Die Eroberung des Weltraums scheint die Epoche zu charakterisieren. Der Ausdruck „Atomzeitalter“ ist uns allen geläufig. Diese Charakterisierung trifft sicher zu. Jedoch mehr noch als der Kampf um die Produktionsmittel hat ein heimlicher Wettlauf ums Leben eingesetzt, der unser Dasein bestimmt. Das beginnende Jahrhundert zeigt diese Fragestellung deutlich. Henri Bergson prägte den Begriff des „élan vital“, des Lebensdranges. Von Nietzsches Zarathustra werden die Begriffe gut und böse durch gesund und krank ersetzt. Das Zeitalter des Übermenschen wird gefordert. Wilhelm Dilthey wagt sogar die Formulierung: „Denn wir, wir leben! Unser sind die Stunden und der Lebende hat recht!“¹⁰ In der Kunstgeschichte aber ist es der Jugendstil, der Leben und Vitalität in die Mitte stellt. Es ist das „florale Erlebnis“, die Schönheit von Knospe und Blatt, die gesucht werden. Die Münchener Zeitschrift „Jugend“, die der Bewegung den Namen gab, spricht gleichfalls von einem besonderen Interesse am Vitalen. „Die Form ist das Geheimnis des Lebens“, so formulierte damals Oscar Wilde, also nicht der Inhalt. Damit wurde der Jugendstil zum umfassenden Versuch, den Zwiespalt zwischen Leben und Kunst, Technik und Kultur, Gründer und Proletarier, Rationalismus und existentielltem Vollzug, Historizismus und drängender Gegenwart von der Form her zu bewältigen. Man wollte etwas „Ganzes, Zusammenhängendes, einen Stil“ schaffen¹¹. Die Linie und eine ver-

¹⁰ ebd. 275.

¹¹ Kurt Bauch in: *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Helmut Seling. Eingel. von Kurt Bauch, Heidelberg-München 1959, 13.

gleichsweise teigige Ornamentik verraten dabei das Nebeneinander von Intellektualität und Vitalität. Die Forderung nach „Materialgerechtigkeit“ wurde laut und das Eigenleben der Materie entdeckt. Die Verblendung der Vitalität durch den Intellekt jedoch ergab das, was Freud das „Unbehagen in der Kultur“ nannte.

Die Hauptzentren des Jugendstils in Deutschland waren Wien mit Klimt und München mit Obrist, Endell und anderen. Gerade bei Klimt in Wien („Der Kuß“, „Goldfische“, Entwürfe der Deckenbilder für die Aula der Universität) sehen wir mosaikartige und lineare Formenelemente à la Byzanz und schlangenartige Frauen à la mode ineinander verwoben, — eine Malerei, die den eben erwähnten Ausdruck Freuds verständlich macht.

Dagegen hatte Paula Modersohn-Becker ihre bäuerlichen Gestalten in Worpswede entworfen, Werke, die wie das Selbstbildnis mit Kamelienzweig (1907) die kraftvolle Seite der damaligen Bemühungen veranschaulichen. Schon 1905 erfand Adolf Hölzel im Dachauer Moor abstrakte Zeichnungen. Auch Kubins „Geburt der Perle“ (1905) — eine Komposition aus silbrigen Grautönen — kann die neue Erfahrung des Lebendigen belegen. Wenn die Tendenz der abendländischen Kunstgeschichte seit dem frühen Mittelalter dahin ging, das Sakrale — Majestas und Goldgrund — ins Profane und in die Perspektive des Menschen zu stellen, so strebte diese moderne Kunst danach, dem Profanen — Vitalität und Stofflichkeit — Würde zu verleihen. Ein gewaltiger Prozeß, der bis heute noch nicht abgeschlossen ist.

Die „Brücke“ und das „gesteigerte Lebensgefühl“ als Ursprung des Kunstwerks

Im Jahr 1905 errichtete Erich Heckel (geb. 1883) in einem Schuhmacherladen in Dresden-Friedrichstadt ein Atelier, in dem sich einige ehemalige Architekturstudenten zu gemeinsamer Arbeit zusammenfanden. Mit Heckel gehörten Ernst Ludwig Kirchner (1880—1938) und Karl Schmidt-Rottluff (geb. 1884) zu den ersten hervorragenden Vertretern dieser Gemeinschaft. Den Namen „Brücke“ verdankte die Gruppe wahrscheinlich Schmidt-Rottluff.

Die Bedeutung dieser Künstler liegt zunächst in der Überwindung der bürgerlichen Kunstnormen. Dazu gehörte neben dem am Museum geschul-ten Ideal des Klassischen ein akademisch gewordener Impressionismus. Die Maler wollten neue Wege gehen. Man las Nietzsche, zeichnete Akte und malte nach der Natur. Die neue Form der „Brücke“ prägte sich besonders in der Graphik aus. Die Künstler strebten nach einem gemeinsamen Stil. Das Vorbild gab der altdeutsche Holzschnitt ab. Seine kantige Form galt als Mittel zur Kraftentfaltung. Deformation, Rhythmus, reine Farbigkeit steigerten den Ausdruck. So fanden sich Leben und Form bei einer Gruppe von Künstlern zusammen, und das Gesetz der Form entstammte einer ungebrochenen

Vitalität. Oder wie es Kirchner selbst schreibt: „Das gesteigerte Lebensgefühl wird zum Ursprung des Kunstwerks.“¹²

Es scheint das letzte Mal in der deutschen Geschichte, daß eine Gruppe Stil — gemeinsame Formengesetze — nationaler Prägung hervorbringt. Der „Blaue Reiter“ wird die gemeinsame Form und das gemeinsame Leben nicht mehr aufrecht erhalten können. Die personale Freiheit wird dort der Grund des Zusammenschlusses, und der Ort sollte nicht mehr Deutschland, sondern grundsätzlich die Welt oder damals noch Europa heißen.

