

nach einer neuen und umfassenden Form, um Christus in der Welt von heute zu bezeugen. Dazu hat der Essener Bildungsplan einen beachtlichen Grund gelegt. Bei allen Lücken überwiegen trotzdem Stärken; darum kann der Essener Entwurf von seiner Diskussionsgrundlage einmal aufsteigen und das alle Bereiche der Bildung und Erziehung umschließende Programm der Katholiken werden, wenn und indem sich die Verantwortlichen um seine Endgestaltung mitbemühen.

Eilert Johannes Lohe SJ

Secession

Europäische Kunst um die Jahrhundertwende

Diese Münchener Ausstellung stellt in ihrem Titel einen besonderen gesellschaftlichen Vorgang in den Mittelpunkt: die Secession. Secession heißt Trennung oder Absonderung. In den Jahren 1890–1910 haben sich in fast allen europäischen Hauptstädten Gruppen von Künstlern von den offiziellen Kunstvereinigungen abgesondert, um einen neuen Verein zu gründen. Solche gesellschaftliche Sonderungen hat es zu allen Zeiten gegeben: So trennten sich die Ackerbauern von den Jägern und Sammlern, die Bürger von den Rittern und Bauern und im späten 18. Jahrhundert die Aristokratie vom Volk. Die Secession aber ist eine Trennung eigener Art. Sie spricht zunächst nicht so sehr von einer politischen Sonderung – es geht nicht um Spaltungen in verschiedene Stände, Staaten oder gar Religionen –, vielmehr wird die Trennung der Kunst wegen vollzogen. Ein Teil der Künstler war mit dem offiziellen Kunstbetrieb nicht mehr zufrieden und suchte neue Wege.

Der Zerfall des ästhetischen Bewußtseins

Hinter den ästhetischen Problemen stehen eigenartige Auseinandersetzungen in der Psyche des modernen Menschen selbst: Intellekt und

Gefühl, Wissenschaft und Kunst, Technik und Erleben finden nicht mehr zusammen.

In Berlin war es besonders der Skandal um die Ausstellung der Bilder des Norwegers Eduard Munch, der 1910 den Streit der Meinungen entfachte. Seine Bilder schienen – selbst, wenn man mit den Augen der Impressionisten sah – chaotisch und gesudelt. Heute zählen wir Munch zu den größten Künstlern der Zeit und können seine Gegner kaum noch verstehen. Aber die Munch-Ausstellung war auch in Berlin nicht die erste Trennung und der erste Streit um die neue Kunst. Und wenig später sollte Herward Walden mit dem „Sturm“ und mit dem „Blauen Reiter“ neue Entrüstung wachrufen.

Die Münchener Secession wollte sich 1893 nicht einmal mehr an der Kunstausstellung beteiligen, deren Leitung das Königliche Staatsministerium in die Hand zu nehmen gedachte. Im Jahr 1901 folgte hier die Gründung der „Phalanx“ und schließlich eröffneten Kandinsky und Marc 1912 den „Blauen Reiter“. In Paris gaben Unstimmigkeiten bei der Preisverteilung auf der Weltausstellung 1889 den Anlaß zur Gründung der „Société Nationale des Beaux-Arts“. Widerspruch erregten die ersten Fauves durch den Herbstsalon von 1903. Einzelne Galerien und Kunsthändler wie Durand-Ruel und Georges Petit boten den jungen Künstlern neue, vom offiziellen Geschmack unabhängige Möglichkeiten. In Wien entstand 1897 eine Vereinigung bildender Künstler Österreichs, die mit ihrer Zeitschrift „Ver Sacrum“ dem Neuen zum Durchbruch verhelfen wollte.

Man wird diese Künstler, die sich gegen den Geschmack der offiziellen Gesellschaft zur Wehr setzten, besser verstehen, wenn man bedenkt, daß beispielsweise Kaiser Wilhelm II. am 18. Dezember 1901 anlässlich der Vollendung der Siegesallee sagte: „Eine Kunst, die sich über die von mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr.“ Natürlich kann niemand die Äußerungen des Monarchen seinen Untertanen anlasten, aber in einem Staatsgefüge, in dem der Monarch derartige Meinungen kundtun darf, werden auch die Bürger ähnliche Ansichten äußern.

Die Gewohnheit, den Maßstab für die Qualität geistiger Werte von der herrschenden Gesellschaft abhängig zu machen, hat sich sehr schnell verbreitet. Wir brauchen nicht nur an die Kunstdiktatur des Nationalsozialismus oder an den sozialistischen Realismus zu denken. Auch bei uns ist sehr oft nur mehr die Gesellschaft Norm für Kunst und Wissenschaft. So mag zwar der Kaiser gestorben sein, der fragwürdige Geist, den sein Ausspruch verkörpert, lebt weiter.

