

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

55. JAHRGANG Juni 2002 HEFT 6

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Tagungen

Experimentalisierung des Lebens in Kunst und Kultur

Zur Jubiläumstagung »100 Jahre Monte Verità«. Ascona, 30. November bis 3. Dezember 2000. Veranstalter: Fondazione Monte Verità und Centro Stefano Franscini

1. Ideengeschichte

Vor ca. 20. Jahren entdeckte Harald Szeemann die Lebensreformgemeinschaft auf dem Monte Verità (*Abb.1*) als Keimzelle einer experimentellen, alternativen Kunst- und Lebensform. Seine von 1978 bis 1980 in Ascona, Zürich, Berlin, Wien und München gezeigte Ausstellung ist heute als ständige Präsentation im Museum Casa Anatta, dem ehemaligen Wohnsitz der Gründer der »Vegetarischen Cooperative Monte Verità«, zu sehen. Szeemann rekonstruierte die Ideengeschichte dieser Gemeinschaft, rückte deren Protagonisten in den Blick und konnte zeigen, wie der Monte Verità und sein Umfeld im Tessin Expressionisten, Dadaisten und Bauhaus-Künstler anzog. Nur in äußerst wenigen Fällen machten diese den Ort selbst zu ihrem Atelier, wie Marianne von Werefkin und Alexej von

Jawlensky. Die Entwicklung der modernen Künste und eines avantgardistischen Lebens überspannte als Bogen die historische Rekonstruktion des Ortes durch Szeemann und ließ, wie nun auf der Jubiläumstagung deutlich wurde, auch Aspekte außer Acht, die nicht in die Programmatik von kultureller Erneuerung und Gesellschaftskritik passen wollen.

2. Neue Fragen: Erfindung des Lebens und die Konstruktion der »Gegenkultur«

Für die Kunstgeschichtsforschung lohnt sich ein erneuter Blick auf das heute merkwürdige anmutende Gemisch aus Anarchie, Sozialutopie, Seelenreform, Lebensreform und Körperreform aus zweierlei Gründen: Die gegenwärtige Experimentalisierung des Lebens in der Biotechnik fordert eine kulturwissenschaftlich orientierte Kunstgeschichtsforschung dazu

heraus, sich auf neue Weise mit der Historisierung einer künstlerischen Kultur der Avantgarde zu befassen, in der Künstler und Künstlerinnen nicht nur neue Lebensweisen erprobten, sondern das eigene Leben in der Kunst einem riskanten Spiel neuer Möglichkeiten aussetzten. Diese sollten die körperlichen und geistigen Rahmenbedingung des Lebens verändern. So interessiert die Lebensgemeinschaft der 'Naturmenschen' auf dem Monte Verità heute nicht allein wegen einer rekonstruierbaren Diskrepanz zwischen Utopie und Wirklichkeit. Vielmehr scheint die Vernetzung der kulturellen und künstlerischen Projektion einer Erneuerung des Lebens mit dem damaligen Verständnis von Leben, Krankheit und Gesundheit, Gesellschaft, Politik und Technik einen prototypischen historischen Zusammenhang darzulegen, der eine vertiefte Sicht auf die lebenswirkliche und kulturelle Gegenwart erlaubt. Nicht die Ideengeschichte, sondern die medialen, technischen und subjektiven Komponenten einer erfundenen Wirklichkeit gilt es nun zu erforschen. Umgekehrt würde man sich diesen Aspekten, anders als vor zwanzig Jahren, heute sicher nicht ohne die Erfahrung mit dem Genom-Projekt zuwenden, das die Neugestaltung des Lebens in Aussicht stellt und damit Grenzen zwischen individuellem Leben und Kultur durchlässig werden läßt.