Bei der „Brücke“ war E. L. Kirchner wohl der empfindsamste und geistvollste Künstler der Gruppe. Er ließ sich von der Kunst der Primitiven anregen, die er im ethnographischen Museum in Dresden sah, und vom altdeutschen Holzschnitt. Das unmittelbar Sichtbare, Akt, Porträt, Landschaft und das Leben der Großstadt lieferten ihm die Motive. Unvermittelt, ja hektisch wird der Eindruck zum Bild. Kirchner selbst nannte diese Kunst monumentalen Impressionismus. Tatsächlich besitzen die Bilder etwas Schreckhaftes. Kirchner erfand in seinen Bildern die Schriftzeichen — Hieroglyphen — des modernen, überreizten Großstädtlers. Am 15. Juli 1938 machte er, von äußerer und innerer Not aufgerieben, in Davos seinem Leben ein Ende.

Weniger zerrissen erscheinen Heckel und Schmidt-Rottluff. Heckel sind lyrische Elemente eigen. Er gilt als der stillste der Gruppe. Bei aller Intensität der Farben und Formen bleibt seinen Bildern die Stimmung.

Als ehemaliger Student der Architektur behielt Schmidt-Rottluff das Tektonische in seinem Werk bei. Seine Bilder verraten eine starke Willenskraft. Bei ihm vor allem finden wir auch gedankliche Motive, die nach dem Weltkrieg religiöse Themen aufgreifen. So stellt der Künstler in seinen Holzschnitten den Fischfang Petri, die Emmausjünger und die Stigmatisierung des heiligen Franziskus dar.

Zu diesem inneren Kreis der Brückenmaler gesellten sich 1906 Max Pechstein und Emil Nolde. Max Pechstein (1881—1955) machte den Expressionismus der „Brücke“ gleichsam hoffähig. Er besaß die handwerkliche Ausbildung eines Malers, hatte dann die Kunstgewerbeschule und danach sogar die Dresdener Akademie besucht. Er war also mit allen handwerklichen Fragen der Malerei vertraut. Eine Südseereise im Jahr 1914 verstärkte das exotische Element in seinen Bildern. Jedoch ist der Expressionismus Pechsteins leichter, ausgeglichener und verständlich. „Man könnte seine Mittelstellung vielleicht eine Akademisierung des ursprünglichen Brückestils nennen, ohne damit der gesunden Naivität seines Schaffens zu nahe zu treten.“¹³

Otto Mueller (1874—1930) war „ein halber Schlesier aus gutem Geschlecht, ein halber Zigeuner aus unbekanntem Geschlecht“ (W. Haftmann).

¹² Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg 1956, 47. Vgl. weiterhin Will Grohmann, *E. L. Kirchner*, Stuttgart 1858; Lothar Günther Buchheim, *Die Künstlergemeinschaft Brücke*, Feldafing 1956.

¹³ Paul Ferdinand Schmidt, *Geschichte der modernen Malerei*, Stuttgart 1952, 184.

Von der Mutter her ein Zigeunerkind, malte Mueller die seltsame Welt des fahrenden Volkes, melancholische und verträumte Gestalten, die heimatlos über die Landstraße ziehen. Zerlumpt schauen sie uns an, entbehren jedoch alle nicht eines gewissen Adels. Selbst die Muttergottes wurde ihm zur Zigeunermadonna. Seit 1919 arbeitete Mueller als Professor an der Breslauer Akademie.

Die eckigen Formen oder besser Deformationen des altdeutschen Holzschnittes geben den „Brücke“-Leuten einen gemeinsamen Formenkanon. Die eigentliche Kraft ihrer Kunst stammt jedoch aus einer uneingeschränkten Bejahung der Vitalität. Diese ließ sie ihre personale Wirklichkeit mit entdecken. Das Formengesetz hatte damit einen wesentlich anderen Charakter als im Jugendstil erhalten. Die Person — nicht das ästhetische Schema — hieß seine tragende Kraft. Im „Blauen Reiter“ sollte diese Entwicklung ihren Abschluß finden.

Der „Blaue Reiter“ und der Primat des Existentiellen

Der „Blaue Reiter“ bezeichnet das bedeutendste Ereignis in der modernen Malerei des 20. Jahrhunderts. Innerhalb dieser Bewegung vollzog sich zunächst der Durchbruch zur abstrakten Kunst. Da sich Künstler verschiedenster Nationen trafen, bahnte sich hier in Form und Auffassung eine Internationalisierung der Malerei an. Ferner erhielten die modernen Bestrebungen durch die Reflexionen der Mitglieder des Blauen Reiters, namentlich durch Kandinskys Buch „Über das Geistige in der Kunst“ (1912), ihre theoretischen Grundlagen.

