

„MÜNCHEN LEUCHTETE“

KARL CASPAR

UND DIE ERNEUERUNG CHRISTLICHER KUNST IN MÜNCHEN UM 1900

Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen/Staatsgalerie moderner Kunst und des 88. Deutschen Katholikentages 1984 e. V. im Haus der Kunst, München, vom 8. Juni bis 22. Juli 1984

Leben wir im Jahrzehnt der Zitate? Der ironisch verwendeten Zitate, wenn man an die postmoderne Architektur denkt, wie etwa an James Stirlings Erweiterungsbau der Stuttgarter Staatsgalerie oder nun auch an die Ausstellung zum 88. Deutschen Katholikentag „München leuchtete“ im Haus der Kunst, deren Titel ein ironisch gemeintes, wenn auch mitunter positiv aufgefaßtes Zitat aus Thomas Manns Erzählung *Gladius Dei* als Signum der Kunststadt München um 1900 festschreiben soll?

Im Gegensatz zu der Bilderschau des Berliner Katholikentages *Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde* von 1980 und Werner Hofmanns Ausstellung *Luther und die Folgen für die Kunst* von 1983 in der Hamburger Kunsthalle, die beide religiösen Tendenzen in der Kunst des 20. Jh.s nachgingen, bezieht sich die von Peter Klaus Schuster erarbeitete Münchner Ausstellung „auf das Nahe“, Lokale, auf die „Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900“. Mit der Analyse dieses Münchner Lokalereignisses — so Schuster im Katalog (S. 8) — relativierten sich die Ergebnisse der Berliner und Hamburger Schauen zum großen Thema „Kunst und Religion“. Zum einen konstatiert er, daß die Münchner Ausstellung jedweden Optimismus mindere, der von der Vorstellung eines fruchtbaren Wechselspiels zwischen Kirche und moderner Kunst ausgehe — was übrigens u. a. auch schon W. Schmied und O. Mauer im genannten Berliner Katalog (S. 9, 11) bemerkten. Vor allem aber stellt er der Hofmannschen These, daß die Moderne in ihrer Tendenz zur Abstraktion wesentlich von einem protestantisch-calvinistischen Bildverständnis geprägt sei und daß Luther und die Seinen recht eigentlich erst die Stammväter abstrakter Spiritualität in der Kunst seien (S. 8), die Verbindung der katholischen Kunststadt München mit den Anfängen der Abstraktionen entgegen.

Gewiß hat auch Schuster mit den Mitteln einer Ausstellung nicht alle Fragestellungen zum komplexen Thema moderne Kunst und Kirche anschaulich machen können, wie dies Hofmann schon für die Luther-Ausstellung beklagte (vgl. Katalog, S. 18). Während Hofmann jedoch seine zu exemplifizierende These gemessen an einer weiten Zeitspanne idealtypisch vorantreibt, kann Schuster von einem geschlosseneren Zeitabschnitt ausgehen, in dem konkrete Entwicklungen und Tendenzen religiöser Malerei recherchiert werden, um dann zu einer thesenhaften Bestandsaufnahme zu gelangen. So braucht Schuster vielleicht weniger darauf zu vertrauen, erst nach einem „Ritt über den Bodensee“ bestätigt zu werden (vgl. W. Hofmann, *Das Irdische Paradies*, 1974², S. 7; *Luther und die Folgen*, S. 17).

Den Schwerpunkt der Münchner Ausstellung bildete laut Katalog (S. 9) nicht nur

ihr Panorama christlicher Kunst in München um 1900. Dieses sollte vielmehr Ansätze und Gegensätze zum Oeuvre des bisher außerhalb Bayerns weniger bekannten Malers Karl Caspar (1879—1956) verdeutlichen, um dessen „von Seiten der Kirche wenig geschätzten Versuch, die künstlerische Moderne mit der christlichen Überlieferung zu verbinden“ (S. 9), vorzuführen. Und damit ist der neuralgische Punkt der Ausstellung angesprochen.