Deshalb mußte es zur Secession kommen. Die Ursache für die Trennung war das künstlerische Gewissen, die Verantwortlichkeit der einzelnen Person; aber die Person, die nicht übergeordneten Einsichten verpflichtet ist, kann keine allgemeingültigen Normen aufstellen. Diese Tatsache belegt die Münchener Ausstellung – eine Ausstellung, die alle sehr beeindruckt hat. Die Vielfalt der hier sichtbar werdenden künstlerischen Auffassungen kann kaum größer gedacht werden. Diese Vielfalt ist jedoch nicht nur durch die Verschiedenheit der Personen begründet, sondern die Unterschiede sind auch qualitativer Art. Das Sentimentale macht sich in einer Reihe von Werken breit. Das Literarische und Nur-Erdachte ist ebenso stark vertreten. Wenn Max Klingers „Urteil des Paris“ an den hervorragendsten Platz der Ausstellung gestellt wird, dann wohl nicht deshalb, weil sich in diesem Bild die geistigen Kräfte der Zeit besonders aussprechen. Wenn man glaubt, die „wirkungsvollsten, zeitgebundenen Mittel“ in Klinger gefunden zu haben, so macht man sich die Schwäche der Zeit zu eigen, die ebenfalls den Effekt suchte. Klingers Bild ist wohl nicht „ein Theater von besonderer Bedeutung“, sondern eher ein Theater ohne Bedeutung¹. Toulouse Lautrec oder Eduard Munch hätten den Geist des Umbruchs darstellen können, Klinger vermag es nicht. Bei einer solchen Aufstellung wird der Historiker zum Gegner des Kunsthistorikers; denn der Historiker soll darstellen wie es war, der Kunsthistoriker aber soll künstlerische Werte erkennen und würdigen.

In Klingers „Urteil des Paris“ als Mitte der Ausstellung kommt nicht nur die Schwierigkeit unserer Urteilsbildung zum Ausdruck, die Pro-

blematik der Inhalte überhaupt wird an diesem Bild und in der Ausstellung selbst sichtbar.

Die Fragwürdigkeit der Inhalte

Das Pseudopathos der seichten Akte und die „Weihe“, die dem Bild seine Atmosphäre verleihen, zeigen, daß Klinger zur Wirklichkeit des antiken Themas kein Verhältnis mehr hatte. Elemente des offiziellen Geschmacks lassen sich also auch in der Secession feststellen. Bei Franz Stucks „Pallas Athene“ auf Goldgrund wird man auch kein besonderes Verhältnis zum Mythos bemerken. Walter Cranes „Schnitter Tod“ oder „Die Pferde Neptuns“, Segantinis „Die bösen Mütter“, Torops „Drei Bräute“ und Moreaus „Salome“, um nur einige zu nennen, zeigen ebenfalls die Problematik der Inhalte. Auch in der Secession sind also sehr viele Gedankenmaler am Werk. Das, was man dachte, und das, was man empfand, bilden kaum noch eine Einheit. Das gilt auch – so bedauerlich die Feststellung für den Christen sein mag – für das religiöse Motiv. Gustave Moreau war sicher von den edelsten Absichten bewegt, als er „Die Engel von Sodoma“ oder „Engel, Blumen auf den Vatikan werfend“ malte. Religiös werden uns diese Werke kaum bewegen. Vor Ludwig von Hofmanns Bildern kann man nur staunen, wie der Künstler auf den Gedanken kommen konnte, das junge Paar in Badeferien „Adam und Eva“ zu nennen. Auch bei Maurice Denis und Puvis de Chavannes wird man bei religiösen Themen ernste Vorbehalte machen müssen. Diese Themen sind für die Maler des „fin de siècle“ kaum vollziehbar, – nicht aber die religiöse Stimmung, das Sentiment. Auf dem Sentiment ruhte damals nahezu alles auf, was sich Religion nannte.