Schon im Jahr 1902 begründete Wassily Kandinsky eine eigene Gruppe, die sich „Phalanx“ nannte. Ihr folgte 1909 die „Neue Künstlervereinigung“. 1911 organisierten Kandinsky und Marc wegen Meinungsverschiedenheiten in der Künstlervereinigung eine unabhängige Ausstellung, die man nach einem Bild Kandinskys „Blauen Reiter“ nannte. Diese Ausstellung behielt den internationalen Charakter der „Neuen Künstlervereinigung“ bei. Henri Rousseau, Delaunay, Burljuk waren neben Marc, Macke und Campendonck vertreten. „Der Kunststil aber“, so schreibt Marc, „der unveränderliche Besitz der alten Zeit, brach in der Mitte des 19. Jahrhunderts katastrophal zusammen. Es gibt seitdem keinen Stil mehr. Er geht, wie von einer Epidemie erfaßt, auf der ganzen Welt ein. Was es an ernster Kunst seitdem gegeben hat, sind Werke einzelner; mit ‚Stil‘ haben sie gar nichts zu tun, da sie in gar keinem Zusammenhang mit dem Stil und Bedürfnis der Masse stehen und eher ihrer Zeit zum Trotz entstanden sind. Es sind eigenwillige feurige Zeichen einer neuen Zeit.“¹⁴

Das Existentielle und Personale erhält so den Primat. Im Personalen, in der Einzelpsyche wird die Erfahrung des Absoluten gesucht. Und es wird

¹⁴ Walter Hess a.a.O. 81. Vgl. ferner L. G. Buchheim, *Der Blaue Reiter und die „Neue Künstlervereinigung München“*, Feldafing 1959.

dabei nicht nur der Stil — das gemeinsame Formengesetz — aufgegeben, auch die äußere Erscheinung der Natur, das Sichtbare, wird dem Unsichtbaren, dem „inneren Klang“ geopfert.

Bezeichnend für die Bedeutung der Persönlichkeit ist, daß die gesamte deutsche Bewegung der modernen Malerei vor dem ersten Krieg in einem einzigen Namen zusammengefaßt werden kann: Herwarth Walden. Dieser Vorkämpfer der Moderne hatte in seiner Zeitschrift „Sturm“ alle Impulse künstlerischer Art aufgezeichnet und gesammelt. Im revolutionären Rußland, von dem er sich viel versprach, ist er spurlos verschwunden¹⁵.

Die vier deutschen „Mythologen“

Der Vorrang des Personalen bestimmt auch eine Reihe von Künstlerpersönlichkeiten, die sich unter die genannten Gruppen nur schwer einordnen lassen, weil die Eigenständigkeit und Genialität des Werkes überwiegen. Eine besondere Beziehung zum Mythischen scheint sie zu charakterisieren.

Das Mythische gehört zu den großen Entdeckungen des 20. Jahrhunderts. Der Mythos wird jedoch nicht als historische Größe längst vergangener Zeiten aufgefaßt wie im 19. Jahrhundert. Er gilt auch nicht mehr nur als Element einer gymnasialen Schulbildung, sondern als Wirklichkeit.

So nimmt es nicht wunder, daß die vier größten deutschen Maler des Jahrhunderts ein besonderes Verhältnis zur Mythologie besaßen. Die elementare Erfahrung der Welt charakterisiert Emil Nolde, die Sage der modernen Seele erzählt Paul Klee, den Mythos der Großstadt berichtet Max Beckmann und das Epos des Abendlandes, den Schwanengesang auf das alte Europa singt Oskar Kokoschka.

Emil Nolde (1867—1956) heißt eigentlich Emil Hansen und stammt aus Nolde in Nordschleswig. Kurze Zeit gehörte er zum Kreis der Brückenmaler: „Alles Ur- und Urwesenhafte immer wieder fesselte meine Sinne. Das große, tosende Meer ist im Urzustand, der Wind, die Sonne, ja der Sternenhimmel wohl fast auch noch so, wie er vor fünftausend Jahren war.“¹⁶ Aus dem mythischen Erlebnis der Welt — der Werften und Deiche Frieslands — sieht Nolde den Menschen und selbst die alten christlichen Themen. Dieser Christengott Noldes besitzt den Ruch der Erde, die Kraft der Flut und das Geheimnis des Nordlichtes: „Zuweilen aber ging ich allein übers Feld, von Gedanken und unbestimmten Gefühlen getrieben. Im hohen Kornfeld von niemandem gesehen, legte ich mich hin, den Rücken platt zur Erde, die Augen geschlossen, die Arme starr ausgestreckt, und dann dachte ich: ‚So lag dein Heiland Jesus Christus, als Männer und Frauen ihn vom Kreuze ablösten‘, und dann drehte ich mich um, im Boden eine schmale Tiefe schar-

¹⁵ Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956, 7ff. Dazu *Nell-Walden-Lothar Schreyer, Der Sturm. Ein Gedenkbuch an Herwarth Walden und die Künstler des Sturmkreises*, Baden-Baden 1954.

¹⁶ *W Hess a.a.O.* 45.

rend, darüberhin ich mich legte, in unbestimmbarem Glauben, träumend, daß die ganze, große runde, wundervolle Erde meine Geliebte sei.“¹⁷ Erde und unbestimmte Gefühle, hier liegt die Größe — aber auch die Grenze der Religiosität Noldes.