Im Foyer fand sich der Besucher auf Ort und Zeit des Themas eingestimmt. Neben der Kassentheke wurden zwischen Lorbeerbäumen zwei mit rotem Nessel hinterfangene Portraits des Prinzregenten Luitpold gezeigt, von denen dasjenige Franz von Lenbachs (S. 28) durch die bis auf den Boden gezogene Stoffdraperie besonders hervorgehoben war. Eingedenk altbekannter bayerischer Traditions- und Wittelsbacher Treue sowie der Entscheidung, nicht das in staatsmännischer Pose gezeigte Portrait des Prinzregenten von Friedrich von Kaulbach (S. 21) herauszustellen, sondern das schlichtere, eher psychologisierende Portrait Lenbachs: Huldigung oder ironisches Schmankerl des Ausstellungsmachers? Bei den Bildnissen las man den Textanfang von Thomas Manns Erzählung *Gladius Dei* bis zur Wiederholung des entscheidenden Zitats „München leuchtete“, illustriert durch historische Fotos von Plätzen und Gebäuden der Stadt zwischen Feldherrnhalle, Universität, Hofgarten und Pinakothek. Das Ensemble erläuterte dem Besucher nicht nur den Obertitel der Ausstellung, es wies ihn auch in ein verbindliches Verständnis der Kunststadt München um 1900 ein.

Nach diesem eher „dokumentarisch zitathaften“ und somit reduziert „inszenatorischen“ Auftakt bot das im anschließenden Saal präsentierte Panorama christlicher Kunst in München um 1900 die originärste Leistung Schusters; erst recht, wenn man seine erläuternden Aufsätze (S. 29—46, 91—103) in die Beurteilung einbezieht. Was an christlicher Kunst „im München der Prinzregentenzeit entstand, ausgestellt und diskutiert wurde“ (S. 9), war aus kritischer Distanz in acht Themengruppen gegliedert worden. Für die wissenschaftliche Analyse der vorgegebenen Bildervielfalt war es gewiß sinnvoll, die christlichen Erneuerungsbestrebungen in der Kunst nicht chronologisch, sondern in Antithesen zu ordnen; eine übersichtliche Präsentation gelang dadurch jedoch nur teilweise. Ein Plan mußte den Besucher auf den „richtigen Weg“ leiten. Zwar sollte, im Sinne des Auftraggebers, des bayerischen Staatsministers für Unterricht und Kultus, durch das Spektrum christlicher Kunstbestrebungen die spezifische künstlerische Qualität Karl Caspars augenscheinlich werden, aber vor allem veranschaulichte es „am Beispiel einer der führenden europäischen Kunststädte den schwierigen Aufbruch der Moderne im Zeichen der Religion“ (S. 9). Letzteres — dies belegen die Katalogaufsätze — war das erklärte Ziel Schusters. Doch die wohl arglose Doppelstrategie — hier den Aufbruch der Moderne, dort die Voraussetzungen zum Werk Caspars und dieses selbst vorzuführen — eröffnete dem geschulten Rezipienten die Chance zu einem unvoreingenommenen, auf Sehvergleich gestützten Urteil über Caspar.

Die Stränge der Erneuerung christlicher Kunst, die zur Entwicklung des Casparschen Werkes führten, waren nachvollziehbar: sie reichten über die Spätnazarener

(J. v. Schraudolph), die Beurerer Kunstschule (P. D. Lenz, P. G. Wüger) bis zu den Nabis (Gauguin, van Gogh, Denis, Verkade), berücksichtigten dabei den Neidealismus (Böcklin, Feuerbach, Marées, Hildebrand, Thoma, Kat. Nr. 1—17), aber auch den Neuklassizismus eines Puvis de Chavannes (Kat. Nr. 18). Diesen Bemühungen um die christliche Kunst war die als Gegensatz zu erachtende historisch oder orientalistisch korrekt eingekleidete Bibelmalerei bei Fugel (Kat. Nr. 29), Piglheim (Kat. Nr. 33) u. a. gegenübergestellt, wobei der Übergang von dieser Auffassung christlicher Kunst zu den christlichen Sujets der akademischen Glaspalast-Großmeister F. A. Kaulbach, Samberger, Diez, Herterich u. a. (Kat. Nr. 28—45) ebenso fließend ist wie „zu den spiritistischen Salonbildern eines Keller oder Max und schließlich zur ästhetisch-mystischen Religiosität des Fin de Siècle bei Stuck, Khnopff“ u. a. (S. 9, Kat. Nr. 46—52). Zu diesem Szenarium mit den „Versuchen, das Christliche ins Ideale, Historisch-Orientalische oder ins Symbolische zu übersetzen“ (S. 9), kontrastierten die in die Gegenwart verlagerten biblischen Themen bei den Vertretern von Realismus, Naturalismus und Impressionismus. Neben der durch Liebermanns Skandalbild „Der zwölfjährige Christus im Tempel“ (Kat. Nr. 58 b) initiierten Armeleutemalerei in München mit Uhde (Kat. Nr. 59—64) und dessen Nachfolger Firlé (Kat. Nr. 65) waren auch die Versuche v. Gebhardts vorgestellt, christliches Geschehen durch eine Projektion in die Welt der Lutherzeit überzeugend wirken zu lassen.

