

Heimliche und unheimliche Gotik

Autor(en): **Claussen, Peter Cornelius**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich**

Band (Jahr): **9-10 (2002-2003)**

PDF erstellt am: **03.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720140>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Heimliche und unheimliche Gotik

Die Jahre der frühen Moderne in der europäischen Kunst verstanden sich als Fortschritt und sind doch zugleich verbunden mit einem grossen Schritt zurück hinter alle Geschichte und Tradition. Als »Hang zu den Ursprüngen« ist diese Erscheinung von Harald Szeemann mit einer glücklichen Formulierung bezeichnet worden; weniger glücklich, aber im Wortsinn das Gleiche bezeichnend, wurde lange Zeit von »Primitivismus« gesprochen. Die ästhetische Faszination durch afrikanische Masken im Kreis um Derain, Picasso und Modigliani ist nur das deutlichste Zeichen für eine allgemeine Suche nach Wahrheit und Reinheit jenseits der europäischen Zivilisation, die Maler wie Nolde auf künstlerische Entdeckungsreise bis ins ferne Ozeanien trieb. Eine ähnliche Wahrhaftigkeit konnte in der Volkskunst, in der Kunst der psychisch Kranken, der »Naiven« und der Kinder, sogar in der Psyche der Tiere gesucht und entdeckt und für die eigene Kunst reklamiert werden.

Auf eine allgemeine Deutung des Ursprünglichkeitsdrangs als Teil der frühen Moderne kommt es in der hier gewählten Verengung auf die deutsche Situation unter dem Stichwort Gotik nicht an. Sicher haben aber diejenigen Recht, die das Gesamtphänomen als Teil retrospektiver Tendenzen ansehen, wie sie seit der Romantik die Ideen der Neuzeit begleiten, besonders virulent immer in Zeiten, in denen Industrie und technischer Fortschritt die geistige und künstlerische Produktion verunsicherte. Aber auch die Mechanik des Vorgangs an sich mag einleuchten. Wer einen derartigen Bruch mit der akademischen Tradition vollzieht, wer derart ins Neue will, braucht für diesen Sprung einen weiten Schritt zurück, dorthin, wo der Boden fest und unverschmutzt erscheint.

Welche Rolle spielt die mittelalterliche Kunst in dieser Situation des Suchens nach reinen Ursprüngen? Auf's Ganze gesehen eine eher marginale: Der Hang zum Mittelalter und zur Gotik beschränkt sich vor allem auf Deutschland. Kaum einem der französischen Avantgarde-Künstler (ausser André Derain)³ ist es offenbar eingefallen, die Skulptur der Romanik oder die der gotischen Kathedralen als Legitimation für die eigene Formfindung aufzuzuführen. Vielleicht waren und sind die Kathedralen einfach zu sehr im

»Die Sehnsucht der Zeit ist eine neue Gotik.« (Paul Fechter 1914)

»Die herrliche und noch immer nicht erschöpfte Welt der Gotik, die – Ausdruck ferner Sehnsucht – in der Harmonie ihres universalen Gefühls wieder leuchtend über den Zielen der Gegenwart steht.« (Georg Biermann 1921)

kulturellen Selbstbewusstsein Frankreichs als nationale Grösse gegenwärtig, um als Fremdheit und Rohheit wahrgenommen und auf diese Weise ästhetisch wirksam werden zu können. Rodins Kathedralenbuch zeigt diese Sicht auf eine Kunst, die zwar als Gegensatz zur Dekadenz der eigenen Zeit, aber als fortwirkender nationaler Genius und höchste Kulturleistung, nicht als Kunst »primitiver« Anfänge zu verstehen ist.⁴