Damit sind wir bei der Frage nach der Religiosität des deutschen Expressionismus. Diese ist zunächst nicht konfessionell bestimmt. Es ist die Intensität des subjektiven Erlebnisses, die Erfahrung des leidenden Menschen, die das Christusbild der deutschen Expressionisten prägt. Das religiöse Bild erhält damit sozial-kritischen Charakter. Zwar wirkten die übersteigerten Formen dieser religiösen Darstellungen auf konventionell konservative Kreise abstoßend. Aber wären wir heute, wo wir Kubismus, Surrealismus und Abstraktion zweiter Ordnung reihenweise im Sakralraum beobachten, nicht froh, einen Kirchenraum zu besitzen, den Nolde ausgemalt hätte? Wenn wir dem französischen Kommunisten Leger in Audincourt den wohl bedeutendsten Herz-Jesu-Zyklus verdanken, hätten dann Beckmann und Kokoschka nicht ähnlich wertvolle Räume ausgestalten können? Hier zeigt sich, daß die kirchlichen Kreise nicht allein von den Bemühungen um die Reinheit der Lehre getragen waren. Oft war die Abneigung gegen die religiöse Malerei des deutschen Expressionismus ein Vorurteil des Kirchenvolkes oder des Klerus selbst. Wenn man einst die Majestas — das Bild des thronenden Christus — aus den Vorstellungen des Kaiserbildes und des Sonnengottes formen konnte, wäre eine Legierung der Moderne mit dem Christentum wohl auch möglich¹⁸.

Die Werke des Deutsch-Schweizers Paul Klee (1879—1940) tendieren gleichfalls ins Mythische. Aber es ist nicht der Mythos der Erde und des Meeres wie bei Nolde, sondern die Sage der Seele, die sie erzählen. Im Gegensatz zu Picasso, der in der Außenwelt aufgeht — sich „entäußert“ —, verströmt sich Klee nach innen: „Unser pochendes Herz treibt uns hinab, tief hinunter zum Urgrund“ ... „Diesseits bin ich gar nicht faßbar. Denn ich wohne grad so gut bei den Toten wie bei den Ungeborenen.“ Mit anderen Worten: im „Zwischenreich“ der Schatten und der reinen Möglichkeiten hat Klee seinen Wohnsitz aufgeschlagen. Wenn auch in diesem Reich die uralten Bilder von Stern und Blume, Mond und Baum auftauchen, handelt es sich nicht um sogenannte archetypische Formen wie im Mythos der Alten. Es ist die Sage der modernen Seele, die Klee singt. Ironie, Skurrilität, Spiel und Spott, Zwiespalt und Isolierung — „uns trägt kein Volk“ — sind die spezifischen Qualitäten des Werkes¹⁹. Klee sucht den letzten Halt, der dem abendländischen Menschen noch geblieben scheint, das Bild. Seine Bilder besitzen jedoch eine Art Selbstwert. Sie beziehen sich nicht mehr auf eine für alle verbindliche Weltarchitektur, sondern allein auf das Ich — den Brenn-

¹⁷ Emil Nolde, *Das eigene Leben*, Berlin 1931, 49/50. Vgl. Auch Martin Gosebruch, *Emil Nolde. Aquarelle und Zeichnungen*, München 1957, 22.

¹⁸ Bernhard S. Myers, *Malerei des Expressionismus*, Köln 1957, 92—94.

¹⁹ W. Hess a. a. O. 86.

punkt der Erlebnisse im Künstler selbst. So gewinnt man den Eindruck, hinter allen Bildern des Künstlers sitzt lachend und weinend, hochgescheit und fröstelnd, ein Kind — Paul Klee. Und das ist die Sage der Seele des modernen Menschen. Denn hinter unseren Fassaden und Leistungen hocken wir spöttisch und doch voller Angst, man könnte uns dahinter entdecken.

Während Klee gerade auf seinen geheimnisvollsten Bildern nicht selbst erscheint, aber doch immer dahinter steht, bringen die Bilder Beckmanns — vor allem seine großen Triptychen — das Schicksal des Künstlers zur Darstellung. Hinter den Bildern aber sitzt nicht der Künstler, sondern hebt die eigentliche Wirklichkeit an, die für Beckmann metaphysischen Charakter besitzt.