Aus unserer Gegenwart heraus ist auch die Frage nach der historischen Wirklichkeit von Gegenkulturen drängender geworden. Eine kulturkritische Kunstgeschichtsforschung steht vor dem Phänomen, daß Kunst sich heute nahtlos in eine vereinheitlichende Erlebniskultur jenseits aller künstlerischen Streitkultur einzufügen scheint. Daraus ergibt sich auf der historischen Ebene die Frage, wie 'anders' eigentlich die Gegenkultur des Monte Verità, wie sie von Martin Green beschrieben wurde, war (vgl. ders.: *Mountain of Truth. The Counterculture begins. Ascona 1900-1920*, Hannover u. London 1986)? Schon allein die Tatsache, daß es diese 'andere' Welt ohne Eisen-

bahnanschluß nicht gegeben hätte, zeigt die Überschneidung von Systemen, deren Konfrontation sich der Begriff einer Gegenkultur erst verdankt. Nicht zuletzt stellt sich die Frage, ob das alternative System von Künsten, Philosophien und Wissenschaften nicht auch eine Projektionsfläche für Kunst- und Kulturwissenschaftler bot, die die Augen vor Systemüberschneidungen und Diskrepanzen zugunsten der Rekonstruktion einer idealen Welt verschlossen.

3. *Innen und Außen*

Zur Desillusionierung jener vermeintlich anderen und freieren Welt trug zunächst Albert Wirz (Berlin) bei, der die Lebensreformgemeinschaft auf dem Monte Verità mit anderen »Räumen für die Gesundheit«, also Sanatorien von Maximilian Bircher-Benner (Schweiz) und John Harvey Kelloggs (USA) verglich. Zur Gründung der Lebensgemeinschaft bei Ascona, die einen dritten Weg zwischen Kapitalismus und Kommunismus beschreiten wollte, und die von Ida Hofmann und dem wohlhabenden Industriellensohn Henri Oedenkoven sowie den Brüdern Karl und Gusto Gräser 1900 gegründet worden war, gehörte auch ein Sanatorium. Dies war von Oedenkoven und Hofmann als Kapitalbildungsanlage gedacht und ist in der bisherigen Forschung eher am Rande behandelt worden. Um zur anti-kapitalistischen Struktur zu kommen, brauchte man Geld, das die Heilstätte als »Vegetarisches Erholungsheim« erwirtschaften sollte.

Wirz näherte sich dieser Institution nun eher allgemein über seine Kenntnis anderer Heilstätten. Statt sich der Ideengeschichte der Sanatorien zuzuwenden, wollte er wissen, wie der Körper in diesen Institutionen zugerichtet wurde. Er stellte die These auf, daß im Sanatorium die Grundwerte einer besseren Welt in die Körper 'eingeschrieben' wurden. Die sozialen Praktiken und Organisationsformen in den Sanatorien ließen weniger auf eine Befreiung als auf eine Erneuerung und schließlich



Abb. 1
Der Monte Verità,
Gesamtansicht, Fotografie, um 1906 (Kunstforum 116, Nov./Dez. 1991, S. 95)

Anpassung durch strenge Disziplin schließen, ein Umstand, der Thomas Mann 1909 veranlaßte, die Heilstätte als Zuchthaus zu bezeichnen. Zunächst wurde der Patient oder die Patientin der Verantwortung des Arztes überantwortet und tat gewissermaßen durch auferlegte Ruhe-, Fasten-, oder Arbeitsabläufe Buße für das vormals falsche Verhalten, um dann in einem Disziplinierungsprozeß auf ein neues Leben abgerichtet zu werden. Patienten wurden dabei wie Kinder und Soldaten behandelt. Mit Befreiung und Freiraum hatte dies System wenig zu tun. In diesem Zusammenhang sprach Wirz auch von der »Erfindung des bürgerlichen Körpers im Sanatorium«.