Dass in der Ausstellungspraxis der deutschen Expressionisten, in Zeitschriften und Künstlerschriften neben Werken der zeitgenössischen Moderne und den eben genannten »Primitiven« auch Werke des Mittelalters und dabei bevorzugt solche, die man der Gotik zuschrieb, auftauchen, erstaunt aus heutiger Sicht. Offenbar gab es eine deutsche Sonderform des Hangs zu den Ursprüngen, ein Anspruch auf Reinheit und Wildheit in der eigenen Vergangenheit, wie er in Hausensteins Formulierung über deutsche Künstler des Mittelalters als »Neger des Nordens« zum Ausdruck kommt.⁵ Was bedeutet diese deutsche Mittelalter-Referenz in der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg? Weshalb fällt so oft das Stichwort Gotik in Zusammenhängen, die nicht eigentlich retrospektiv sind, sondern eine Kunst der Zukunft entwerfen? Dieser »Geist der Gotik«, dem Magdalena Bushart eine ebenso gründliche wie anregende Untersuchung gewidmet hat,⁶ war Thema eines Seminars, das im Wintersemester 1999/2000 am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich stattfand und dessen studentische Beiträge hier in Auswahl, Bearbeitung und einigen Ergänzungen vorgelegt werden.

Als Repräsentanten retrospektiver Sehnsüchte kommen hier im Wort auch stellvertretend für andere die einflussreichen Wortführer Worringer, Scheffler und Behne mit jeweils unterschiedlichen Positionen bei ähnlicher Zielrichtung auf. Zwischen 1911 und 1925 häufen sich Kunstbücher, in deren Abbildungsteil afrikanische, ozeanische und asiatische Kunst mit europäischer Volkskunst und sehr viel Mittelalter der zeitgenössischen expressionistischen Kunst gegenübergestellt werden. Im Falle des Almanachs »Der Blaue Reiter«



Abb. 1: Ernst Ludwig Kirchner, »Zwei Frauen auf der Strasse«, 1914, Öl auf Leinwand, 120,5 x 91 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

wird eine solche Auswahl zum künstlerischen Manifest. Auch wenn die Zielrichtung einer derartigen Bildargumentation in erster Linie einer Aufwertung der Moderne dient, nämlich auf deren ästhetische Einbindung in eine Art Weltkunst jenseits der vorherrschenden Erwartung an akademisch geprägte Kunst, wirkt diese Ästhetik auch zurück auf die Beurteilung des Mittelalters: Romanische und gotische Werke können angesehen werden, als seien sie Zeitgenossen des Expressionismus. Im Sinne einer Erweiterung des Begriffes der Moderne werden historische und kulturelle Gräben überbrückt oder aufgehoben. So wird ein mittelalterliches Werk zum Nachbarn eines expressionistischen oder eines ozeanischen.

Die ästhetische Entdeckung der mittelalterlichen Skulptur und Buchmalerei läuft, zumindest in der deutschsprachigen kunsthistorischen Forschung, dem künstlerischen Hang zu den Ursprüngen synchron. Expression oder Ausdruck werden in der Beschreibung mittelalterlicher Kunst bei deutschen Kunsthistorikern selbst dann zu Schlüsseltermini, wenn diese dem Expressionismus als zeitgenössische Kunstäusserung eher reserviert gegenüberstehen. Die Entdeckung der mittelalterlichen Kunst mag für manche eher konservative Kunstliebhaber tatsächlich so etwas wie eine national und historisch legitimierte Alternative zur Moderne gewesen sein. Umgekehrt wird die Kunstgeschichte als Wissenschaft dabei vielfach zur Stichwortgeberin für die Künstler – Bushart spricht von ihrer Rolle als »Eidshelferin« des Expressionismus.⁷

Der »Geist der Gotik« hat nichts zu tun mit dem historischen Stiletiket, das Kunstformen des 12. bis 15. Jahrhunderts gegeben wurde, noch weniger mit den Wellen der Neugotik des 19. Jahrhunderts. Zum Erfolg des Begriffs Gotik in der deutschen Moderne gehört seine Unschärfe. Der »Geist der Gotik« tritt nur dann auf, wenn es um etwas undefinierbares geht. Die »geheime Gotik« (Worringer 1911, von Paul Westheim 1913 in eine »heimliche Gotik« verwandelt)⁸ ist deshalb so wirksam, weil sie verhüllt bleibt und sich allenfalls in einer besseren Zukunft entschleiern wird. Indem man ein retrospektives Ideal unscharf in die Zukunft projizierte, konnte man die eigene Zeit, die man als defizitär und negativ verstand, zur Durchgangsstation machen. Eher wird ein Gefühl oder eine Gesinnung umschrieben als etwas, was konkret ablesbar wäre. Thematisiert wird das Unbeschreibliche als Erwartung an die Zukunft und immer mit der Warnung verbunden, den Begriff nicht wörtlich als Fortschreibung gotischer Formen und gotischen Stils zu verstehen.