Beckmanns Darstellungen nehmen ihren Ausgang von einer alltäglichen Erfahrung: die große Stadt, in der sich Häuser und Menschen drängen, wird zum eigentlichen Thema seiner Bilder. Caféhaus, Varietés, Bühnen, Wohnungen — alles Räume, die zum Bersten gefüllt sind. So wird der Raum für ihn geradezu identisch mit Gott. „Wenn die Formen Gestalt annehmen, dann scheinen sie mir begreiflich, in der großen Leere und Ungewißheit des Raumes, die ich Gott nenne.“²⁰ Hart im Raum stoßen sich die Sachen. Man reibt sich wund an diesem Raum, an seinen Grenzen und an den Menschen, mit denen man im gleichen Raum zusammengepfercht ist. Die Leiter, der Vorhang, die Kulisse, die Schatten — zahlreiche Bildelemente — verweisen den Betrachter auf eine Wirklichkeit hinter dem Raum oder besser hinter dem Jahrmarkt, der sich in ihm abspielt. So erscheint jede seiner Figuren nicht nur umstellt und bedrückt, sondern mit Masken und Ungeheuern, aber auch mit edlen Gestalten hinterlegt. Das Bild wird zur Bühne und seine Figuren werden zu Statisten, hinter denen sich der größere Vorgang vollzieht. Allein der Zwischenraum zwischen Mensch und Mensch, zwischen Beobachter und Beobachteten, zwischen Sadisten und ihren Opfern und namentlich zwischen Mann und Frau scheint oft unendlich. So bleibt nichts anderes als das Warten auf die Überfahrt nach „Dodona“, Beckmanns Ausdruck für Tod und Jenseits. Wenn im Tod der letzte Vorhang fällt, öffnet sich der Raum und macht die eigentliche Wirklichkeit sichtbar. Deshalb kann der Künstler diese Wirklichkeit oft nur mit Bildern der Mythologie beschwören: Argonauten, Perseus, Odysseus, Sirenen und Kalypso kehren wieder. Den Schlüssel zu den Darstellungen finden wir jedoch nicht allein im antiken Mythos, sondern vor allem in der Psyche des Malers selbst: „Ich — meinerseits — kann mich von einem festumrissenen, sagen wir ‚monarchischen‘ Prinzip der Persönlichkeit, das von Ewigkeit her existiert, beim besten Willen nicht losmachen. Nein, nein, wenn wir überhaupt mit einer Logik in den Dingen rechnen können, so ist es nur möglich, an eine ewige unzerstörbare Seele zu glauben.“²¹

²⁰ Zit. nach H. K. Röthel a.a.O. 80. Vgl. weiterhin Max Beckmann, Tagebücher 1940 bis 1950, zusammengestellt von Mathilde A. Beckmann, hrsg. von Erhard Göpel, München 1955.

²¹ L. L. Buchheim, Max Beckmann, Feldafing 1959, 148.

Auch Kokoschka (geb. 1886) findet über die psychische Erregung die Tiefenschichten des Mythischen. Die „Windsbraut“ bringt eine Art Hieros Gamos — eine kosmische Vermählung — und der „Gehäutete Hammel“ schildert das chthonische Eigenleben der verwesenden Materie. Die gewaltigen Städte- und Landschaftsbilder lassen ebenso wie die großartigen Porträts den Urgrund sichtbar werden. Seine Verbindung mit dem abendländischen Humanismus hat der Künstler nie geleugnet. „Fortuna“, „Nymphe“, die Prometheussage und die Schlacht an den Thermopylen bringen schließlich auch thematisch den Mythos ins Bild. Thermopylae, das Triptychon Kokoschkas, schildert zunächst eine uralte Schlacht, die Verteidigung einer griechischen Paßstraße durch den Spartaner Leonidas gegen die ungeheure Übermacht des persischen Großkönigs. Laut einer Inschrift, die Herodot uns überliefert hat, kämpften dort einst 4000 Griechen mit 300 × 10 000 Barbaren um die Freiheit. Während die Griechen mit ruhiger Entschlossenheit den Kampf aufnahmen, wurden die Truppen des Großkönigs mit Geißeln in die Schlacht getrieben. Und doch hätten sie nicht gesiegt, wenn sich nicht in Ephialtes ein Verräter gefunden hätte, der den persischen Feldherrn Hydarnes mit seiner Garde, den „Unsterblichen“, den Weg über die Berge in den Rücken der Griechen wies. Die Griechen starben, wie das Gesetz es befahl. Mit ihnen fiel auch der Seher Megistias, der ihren Untergang vorausgesagt hatte.

In drei Tafeln faßt Kokoschka das Ereignis. In dem linken Bild schildert er den Aufbruch des Leonidas aus seiner Heimat. Im Hintergrund sehen wir eine heitere Landschaft mit einem reitenden Silen, im Vordergrund ein Herdfeuer, Frau und Kind, Haus und Krieger. Eindringlich blickt ein großes Auge vom Schild — uraltes Schreckbild im Kampf —, unheilabwendend und unheilverheißend.

Im Mittelbild sitzt links, groß und nach innen gewandt, der Seher. Über ihm erscheint eine Vision im Licht, ein griechischer Gott (Apollo), oder der ewige Mensch. Darunter krümmt sich im roten Narrengewand die Gestalt des Verräters. An zentraler Stelle aber erhebt sich ein Krieger, der abendländische Mensch, der zwischen dem ewigen Menschheitsideal und dem Verrat zu wählen hat. Dahinter droht das unaufhaltsame Chaos der Feldschlacht.

Im rechten Bild sieht man das Vorrücken der mit Peitschen in den Kampf getriebenen Barbaren, die von Bluthunden begleitet werden. Rechts, in Ketten fliehend, Athene, die Göttin des Geistes, durch ihr Attribut, die Eule, näher charakterisiert. Im Hintergrund schaut man wie eine Vision der Seeschlacht von Salamis in heiteren Farben den Sieg der Flotte, die Verheißung des Friedens²².