Umschwünge der realistischen Darstellungsweise zum abstrakten Ornament wurden am Beispiel Hölzels (Kat. Nr. 69—71) und die Steigerung ins Expressive an Corinth (Kat. Nr. 76—78) demonstriert. Mit dem christlichen Expressionismus (veranschaulicht u. a. durch Beckmann und Kokoschka, Kat. Nr. 79—102, dazu Grafiken von Rohlf, Schmitt-Rottluff und Kirchner sowie Plastiken von Barlach), dessen Vertreter unter dem Eindruck ihrer Erlebnisse im Ersten Weltkrieg und unter dem vorbildhaften Einfluß von Munch, van Gogh und Gauguin standen, verwandelten sich die christlichen Bildthemen und -formen nun vollends ins allgemein Humane, so wie auch der Blaue Reiter (Kandinsky, Marc, Kat. Nr. 103—108) sich von einer kirchlich verbundenen Kunst weit entfernt hatte, um „die Läuterung des Christlichen zu einer Bildreligion des Geistigen“ (S. 9) zu erfüllen. Damit war Schusters überzeugendes, mit qualitativen Höhepunkten und bedeutungstypischen Exponaten reichhaltig ausgestattetes Panorama einer christlichen Kunst im München der Jahrhundertwende noch nicht abgeschlossen. Unter dem Titel „Religiöses bei Hanfstaengl und Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ führte ein Überblick über das fotomechanische Reproduktionswesen religiöser Kunst zu einem ortsspezifischen Problemfeld zwischen künstlerischem und religiösem Verständnis, das in Thomas Manns *Gladius Dei*-Erzählung angesprochen ist. Der versatzstückartige Hinweis auf die Konflikte zwischen überkonfessioneller und kirchlich gebundener Kunst wurde durch einige Blätter aus dem Exemplar „Die christliche Kunst, Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und der Kunstwissenschaft sowie für das gesamte Kunstleben“ von 1904/05 erweiternd bestätigt. Damit führte Schuster das gedankliche Konzept seiner Ausstellung zum Ausgangspunkt zurück.

Am Beispiel der Auseinandersetzung zwischen religiöser Kunst und dem Aufbruch der Moderne wurde an diesem Punkt der Ausstellung die von Schuster als seismographischer Schlüsselbericht akzeptierte *Gladius Dei*-Erzählung zur Diskussion gestellt. Sie hatte eine „München leuchtet“-Literatur mit einer dem Oberflächenreiz verpflichteten Optik bei der Einschätzung des München der Prinzregentenzeit ausgelöst, die mit dem Gegensatz von Provinzialität und Weltbürgertum während der 20er Jahre in eine noch andauernde Kunststadt-Diskussion einmündete (vgl. Kat. Ausst. *Trümmerzeit in München*, 1984). Aus einer kreativen und doch rational gesteuerten Sicht des Kunsthistorikers Schuster scheint sich die Erzählung des Thomas Mann in der Tat als „Fall für Kunsthistoriker“ (S. 29, Anm. 2) zu erschließen. Die ironische Attacke des hanseatischen Protestanten gegen die angeblich so blühenden Künste der Prinzregentenzeit, die er als Ausdruck einer Verfallszeit sah (vgl. dagegen F. Prinz, Bayern und München am Ende der Prinzregentenzeit, S. 21 ff.; aber auch: W. Frühwald, Märzenbier und Seidenhimmel, in: *Trümmerzeit in München*, S. 228 ff.), vermag Schuster sowohl in ihre kunsthistorischen Traditionszusammenhänge zu stellen als auch in ihrem zeitgenössischen Wirklichkeitsbezug zu rekonstruieren. So wird Thomas Mann zu einem Bilderstürmer der Kunst des 20. Jh.s erhoben (S. 29), in einer m. E. allerdings nur assoziativen Parallele zu Hofmanns These vom reformatorischen Bildersturm am Beginn der Moderne. Die gegen die künstlerische „Imitations-Industrie“ einer dem Florenz des Quattrocento nachgebildeten Talmi-Kunststadt München auftretende mönchische Hauptfigur der *Gladius Dei*-Erzählung wird auf das Vorbild des Florentiner Bußpredigers Savonarola bezogen. In der Reproduktion eines fiktiven Madonnenbildes, an dem sich wegen seines erotischen Gehalts der bilderstürmerische Streit entzündete — auf den Schuster zu Beginn des Ausstellungs panoramas christlicher Kunst mit den Madonnenbildern von Schraudolph, Marr und Caspar (Kat. Nr. 1, 44, 130) auch hingewiesen haben mag —, sind die Schwierigkeiten religiöser und spezifisch münchenerischer Kunst symbolisch zusammengefaßt. Im Madonnenbild der Erzählung — ausgestellt im „Kunstsalon Blüthenzweig“, den Schuster als die Münchner Firma für Fotografie und fotomechanische Kunstreproduktion Hanfstaengl identifiziert (S. 30 f.) — offenbare sich der „Zwiespalt einer Kunst, die von christlichen Heilswahrheiten und Wundern berichtet“ und dabei „zwischen Hohem und Niederem, Himmlischem und überaus Irdischem“ pendle (S. 32). Diesem Gegensatz, der Interferenz sich ausschließender Inhalte, die in den zeitgenössischen künstlerischen Ausdrucksformen ihre Sprache fand und mit denen nur allzu reibungslos das religiöse Thema ins Alltäglich-interessante, Pikante, Sensationsheischende übersetzt werden konnte, gilt der unterstellte bilderstürmerische Appell Thomas Manns. Die Auflösung christlicher Bildtraditionen ins Private, ihre Verwendung als ästhetisches Mittel zur Kunsterziehung sieht Schuster auch in den international vertriebenen, von trivialer Massenware zu scheidenden Drucken Hanfstaengls bestätigt (S. 99 ff.). Ein sich letzten Endes verselbständigender religiöser Impuls — so die zentrale, vor dem Hintergrund des christlichen Panoramas und der kunsthistorisch aufgearbeiteten *Gladius Dei*-Erzählung entwickelte These — sei für