Methodisch ergibt sich daraus für den heutigen Beobachter ein Dilemma: Wie soll man etwas illustrieren, was kaum jemals konkret bezeichnet wird? Wir sehen zwar die gleichen Bilder wie die Generation des Ersten Weltkriegs, aber wir sehen sie unter anderen Voraussetzungen und mit anderen Gefühlen und deshalb mit anderen Augen. Nicht immer springen die Zusammenhänge so ins Auge wie in Feiningers programmatischem Holzschnitt zur Eröffnung des Bauhauses, in dem Sujet, Titel und Einzelformen als

expressionistische Metamorphose einer gotischen Kathedrale gelesen werden können. Wie aber, wenn einer heutigen Betrachterin oder einem Betrachter vielleicht bei Kirchners Berliner Strassenszenen der vage Verdacht aufkommt, derartig lang gezogene Gestalten, eine derartige Steilheit der Szenerie, eine derart konturierte Leuchtkraft der Farben und Gebrochenheit des Linearen hätten die Zeitgenossen als gotisch bezeichnen können (Abb. 1)? Dafür wird allerdings selten ein so konkreter Beleg zu finden sein wie im Titel der ironisch anspielungsreichen Abstraktion von Paul Klee »Lachende Gotik« (1915),⁹ weil der »Geist der Gotik« sich per definitionem nur allgemein und unscharf zeigt. Konsequenter wäre also eine Publikation fast ohne Illustrationen, da jeder Versuch, etwas durch das Bild zu erläutern, ja einer nachträglichen Definition gleichkäme.

In den einzelnen Beiträgen wird mit diesem Dilemma unterschiedlich umgegangen, die Schwierigkeit ist aber allen Beteiligten und auch demjenigen, der dieses Thema als Seminarveranstaltung angezettelt hat, bewusst. Zwar ist man oft versucht, dem »Geist der Gotik« doch konkreter auf die Schliche zu kommen, zumindest motivisch oder schlagwortartig: Etwa, wenn Künstler wie Feininger oder auch Kirchner gehäuft Spitzbogenformationen in ihren Bildern auftreten lassen. Der Verdacht liegt nahe, dass diese Art von Gotik-Assoziation wie ein Trick bewusst eingebaut wurde, um bestimmten »Gotikerwartungen« entgegenzukommen. Insgesamt hat aber in der Seminargruppe die Skepsis überwogen gegenüber Versuchen, sich auf das heikle Terrain der historischen Einfühlung zu begeben.

Inhaltlich sind die Dinge vielleicht deutlicher zu fassen. So fällt auf, dass die konkreten Anspielungen an mittelalterliche und insbesondere gotische Kunst sich immer dann häufen, wenn die Themenstellung oder Aussage religiös geprägt ist. Einen besonderen Höhepunkt feiert z. B. die Passionsthematik in der Endphase des Ersten Weltkriegs, nicht nur bei Max Beckmann, als die anfängliche Kriegsbegeisterung in Deutschland auch bei den Künstlern in Depression und Selbstmitleid umgeschlagen war. Die deutsche Seele erkannte sich vornehmlich in dem geschundenen Christus von Grünewalds Isenheimer Altar wieder. Das sind Ausnahmen, bei denen sich Form und Inhalt vereinigen. In den allermeisten Fällen ist aber das, was den Zeitgenossen gotisch, kristallin, deutsch und geistig vorgekommen ist, inhaltlich nicht so leicht als psychische Revitalisierung des Mittelalters zu fassen. Entsprechend versuchen die wenigen eingestreuten Beschreibungen auch nicht, eine derartige Sinnsuche nachträglich einfühlend zu fingieren, sondern sehen die Werke mit heutigen Augen.