Aus dieser Sicht würde sich eine Differenzierung der Rolle von Sanatorien im Ersten Weltkrieg ergeben, in denen Künstler und Intellektuelle Zuflucht vor dem Militärdienst suchten. Statt wie bisher anzunehmen, daß die Heilstätten in der Schweiz angenehme Schutzorte für Künstler waren, wie etwa das Sanatorium Belle-Vue, das von Ludwig Binswanger d. J. in Kreuzlingen geleitet wurde, der seinerseits Kontakte zum Monte Verità pflegte, stellt sich nun die beklemmende Parallele zwischen dem disziplinierten Körper im Sanatorium und demjenigen unter dem Zwang des Militärs her. In einem Bild wie dem »Soldatenbad« (1915) von Ernst Ludwig Kirchner kreuzen sich aus

dieser Sicht zeitgenössische Körperdiskurse, das heißt die Disziplinierungsformen des Militärs, der Hygiene und der heilsamen Wasseranwendungen im Sanatorium. Das »Soldatenbad« läßt sich so nicht mehr ohne weiteres von den Erfahrungen und Werken Kirchners trennen, die dann tatsächlich 1917/18 in einer Heilanstalt wie dem Belle-Vue ihren Ort fanden.

Sodann entspricht die auffallende Aufmerksamkeit von Avantgardekünstlern für ihre Tagesabläufe, ihr körperliches und geistiges Befinden und das Schreiben darüber – man denke an Gauguin, van Gogh, Kirchner, Klee und Mondrian – als Kreisen um sich selbst jenem egoistischen Narzismus, der zum Kernpunkt der systematischen Heilerfahrung wurde, und den Wirz mit Blick auf den Diskurs über die innere Ordnung des Körpers als Spiegel gesellschaftlicher Ordnung oder Ordnungsherstellung und -verinnerlichung beschrieb. Avantgardistische Daseins- und Selbsterkundungsweisen scheinen mit dem damaligen sozialen und wissenschaftlichen System mehr in Zusammenhang gestanden zu haben als daß sie aus demselben herausgetreten wären.

Der Erste Weltkrieg bedeutete überhaupt einen Einschnitt in den »Nervendiskurs« (Radkau), der seit dem 19. Jh. die Lebensreform begleitete. Die Gemeinschaft, die sich

selbst auf dem Monte Verità einer rigiden Ordnung unterwarf, wurde jenseits der Hektik der Großstädte zur Heilstätte der Zivilisationskrankheit 'Nervosität'. Dieser Thematik widmete sich eine der Arbeitsgruppen, die von Cornelia Regin und Joachim Radkau geleitet wurde. Aus der Sicht einer Ideologisierung der Nerven vor und während des Ersten Weltkrieges – in Deutschland war die Rede von der Nervosität als Franzosen-Krankheit – ließe sich ein 'nervöser' Duktus in Zeichnungen und in der Druckgraphik deutscher Künstler während und kurz nach dem Ersten Weltkrieg in Beziehung setzen zum politischen Diskurs der Zeit. War der nervöse, krakelige Duktus in einer Reihe von Selbstbildnissen Klees aus dem Jahr 1919 – darunter der »Denkende Künstler« – nicht auch ein Mittel künstlerischer Behauptung gegen die durch den Krieg geforderte Disziplin und Bekämpfung der Nervosität? Damit hätte sich der Avantgardekünstler in der Rolle des nervösen und isoliert arbeitenden Künstlers auch von der Ruhe und Disziplin der 'Naturmenschen' auf dem Monte Verità programmatisch abgesetzt, ebenso wie die Vertreter des Ausdruckstanzes, Rudolf von Laban und Mary Wigman (Abb. 2), sich mit deren Idealen und Lebensweisen keineswegs identifizierten. So ließe sich erklären, weshalb sich die rekonstruierten Verbindungen von wichtigen Künstlern und Künstlerinnen zum Monte Verità als nicht besonders tief erweisen und im Sinne eines Einflusses eher folgenlos erscheinen.

Martin Green untersuchte ebenfalls in seinem Vortrag »Centers of new life« die Lebensreformgemeinschaften der Zeit als Orte für das Experiment des neuen Lebens, das auf einen gesunden, geheilten, geordneten Körper gestützt wurde. Diät, Vegetarismus und spirituelle Erfahrung waren dabei untrennbar miteinander verbunden. Anders als Wirz, faßte Green die Ansiedlungen der Lebensreformgemeinschaften als Orte einer Realisierung der Ideen auf. Er befaßte sich eingehend mit den agrikulturnellen Kolonien in Großbritannien,