Sicher hatte die Kirche auch im 19. Jahrhundert die Religion nicht auf dem Gefühl aufgebaut; aber nachdem die offizielle Gesellschaft praktisch den Positivismus als Grundlage anerkannt hatte, ließen sich ideelle Werte kaum

¹ Secession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende. Ausstellungskatalog. Konzeption und wissenschaftliche Bearbeitung der Ausstellung: Dr. S. Wichmann (München 1964) 1 und 5.

schützen. Aus dem Mythos wurde die Märchenstimmung oder das Bildungsstück. Die Historie hatte die Ahnen der Herrscherhäuser zu verherrlichen, aber das war in einer Zeit, die ohne eine lebendige Tradition auskam, eine schwierige Sache. Was von Mythos und Historie blieb, war die Moral. Jedoch ist eine Moral ohne Gott eine widersprüchliche Konstruktion. So blieb zuletzt nur die Welt, die Natur; aber gerade die Natur hat in der Malerei des 19. Jahrhunderts vom Realismus bis zum Expressionismus ihr Gefüge von Grund auf verändert. Selbst die Landschaft wird im Neoimpressionismus und Expressionismus fragwürdig. In der abstrakten Malerei aber hat sie ihr Erscheinen ganz eingestellt. Nur ein Inhalt blieb erstrebenswert, das Leben selbst.

Die Vorherrschaft des Erotischen

Dieser Inhalt zeigt sich deutlich in der Vielfalt der erotischen Motive, die man in der Ausstellung sehen konnte. Die Akte von Corinth und Bonnard sind nicht zu übersehen. Slevogt und Liebermann bieten Beispiele dafür. Von besonderer Eindringlichkeit sind die erotischen Darstellungen von Schiele. Das Thema erhält jedoch bei dem Österreicher eine Charakteristik sozialer und psychischer Art: Eine elementare Not kommt in Schieles Bildern zum Ausdruck. Die Formen – namentlich die Umrisse der Gestalten – sind zerrissen, die Farben wirken hektisch. Dabei erscheint manches abstoßend; aber keines der Werke wirkt leer oder trägt ein falsches Pathos zur Schau. Die intellektuelle Linienführung, die nervöse Expressivität kennzeichnen die erotische Welt der Zeit und charakterisieren die Epoche.

Wenn schon bei Schiele die Verbindung des erotischen Themas mit einer Notsituation auffällt, bei Eduard Munch, dessen Werk sehr viel größer ist, werden die Belege für diese Thematik noch stärker. Die „Eifersucht“ und die „Madonna“ sprechen eine deutliche Sprache.

„Religion und Erotik. Das sind die Grundfragen, die durch alle Verkleidungen hindurch erkennbar bleiben.“² Die „Madonna“ des Norwegers vereinigt nicht nur das religiöse Motiv mit der Erotik. Sie interpretiert auch das Schicksal des Malers und seiner Zeit. Eduard Munch stammte aus einer sehr religiösen protestantischen Familie. So waren ihm die Fragen der Frömmigkeit von Haus aus vertraut. Zugleich aber nahm er am Leben der Bohème von Christiania teil. Das liberale Milieu dieser Künstler und Literaten haben ebenfalls formend in das Leben des Künstlers und in sein Werk eingegriffen. Die „Madonna“ faßt gleichsam diese Gegensätze zusammen. Ja, man könnte mit der allgemeinen Formel Tradition und Fortschritt nicht nur dieses Bild, sondern die Problematik der Zeit erklären. In diesem Zusammenhang darf noch ein anderes Bild des Norwegers erwähnt werden, die „Pubertät“; denn dieses Bild stellt wohl ein erstes Mal in der Kunstgeschichte überhaupt die Angst vor der erwachenden Sexualität dar. Pseudomoralische Fassaden, hinter denen Eros und Angst stecken, sind Wirklichkeiten, an denen Sigmund Freud sein „Unbehagen in der Kultur“ diagnostizierte. Auch ein anderer Wiener, der Maler Gustav Klimt, macht in besonderer Weise das Morbide und Pseudoerotische in seinen Werken sichtbar. Die schmalen Damen der Gesellschaft, die von Klimt mit einer flächigen und ornamentalen Ausstattung versehen werden, illustrieren das „Unbehagen in der Kultur“. Von der menschlichen Tiefe des Norwegers besitzt der Wiener so gut wie gar nichts, dagegen hat er viel von Makart gelernt.

Diese erotischen Kräfte sind auch dort wirksam, wo wir sie nicht unmittelbar vermuten, nämlich in der sogenannten Ornamentik des Jugendstils.

Die Ornamentik und der Ursprung des Formengefühls der Zeit

Das Ornament gehört seinem Wesen nach der alten mythischen Weltauffassung an. Dort repräsentiert es die große Weltordnung – den Kosmos. So setzte man z. B. in der alten Kunst

² Hans H. Hofstätter: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei (Köln 1963) 44.

an den Rand der Welt den Fluß, etwa als Mäander oder man baute in die Bogen der Tympana Quadrate mit Rosetten und Sternbildern, um den Himmel und sein Gewölbe sichtbar zu machen. Immer hatte das Ornament einen Sinn und drückte eine wesentliche Beziehung zur Welt aus.