die Überwindung der Sinnlichkeit „aus dem Wunsch nach einer vergeistigten und mithin erlösten Welt“ (S. 36) zum „Geistigen in der Kunst“ (Kandinsky) verantwortlich zu machen. Damit schaltet sich Schuster in die aktuelle Kontroverse um Kandinsky und München ein, wobei Kandinskys „mögliche Abhängigkeit von der Abstraktion Münchner Jugendstilornamentik“ im Gegensatz zu einer „ganz unmünchenerisch internationalen Ausrichtung“ diskutiert wird (S. 39).

Die Beziehung zwischen „Mönch und Moderne“ (S. 36 ff.) ist nicht erst von Thomas Mann angeregt, geschweige denn von ihm begründet worden; Mann bestätigt nur einen Sachverhalt, den Schuster in eine tragfähige These um die Anfänge der Abstraktion zuspitzt. Insbesondere durch die Schriften des Kunstmönches Pater Lenz, wohl weniger durch die zur Existenzbehauptung spätnazarenisch gesüßten Werke der Beuroner Kunstschule, die als ein katholischer Weg „zu einer antiindividualistischen abstrakten Kunst lange vor der theosophisch-calvinistischen Begründung der Abstraktion bei Kandinsky und Mondrian“ (S. 37) verstanden werden kann, sind die französischen Künstlerpriester der Nabis beeinflusst worden. Die Vermischung der Auffassungen Beurons und der Nabis — also Abstraktion und starke Farbigkeit — wurde durch den Malermönch Verkade nach München getragen, der zumindest mit Jawlensky und Caspar in Verbindung stand. Wie weitreichend der Einfluß dieses Malermönchs in München war, bedarf m. E. erst noch der Untersuchung. Bislang vermag Schuster nur einen wenig überzeugenden Indizienbeweis zu führen. Der geschickt konstruierte Zusammenhang eines savonarolahaft wirkenden Selbstportraits Verkades, das eine unabhängige, aber reale Umsetzung des von Thomas Mann imaginierten Bildersturms zur Erneuerung Münchner Kunst durch das ästhetische Ethos eines Mönchs suggerieren soll, ist ebensowenig beweiskräftig wie der Verweis auf die Allegorie der „Historia“ auf dem Katalogeinband der Glaspalast-Ausstellungen, wo ein — natürlich in Mönchstracht gekleidetes — „Münchner Kindl“ der malenden „Historia“ die Hand führt (S. 38). Abgesehen von der eher populären und gewiß nicht didaktischen Rolle des „Münchner Kindls“ (vgl. J. K. Stadler, *Der Mönch im Wappen. Bedeutung und Wandlungen eines Symbols*, in: SM J. Kardinal Wendel (Hg.), *Der Mönch im Wappen*, 1960, S. 85 ff.) ist diese harmlos-amüsant gemeinte Allegorie der „Historia“ bereits seit 1896 auf den Katalogeinbänden der Glaspalast-Ausstellungen zu finden, also schon deutlich vor dem Erscheinen von *Gladius Dei* 1902 und vor Verkades Münchner Aufenthalt 1906—08. Mag man die Allegorie als eine Art Bildgedächtnis für die literarisch fixierte „Hellsichtigkeit“ Thomas Manns gelten lassen, sie als bewußte Paraphrase eines durch Verkade inszenierten Programms der Erneuerung Münchner Kunst anzusehen, ist kaum haltbar.