insbesondere mit der 1898 u. a. von Quäkern gegründeten Kolonie Whiteway. Die Figur des Wanderers und Wanderpredigers als Medium und Vermittlungsinstanz von Erfahrung und neuen Ideen spielte für diese Gemeinschaften eine wichtige Rolle. Für den Monte Verità stellte Gustav Gräser diese zentrale Figur des 'Wanderpredigers' als »neuer Zarathustra« dar, der die Gemeinschaft auf dem Berg und die Welt 'da draußen' immer wieder miteinander verzahnte. Das Wandern konnte dabei als anti-moderne Bewegungsweise einer technikfeindlichen modernen Kultur verstanden werden.

4. Noch mehr Entlarvung

Ulrich Linse, der durch zahlreiche Publikationen zur Geschichte der ökologischen Bewegung in Deutschland hervorgetreten ist, ging von der Mythisierung der geographischen Lage des Monte Verità aus. Der Süden wurde zum Projektionsort einer befreiten, maternalistischen, natürlichen und gesunden Gesellschaft, zu deren Unterfütterung östliche Religionen und Philosophie sowie ethnologische Forschungen herangezogen wurden. Der Diskrepanz zwischen der konstruierten neuen Welt und der lokalen Wirklichkeit suchte Linse am Beispiel des »Hunsa-Landes als Schweizer Klon« nachzugehen. Ralph Bircher, der Sohn von Max Bircher-Benner, hatte die Bewohner jenes Tals zwischen China und Pakistan als Volk ohne Krankheiten beschrieben. Er schloß sich dabei einer Konstruktion an, die auf Berichte aus der englischen Besatzungszeit zurückging. Erst in den 1950er Jahren dokumentierte eine deutsch-schweizerische Expedition die tatsächlichen, nicht zuletzt durch Alkohol hervorgerufenen Gesundheitsprobleme der Hunsa, wobei immer auch die 'Verseuchung' durch die westliche Zivilisation als Element der konstruierten, vormals heilen Welt erscheint. Diese Destruktion stünde, so Linse, dem Mythos Monte Verità noch bevor.

Der Vortrag von Andreas Schwab wollte einmal mehr zur Entlarvung beitragen. Spätestens hier mußte jedoch auffallen, daß sich die neue Sicht auf den Monte Verità auf die Geschichte und Funktion des Sanatoriums verengt. Sicher ist dies mit Blick auf die Geschichte des Körpers und seiner Zurichtungen, der kulturellen Verfaßtheit von Krankheit und Gesundheit wie auch der Rolle von Verinnerlichung als Grundlage für künstlerisch-philosophische Vorstellungen und Umsetzungsweisen von Traum, Phantasie und Geheimnis lohnend. Es besteht jedoch seit Gründung des Monte Verità bis in die Forschungsliteratur hinein Uneinigkeit darüber, wer den 'wahren' »Berg der Wahrheit« denn repräsentiere, Oedenkoven und Hofman mit ihrem Sanatorium oder Gusto Gräser als Bezugsperson der 'Naturmenschen'.

Schon die frühen Publikationen von A. Grohmann und Erich Mühsam aus den Jahren 1904 und 1905 stimmen darin überein, daß die Gebrüder Gräser die eigentlichen Symbolfiguren des Lebensexperiments auf dem Monte Verità waren. Bei der Wahl von Untersuchungsschwerpunkten sollte diese Problematik berücksichtigt oder wenigstens artikuliert werden. Insofern berührte die Mühe der Wissenschaftler, den Mythos zu demontieren, wie es das Motto der Tagung schon vorgab (»Wahrheit auf Bewährung«), einen Gräser-Anhänger und -Forscher wie Hermann Müller nur wenig.