Die ornamentartigen Gebilde des Jugendstils enthalten einen solchen objektiven Sinn nicht mehr. Sie sind subjektive Erlebnisse, Impulse, die sich mühen, einem „floralen Erlebnis“ Ausdruck zu verleihen. Sie wollen spontan sein. Das Leben selbst soll in ihnen Form werden. Die Möbel von Mackintosh, Riemerschmid oder van der Velde werden von diesen vegetativen Impulsen geprägt. Und in den Architekturen etwa eines Antonio Gaudi gewinnt man den Eindruck, der Baumeister wollte den „*Élan vital*“ von Henri Bergson monumentalisieren. Dieses In-den-Vordergrund-rücken der vitalen Kräfte zeigt genauso wie das Überhandnehmen des Erotischen, daß das Leben durch die Technisierung und Rationalisierung in der Tiefe erschüttert war. Das Übermächtigwerden der triebhaften Kräfte erklärt sich wohl – wenn man vom Moralischen absieht – als Reaktion der Natur gegen die einseitige Rationalisierung und Technisierung der Welt. Allein der Kampf um das Leben und alles Lebendige erzeugt keinen neuen Stil und auch keine Ornamentik im alten Sinn, weil diese Erfahrungen und Defensivkämpfe subjektiver Art sind. Jeder erfindet seine eigenen Arabesken und Formen, jeder entwirft sein eigenes Bild vom Leben. Nicht der Stil, sondern die abstrakte Malerei steht als Ergebnis der Bemühungen des Jugendstils um die Ornamentik vor uns.

Die Gleichmacherei des Formenapparates der Jugendstilmöbel war ein Zugeständnis an die Bildung, die den Stil wollte. Die Gleichmacherei war aber auch ein Zugeständnis an die Maschine und das Kollektiv. Die Einheit war nur mehr durch Formalismus zu erreichen. Die Zukunft auf diesem Gebiet gehörte jedoch den Notwendigkeiten der Technik, deren Formen durch die Prinzipien des Kubismus eher zu fassen waren als die vom Gebrauchszweck unab-

hängigen teigigen und schwellenden Ornamente des Jugendstils. Das Anliegen dieser Ornamentik vertritt heute die abstrakte Malerei: die freie Form der unabhängigen künstlerischen Persönlichkeit.

So wesentlich die Impulse der Jahrhundertwende auch waren, sie haben gerade den Stil nicht geschaffen, den man anstrebte, sondern eher eine allgemeine Formenanarchie. „Die Menschen des 20. Jahrhunderts können sich etwas darauf einbilden, im chaotischsten Jahrhundert der Weltgeschichte zu leben.“ So schließt Jean Cassou seine Überlegungen zu unserm Thema ab³. Tatsächlich lassen sich auch in der Münchener Ausstellung alle Ismen des 19. und 20. Jahrhunderts feststellen: Realismus, Impressionismus, Neopressionismus, Symbolismus, Expressionismus, Kubismus, Futurismus, Surrealismus, Abstraktion, Kitsch und Kunst. Dabei darf nicht übersehen werden, daß die jeweiligen Ismen inzwischen in die verschiedensten Stil- und Spielarten auseinander gefallen sind und eine gemeinsame Geistigkeit nicht mehr erkennbar ist. So spiegelt die große Ausstellung in München das, was wir sind. Die Secession hat zwar dem einzelnen große Freiheiten errungen, kann aber keine Gemeinschaft mehr stiften. Der isolierte Einzelne aber verfällt den kollektiven Mächten der Technik, Wirtschaft und Politik. Diese gebärden sich als Mäzene und statten die Kunst verschwenderisch aus. Jeder Künstler ist frei, er kann tun, was er mag, wenn ihn nur ein Kollektiv, eine Gruppe dieser Gesellschaft unterstützt. Die „Auseinandersetzung“ selbst ist bei unseren geistigen Diskussionen Stil geworden. Jeder kann denken, lehren und bilden, was er will – solange er nicht gegen die Polizeivorschriften verstößt. Eine allgemein verbindliche Antwort aber gibt es bei all diesen Auseinandersetzungen nicht mehr. So steht auch bei der Ausstellung Secession keine verbindliche Wirklichkeit mehr hinter der bunten Vielfalt der Formen.

Herbert Schade SJ

³ J. Cassou, E. Langui; N. Pevsner: Durchbruch zum 20. Jahrhundert. Kunst und Kultur der Jahrhundertwende (München 1962) 115.