Der Kanon des Polyklet, der Mythos der Antike und der Glaube des Christentums jedoch sind in diesem Werk nicht mehr verbindlich. Mit Recht steht der Zauderer, der unentschiedene Mensch in der Mitte. Es ist der My-

²² Hans Maria Wingler, Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers, Salzburg 1956; ders., Oskar Kokoschka. Schriften 1907—1955, München 1956.

thos des modernen Menschen in seiner Existenznot, der noch einmal Gestalt annimmt. Damit geht auch bei Kokoschka die abendländische Malerei zu Ende. Die Front seines Schlachtenbildes verläuft durch alle Zeiten und Länder, sie ist international. Abendland ist dort, wo Geist über die Materie siegt und die Form das Gestaltlose überwindet. Griechenland ging unter, aber der Mensch wird immer in den Thermopylen bleiben; denn das Leben stellt uns in immer neue Engpässe, und die Schlacht zwischen Geist und Barbarei ist ohne Ende.

DIE ÜBERMACHT DER SACHEN UND ENERGIE

Schon Heinrich von Kleist erkannte in seinem Aufsatz über das Marionettentheater die unheilvolle Macht des Subjektiven, der Reflexion und der Bewußtheit, die jede Grazie auslöschen. Der abendländische Mensch, der an seinen unaufhörlichen Reflexionen krankte, sollte zum Objektiven geführt werden. Dem Subjektivismus der großen Persönlichkeit arbeiten auch eine Reihe von künstlerischen Bewegungen entgegen, die nicht zuletzt unter dem Eindruck des Weltkriegs Wirkung und Prägnanz erhielten.

Neue Sachlichkeit, Verismus, Bauhaus und Surrealismus

Zu den künstlerischen Bewegungen, die nach dem ersten Krieg dieses Suchen nach einem objektiven Bewußtsein im Zeichen der Marionette kultivieren, gehören der magische Realismus, der Surrealismus, die Neue Sachlichkeit und schließlich das Bauhaus. Doch hat die Erfahrung des Objektiven verschiedene Ursachen und Formen. Zunächst scheint der Krieg als Erlebnis anonymer Mächte dieses Bewußtsein verstärkt zu haben. Vielleicht lautet die erschütterndste Einsicht des Krieges: der schlägt und der geschlagen wird stehen unter einem ähnlich namenlosen Gesetz. Der Soldat — hüben wie drüben — fühlt sich nicht mehr als Heroe, sondern als Marionette, die von unbekannten Fäden dirigiert wird. Fast notwendig lebt deshalb die soziale Frage neu auf. Unter dem Eindruck des Ungeheuerlichen und der Not entsteht schärfer denn je die Forderung nach der Ausgleichung der Gegensätze — selbst der nationalen. Gleiches Recht für alle wird gefordert. Plakat und soziale Kritik, nicht zuletzt in der Karikatur, sind Aufgaben des Künstlers. Die Anklagen gegen die Gesellschaft kommen in den Zeichnungen von Georges Grosz am schärfsten zum Ausdruck. Otto Dix bringt in seinen Soldatenbildern (man vergesse nicht, der Künstler hat auch noch den zweiten Weltkrieg als Soldat durchmachen müssen und das Erlebnis künstlerisch zu fassen gesucht) bedeutsame Beiträge zu diesem Thema. Größer noch sind seine Arbeiterbilder, die das Schicksal der Menschen einer Notzeit erfassen.

Die künstlerische Ausdrucksform dieser Erfahrung zeigt metallisch wirkende Prägungen der Gestalten. Ein heiles — aber im Sinn des großen Rea-

len Kandinskys — starres Schema wird zur Pathosformel, die dem geschundenen Menschen Würde verleiht.

Eine weitere großartige Weise, dem Objektiven zum Durchbruch zu verhelfen, ist der Dienst am Werk, den vor allem das Bauhaus zu seiner Devise gemacht hat. Das Bauhaus wurde 1918 von Walter Gropius in Weimar an Stelle der Akademie von der Veldes gegründet: „Das Ziel des Bauhauses ist“, nach Gropius, „kein Stil, kein System, kein Dogma oder Kanon, kein Rezept oder eine Mode. Es wird lebendig sein, solange es nicht an der Form hängt, sondern hinter der wandelbaren Form das Fluidum des Lebens selbst sucht.“²³

Das Bauhaus hat damit nicht nur mit der Forderung nach einem Stil gebrochen, sondern in großartiger Bescheidenheit hat man auch die alte Auffassung des Künstlers — den Geniebegriff — endgültig begraben. An seine Stelle wird nur ein Schüler-Meister-Verhältnis gesetzt. Kunst wird damit wieder zur Techne im aristotelischen Sinn, zum Handwerk, dessen vornehmste Aufgabe es ist, saubere Arbeit zu leisten. Das hinderte jedoch nicht, daß wir unter den „Meistern“ eine Reihe von genialen Künstlern finden, zu denen neben Gropius und Kandinsky Klee und Feininger gehören.

Es befremdet nicht, daß in dieser Zeit die Sachen und Dinge neu entdeckt werden. Collagen und Montagen entstehen. Das „Ding zum Wegwerfen“ und das „gedemütigte Ding“, wie man es in Frankreich genannt hat. Der Dadaismus bietet hierzu eine literarische Parallele.