5. Künstlerische Kulturen und soziale Netzwerke

Der Eindruck blieb, daß die neue Forschung sich des Monte Verità eher als eines von mehreren Paradebeispielen einer Experimentalisierung der Lebensweisen und der Kultur um 1900 bedient, ja den »Berg der Wahrheit« auch als Ausgangs- und Berührungspunkt künstlerischer Kulturen zwischen Zürich, Berlin und München noch weiter erforschen wird, ohne jedoch an den Enthusiasmus und die spielerische Offenheit heranzureichen, von



Abb. 2 Mary Wigman, Portraitfoto um 1915 (Kerbs/Reulecke, *Handbuch deutscher Reformbewegungen*, Wuppertal 1998)

denen Harald Szeemanns Rekonstruktionsarbeiten einst beseelt waren. Immerhin steht man noch heute staunend in der Casa Anatta vor all den Fotos, die expressionistische und Bauhaus-Künstler mit Ascona in Beziehung setzen. Wie ein Funke scheinen dann die Verbindungen, die vom Monte Verità ausgingen, weitergesprungen zu sein. So wunderte sich etwa 1926 E. L. Kirchner, daß die längst in Dresden ansässige Mary Wigman, in deren Tanzschule er zeichnete (Abb. 3), mit den Binswangers in Kreuzlingen in Verbindung stand, die möglicherweise durch das Interesse am Monte Verità erst gestiftet wurde. Nun wäre zu fragen, was diese Berührungen denn für den eigenen Lebensentwurf der Künstler und ihre Werke bedeuteten: Der Monte Verità scheint zu lehren, daß es eine ganze künstlerische Kultur von Literaten und bildenden Künstlern gab, die einer Erfindung ihres eigenen Lebens auf der Spur waren und sich an diesem Großprojekt zu orientieren suchten oder sich auch gerade von dem Gemeinschaftsaspekt, der wieder eine rigide Ordnung hervorbrachte, abwandten. Was für die Überschnei-



Abb. 3
E. L. Kirchner,
Wigman-Tanz, Aquarell,
31,5 x 41,5 cm. Bern
(Ausst.Kat. Tanz in der
Moderne, Emden und
München 1996/97, Köln
1996, Supplementband
für München, Nr. 719)

dung zwischen bestehender Ordnung und der vermeintlichen »Gegenkultur« gilt, kann jedoch als Verinnerlichungsprozeß von Disziplin auch für den avantgardistischen künstlerischen Arbeiter in der Isolation gegolten haben.

6. Denkmalpflege

Neben Wissenschaftlern und Anhängern der Monte Verità-Ideen und -Lebensweisen kamen auch Zeitzeugen wie Wolfgang Oppenheimer zu Wort. Mit seinen Eltern war er schon früh aus Deutschland emigriert und kam Anfang der 1930er Jahre nach Ascona. Oppenheimer erinnerte daran, denkmalpflegerische Pflichten nicht zu vernachlässigen, die über das Gelände des Monte Verità hinausgehen. So ist das Tessiner Zeugnis des »Neuen Bauens«, das Teatro Bara, dem Verfall preisgegeben. 1927-1928 hatte der lange in Worpswede ansässige Architekt und spätere Maler Carl Weidmeyer (1882-1976) die Tanzschule für die Ausdruckstänzerin Charlotte Bara errichtet. Wie die Naturmenschen vom Monte Verità blieb dies für die Anwohner im Tessin bis heute ein Element fremder Modernität, und so erging der Appell zur Rettung denn

auch ganz richtig an die Adresse der von weit her zugereisten Tagungsteilnehmer. Den Status des Fremden und Exotischen werden der Monte Verità und seine Zeugnisse in einer Umgebung nicht verlieren können, die einstmals selbst als exotischer Rückzugsort konstruiert wurde, ohne daß man sich um deren soziale und kulturelle Wirklichkeit gekümmert hätte. Und Gropius' Bemerkung von 1930, die dortigen Behörden hätten wohl mit dem Lauf der Welt in den Dingen der modernen Kultur nicht Schritt gehalten können, klingt heute wie ein weiterer Baustein in einer Geschichte, in der die arrogante Elite und ihre moderne Sozialromantik in Konflikt mit der Wirklichkeit der ländlichen und südlichen Kultur, deren Wert-, Lebensauffassungen und Repräsentationsformen geraten mußte.