Während die kunsthistorische Interpretation des *Gladius Dei*-Textes als Signum der Kunststadt München noch diskutiert werden muß, rechtfertigt sich die Ausstellung selbst durch die Veranschaulichung eines christlichen Panoramas mit dem Ergebnis, daß einer protestantisch-calvinistisch geprägten Moderne ein katholischer Weg zur Abstraktion gegenübergestellt werden kann. Zugleich macht sie deutlich, daß es zwar zu einer christlich religiösen Erneuerung der Kunst, nicht aber zu einer

eigentlichen Erneuerung der christlichen Kunst kam (S. 39). Diesen Aspekten, die von überregionaler Bedeutung für die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne sind, folgte, räumlich abgehoben, der materialreich unternommene Versuch einer neuen Einschätzung Karl Caspars, der nach hartnäckiger Ablehnung seitens der Kirche auch kunsthistorisch rehabilitiert werden sollte.

Bei allem Respekt vor Caspars lebenslangen und ernsthaften, auch auf organisatorischem Weg betriebenen Erneuerungsversuchen der christlichen Kunst — im Kontrasterlebnis der Exponate des Blauen Reiters wurde der qualitative Abstand zu seinem Werk in krasser Weise deutlich. Hartlaubs Urteil (1918), daß es sich bei Caspars Werk „eher (um) eine allzu kultivierte Synthese aus verschiedenen Anregungen“ handele (S. 42) — also eine freundliche Umschreibung für Eklektizismus — ist m. E. nicht so ohne weiteres aus der Welt zu schaffen; selbst dann nicht, wenn man die Aufforderung des Schirmherren der Ausstellung zu Vertrauen und Wagnis beherzigt (S. 8). So ist denn auch den Katalogaufsätzen (S. 231 ff.) nur schwer zu folgen, welche Caspars Werk anthropologisch fundieren und als kunsthistorisch eigenständig erklären wollen. Gewiß, Caspar und mit ihm der Schriftsteller-Freund Konrad Weiß (1880—1940) kämpften ebenso unverdrossen wie vergebens um die kirchliche Anerkennung einer christlichen Kunst, der der Anschluß an die Moderne gelingen sollte. Kunsthistorisch messen lassen muß sich Caspar aber in seiner Anlehnung an den Expressionismus. Als unterscheidende Merkmale zum Expressionismus hat man seine persönliche Religiosität, die sich nie aus kirchlicher Gebundenheit löste, sein Festhalten an überkommenen christlichen Themen wie Weihnachtsbildern, Mutter und Kind, Gethsemane und Patmos, denen nach 1920 ungewöhnliche thematische Auffassungen wie Ostermorgen und Auferstehung mit dem Austritt aus dem Grabe folgten, seine Beibehaltung unverzerrter Figuren sowie eine nicht willkürlich gesetzte Farbigekeit genannt. Obwohl er sich damit bis zu einem gewissen Grad von seinen Zeitgenossen absetzen läßt, ist Caspar doch zutiefst von der expressionistischen Formensprache abhängig geblieben. Besonders tragisch mag für ihn gewesen sein, daß er keine offizielle Anerkennung durch die Kirche erfuhr, denn er und Weiß forderten „Geschichtlichkeit der religiösen Kunst, an der jede Epoche mit ihrer jeweiligen Zeitlichkeit und der ihr ‚eigenümlichen Form‘ den Anteil habe, der ihrer Generation im ‚Hergang der Menschheit‘ anvertraut sei“ (S. 274).

Warum wird Caspar heute rehabilitiert? Ein wenig wohl späte Vergangenheitsbewältigung der Kirche, indem man nun in Caspar die „Überwindung des Kulturpessimismus in einem offenen Bekenntnis zur ‚Moderne‘“ feiert, wobei „katholischer Geist (...) in diesem Sichselbstüberantworten an die Möglichkeiten des modernen Geistes mündig geworden, zu sich selber gekommen (ist)“ (S. 312).

Ob Karl Caspars Werk nach dieser Ausstellung über München hinaus leuchten wird? Zumindest kunsthistorische Gründe sollten dagegen sprechen.

Heinz-Toni Wappenschmidt