In Deutschland haben die sogenannten Merzbilder von Schwitters Bedeutung erlangt. Aus Fahrscheinen und Abfällen stellte Schwitters seine Kompositionen zusammen. Schließlich baute er eine „Kathedrale“ aus Abfällen auf. Diese Werke sind weder von einem Kunstbegriff der Renaissance noch von den Theorien Cézannes her zu begreifen. Das Ding, das in der guten Stube des Bürgers und im Makartatelier, wo der Kölner Dom als Briefbeschwerer und die Venus von Milo als Nippsache herumstanden, eine Inflation erfahren hatte, sollte neu gewertet werden.

Das Zwischenspiel

Die Malerei in Deutschland während der Schreckensherrschaft des Nationalsozialismus darf man weder übersehen noch karikieren. Die Forderungen der Inhalte hat die Form gefährdet: „Blut und Boden“, germanische Helden, Arbeitsmann und Krieger stellte man in pseudoheroischem Pathos dar. Die Kunst wurde ein Mittel der Politik. Künstlerisch ragen die Leistungen selten über eine landläufige Genremalerei — ähnlich dem sowjetischen Realismus — hinaus. Die Devise lautete: Die Kunst dem Volke!

Geistig ohne Tiefe, haben diese muskulösen und platinblonden Gestalten das Interesse am Vitalen, im Sinn des Biologischen, in erschreckender Weise

²³ Franz Roh a. a. O. 87.

zum Ausdruck gebracht. So bildete die Kunst damals die glatte Fassade, hinter der sich das Ungeheuerliche vollzog.

Die Erhebung des Grundes

Die Malerei nach diesem Krieg, wie sie beispielsweise die Ausstellung documenta II in Kassel im Jahr 1959 repräsentierte, scheint auch für den deutschen Kulturkreis ein Überwiegen abstrakter Formen zu zeigen. Die Tendenz geht dahin, die Lebensprozesse und die unbekannten Kräfte der Materie und Materialien sichtbar zu machen. Vielleicht kann man folgende Gruppen unterscheiden:

Das Elementare von Fläche und Wand wird von einer Reihe von Künstlern angestrebt, unter denen Willi Baumeister eine besondere Bedeutung zukommt. Baumeister — sein Name wird gleichsam sein Programm — hat schon 1920 mit sogenannten „Mauerbildern“ angefangen. „Peruanische Mauern“ nennt er eine andere Gruppe von Bildern. Es folgen die sogenannten „gemalten Reliefs“. Andere Themen wie „Eidosbilder“, „metaphysische Landschaften“ und „Ideogramme“ zeigen, daß diese Werke nicht nur dekorativ verstanden werden wollen. Asiatische Schriftzeichen und exotische Gebilde ermöglichen es dem Künstler, seinen Abstraktionen Geheimnis und Tiefe zu vermitteln. So wird der Bildgrund für Baumeister nicht nur Wand und Mauer, sondern Seelengrund.

Hier ließen sich eine Reihe von Künstlern anführen, die gleichfalls Fläche und Grund bevorzugten, wie Josef Albers, Theodor Werner und Meistermann.

Vergleichbar mit dieser elementaren Art der Kunst ist die strukturelle Malerei. Struktur besagt auch hier zunächst äußere Struktur im Sinn des tastbaren Reliefs oder des schaubaren Liniengefüges. Dann aber sollen innere Strukturen des Daseins überhaupt sichtbar gemacht werden. Am erschütterndsten sind jene Arbeiten eines Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze, geb. 1913, gest. 1951), die den Lebensprozeß selbst ins Bild zu bannen suchen. Ähnliches hat auch der Amerikaner Pollock in seinen mit Aluminiumfarben hergestellten riesigen Tafeln unternommen. Diese Malereien haben einen Randbezirk der Kunst aufgesucht.

Eine weitere Gruppe bilden auch heute noch in Deutschland die Surrealisten. Neben Max Ernst wären Trökes, Grieshaber, Zimmermann, Ende u. a. zu nennen. Der Seelengrund wird nach Traumzeichen abgesucht, die Bilder von elementaren Wirklichkeiten werden können.

Eine letzte Gruppe kultiviert eine „Kunst als Geistspiel“. Flächen, Formen und Farben werden gegeneinander geführt und gesteigert, bis schließlich ein Gleichgewicht entsteht, das in sich ruht. Vielleicht darf man Winter und Nay erwähnen, denen es gelungen ist, diese Formen und Farbprozesse besonders zu intensivieren.

Diese letzten Versuche zeigen die Größe, aber auch die Grenze der modernen Malerei in Deutschland.

Die Form ist dem Kunstwerk wesentlich. Man hat sogar in den Formprozessen das alleingültige Wesen des Kunstwerks sehen wollen. Jedoch stehen wir hier an einer Grenze überhaupt: Ein Inhalt ohne Form wirkt konventionell, nichtssagend oder sogar kitschig. Eine Form als Selbstzweck gerät in die Nähe des Dekorativen oder rein Ästhetischen. Ein abstrakt malender Künstler, dessen Werk man für Tapeten oder Vorhangstoffe verwendet, wird kaum einen Betrachter finden, der aus der Sache das gemeinte Existentielle wiedererkennt, weil dem Werk eine Dimension — der große Inhalt — fehlt. Die Triptychen von Beckmann und Nolde wären als Stoffmuster oder Tapetendekoration unfassbar.