7. Neue Veröffentlichungen

Abschließend wurden zwei neue Veröffentlichungen vorgestellt: Robert Landmanns *Klassiker Ascona - Monte Verità*, von Martin Dreyfus neu herausgegeben und mit einem biobibliographischen Anhang versehen (Verlag Huber Frauenfeld, 2000), sowie ein Beitrag

zur Geschichte der symbolträchtigen Landschaft des Monte Verità (*Monte Verità. Landschaft Kunst Geschichte*, hrsg. v. Hans-Caspar Bodmer, Ottmar Holdenrieder und Klaus Seeland, Frauenfeld 2000). Als weiterführende Literatur zur kulturellen Bedeutung der »Heilstättenbewegung« im Wilhelminischen Reich und der Weimarer Republik sei Joachim Radkaus Studie *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler* (München, Wien 1998) empfohlen. Einen Überblick über Reformansätze und deren Ideologisierung bietet das *Handbuch der deut-*

schen Reformbewegungen 1880 - 1933, hrsg. v. Diethart Kerbs und Jürgen Reulecke (Wuppertal 1998). Zudem sei auf den zweibändigen Ausstellungskatalog der Darmstädter Ausstellung zur Lebensreform hingewiesen, der zum Monte Verità zwar kein neues Material vorlegt, das allgemeine Thema gleichwohl wie oben skizziert als Kulturgeschichte und künstlerische Kultur der Lebensreform auszuloten versucht (*Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, hrsg. v. Kai Buchholz et. al., 2 Bde., Darmstadt 2001).

Bettina Gockel

Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900

Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 21. Oktober 2001-24. Februar 2002. Katalog (hrsg. v. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann u. Klaus Wolbert): 2 Bde. mit zahlreichen farb. u. sw Abb.; Bd. 1, 624 S., Aufsätze; Bd. 2, 608 S., Darmstadt und Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001, ISBN 3-89552-081-0

Kaum eine Zeit hat sich in ihren literarischen und künstlerischen Zeugnissen mit so vielen Vorbehalten zum eigenen Zeitalter bekannt wie das 19. Jh. In Ludwig von Hofmanns *Idyllen*, in Giovanni Segantinis *Bergwelt* oder Arnold Böcklins *Gefilden der Seligen* drückt sich ebenso der Wunsch nach einem neuen Paradies aus wie in Gauguins *Südsee-Bildern*. So unterschiedlich im einzelnen die Gründe waren, ihnen allen ist gemeinsam, daß sie die technokratische, materialistische und positivistische Haltung ihrer Zeit ablehnen. Die allgemeine Säkularisierung, in der fortschrittsgläubiges naturwissenschaftliches Denken die Transzendenz verdrängte, hatte eine Anonymisierung und Versachlichung des Lebens zur Folge, in der kein Platz für Emotion und Geist blieb. In rasantem Wandel veränderten Industrialisierung und Urbanisierung die natürliche Umwelt und rissen den Einzelnen aus seinem sozialen und geographischen Umfeld heraus. Lebens- und Wohnverhältnisse, Ernährung,

Lebensplanung und Freizeitverhalten änderten sich. Ganze Bevölkerungsschichten gerieten in menschenunwürdige Lebensbedingungen.

Gegen die widernatürlichen Seiten der neuen Zeit kam in der 2. Hälfte des 19. Jh.s eine Protest- und Aufbruchsbewegung in Gang, die sich mit dem Begriff *Lebensreform* umschreiben läßt. Der Begriff definiert keine einheitlich organisierte Bewegung, sondern steht für die verwandten Ziele zahlreicher Gruppierungen, Vereine und Verbände vor allem in Deutschland. Die Auswirkungen zeigten sich im täglichen Leben ebenso wie in Politik, Kultur und Kunst. Die Gründe für eine solche Welle von Protest- und Reformbewegungen entziehen sich, wie bereits Corona Hepp 1987 sah, einer einfachen Deutung. Zu unterschiedlich waren die Motivationen der einzelnen Gruppierungen. In der Kunst zeigt sich dies am Beispiel der ideologischen Ambivalenz zwischen den Vertretern des Symbolismus und des Expressionismus. Am ehesten ließe sich die Aufbruchstim-