Der weit elementarere Versuch der Informellen oder Strukturellen und Tachisten, die die Lebensprozesse oder die Energien der Materie selbst sichtbar machen wollen, kann am Wesen der Malerei scheitern. Das hat schon Cézanne gegen den Realismus proklamiert: „Die Natur — ich wollte sie kopieren. Es gelang mir nicht. Aber ich war mit mir zufrieden, als ich entdeckte, daß sich zum Beispiel die Sonne nicht einfach wiedergeben ließ, daß man sie vielmehr durch etwas anderes zum Ausdruck bringen mußte ... durch Farben.“²⁴ Die reine Unmittelbarkeit der Materie muß also unterschieden werden von der Materie als Bildmotiv. Solange sich der abstrakte Maler bewußt bleibt, daß Leben und Energie nicht unmittelbar einzufangen sind, sondern nur im Bild, wird er künstlerische Leistungen vollbringen. Will er aber diese letzte Distanz durchbrechen und das Leben und die Energie selbst wiedergeben — wird er ins Dekorative oder Abstruse abgleiten. Beide Arten von Machwerken — Dekorationen und Abstrusitäten — sind leider auch in Deutschland zu beobachten. So sehen wir in der modernsten deutschen Malerei zwar eine letzte Steigerung künstlerischer Kraft: das Elementare, der Grund — Leben und Energie — sollen zum Bild erhoben werden. Aber nur wenigen Großen wird dieser Vorgang gelingen. Die Akademiker des Urhaften, die Konventionen des Schrecklichen, Totem und Talisman als Nippsachen sind in reicher Zahl vorhanden. Hier wird die Angst zum Spielzeug und Pan zum Haustier.

IM ZEICHEN DES UNGEBORGENEN

Wir gingen aus von der neuen Erfahrung des Lebens in der Jahrhundertwende. Das Mißverhältnis zwischen leeren Stilmasken der Gründerzeit und den Anliegen des Lebens schuf das „Unbehagen in der Kultur“. „Jugendstil“, „Brücke“ und „Blauer Reiter“ brachten eine Steigerung der persönlichen Wirklichkeit, die als allein verbindlich angesehen wurde. Im Verlauf des ersten Krieges vollzog sich unter sozialen Vorzeichen eine Wende zu den

²⁴ W. Hess a. a. O. 17.

Sachen und zum Objektiven. „Gott und der Gliedermann“ sind frei von allem Subjektivismus. Das Anonyme und Fremde, die Energien der Materie und die Lebensprozesse werden zur Würde des Bildes erhoben.

In diesem Ringen um die geistige Bewältigung der Gegenwart sind die modernen Maler fast völlig frei von allem Chauvinismus und Mitläufertum des sogenannten Dritten Reiches geblieben. Sie haben dabei eine Gasse vom nur Nationalen zum Europäischen und Menschlichen überhaupt geschlagen, d. h. der Weg der deutschen Maler im 20. Jahrhundert mündet ein in das allgemeine Bemühen um eine Weltkultur. Im Zeichen des Ungeborgenen und der „Finsteren Götter“ von Max Ernst jedoch spiegeln ihre Werke die Gefährdung des modernen Menschen wieder. Das Eshafte, das Anonyme und Fremde — „Pan“ — droht alle Werte zu vernichten. Die Großen unter ihnen aber haben die Gefahren ausgehalten. Sie haben an dem Werk mitgearbeitet, an dem die Künstler aller Nationen schaffen: den Menschen zu bewahren vor dem Untergang im Gestaltlosen.

Zum Problem der hysterischen Persönlichkeit

LEONHARD GILEN SJ

Nicht selten begegnen uns im Berufsleben, in der Familie, in Erziehung, Seelsorge und Beratung Kinder, Jugendliche und Erwachsene, die schwierig zu beurteilen und zu behandeln sind. Sie fallen durch ihre Launenhaftigkeit und Unberechenbarkeit auf; sie zeigen übertriebene Affektausbrüche; sie haben etwas Theatralisches an sich, möchten überall im Mittelpunkt stehen und suchen, oft in peinlich verkrampfter Weise, die Aufmerksamkeit der Umgebung auf sich zu ziehen. Sie scheinen es (im Dienst ihrer Ziele) auf die Täuschung anderer anzulegen; sie gelten als unzuverlässig oder auch als verlogen und werden, vielfach mit einem moralisch abwertenden Nebenakzent als „hysterisch“ bezeichnet. Für Beobachtungen dieser Art kann jeder, der mit Menschenführung und -behandlung zu tun hat oder offenen Auges durch das Leben geht, manche Belege anführen.

Theoretisch und wissenschaftlich ist der Hysteriebegriff Gegenstand zahlreicher Diskussionen gewesen, die bis heute zu keiner völligen Übereinstimmung geführt haben. Das ist auch der Grund, weshalb Psychiater, Therapeuten, Psychologen den Ausdruck Hysterie nur unter gewissen Vorbehalten gebrauchen. Er hat sich, wie Jaspers z. B. feststellt, „immer mehr aus dem früheren Begriff einer Krankheitseinheit zu einer allgemein-psychopathologischen Bezeichnung für bestimmte Phänomene entwickelt, die bei allen möglichen Krankheiten auftreten können, wenn auch am häufigsten