Was hier als Ergebnisband einer Seminarveranstaltung vorgelegt wird, kann nur Schlaglichter auf die spezifisch deutsche Aktualisierung des Mittelalters im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts werfen. Wer den Fragen in Richtung einer Theoriebildung des Expressionismus und einer Rezeptionsgeschichte in der Kunstkritik nachgehen will, muss weiterhin zu der Untersuchung von Magdalena

Bushart greifen, der auch das Verdienst zukommt, die zunehmende Nationalisierung und auch die Krise dieses Gotikbegriffs in eine klare historische Periodisierung gebracht zu haben.

Die Auswahl der hier versammelten Beiträge ist vielfach durch Zufälle bestimmt, guten und schlechten. Zu den schlechten gehört, dass die Künstler der Brücke, die allerdings in der Untersuchung von Magdalena Bushart eine wichtige Rolle spielen, hier ausgeblendet sind. Dafür wird man unter dem Überbegriff des Kristallinen relativ viel Architektur, aber auch den Maler Feininger finden oder in der Auseinandersetzung mit Nolde das ganze Dilemma der nationalen deutschen Moderne. Wenn neben Marc auch Kandinsky auftritt, so soll dieser gewiss nicht der deutschen Gotiktümelei zugerechnet werden. Vielmehr wird eher Kandinskys Distanz zur Gotikhinwendung der deutschen Avantgarde deutlich. Ein Abstand allerdings, der unter dem Leitgedanken des Geistigen in der Kunst durchaus Parallelen zu anderen, ebenfalls retrospektiven und konservativen Tendenzen der deutschen Moderne aufweist. Die Rolle der universitären Kunstgeschichte in der Gotikdiskussion bleibt hier leider ausgeblendet. Das Thema wäre es aber wert, in einer breit angelegten Untersuchung angepackt und in einen weiteren Rahmen gestellt zu werden. Die temporäre Popularisierung und Instrumentalisierung des Mittelalters im Kontext der deutschen Moderne würde sich besonders bei einer Durchsicht der Kunstzeitschriften während der Zeit des Ersten Weltkriegs und in den Jahren danach erschliessen.

Das Seminar begann mit einer Auseinandersetzung über Worringers eigentümlichen Gotikbegriff und endete mit einem Beitrag über die Ausstellung »Entartete Kunst« sowie die Kulturpolitik in den ersten Jahren des Hitlerstaates. Das sieht nach einer Zwangsläufigkeit und Logik aus, die in der historischen Rückschau als Gesamtprozess ihre Berechtigung hat, aber dem Einzelfall und auch der politisch zerspaltenen und polemisch aufgeheizten Situation kaum gerecht werden kann. Die brisante Frage, ob es eigentlich nur ein merkwürdiger Zufall war, dass die als deutsch und nordisch, bisweilen »gotisch« auftretende Kunst des Spätexpressionismus nicht den Geschmack Hitlers traf, ist in den Abschnitten über Hoetger und Nolde indirekt angesprochen worden. Die historische Alternative zu der durch die Nationalsozialisten gelenkten Pathologisierung des Expressionismus, nämlich eine bruchlose Weiterführung der deutschen Moderne in den Hitlerstaat, schien vielen Künstlern des Jahres 1933 offenbar als Erfüllung ihrer Hoffnungen geradezu selbstverständlich.

Peter Cornelius Claussen

An dieser Stelle sei allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Seminars gedankt, die diskutierend und mitdenkend zur Genese der vorliegenden Texte beigetragen haben.¹⁰ Ebenso gilt ein großes Dankeschön Samuel Vitali und Barbara Dieterich für Lektorat und Schlussredaktion des Manuskripts. Dass die Beiträge drei Jahre nach ihrer Fertigstellung doch noch zur Drucklegung kommen, ist das Verdienst von Wolfgang Kersten, der nach dem finanziellen »Scheitern« des studentischen Buchprojekts den Manuskripten einen Platz im Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts gewährte. Die Texte konnten aber bibliographisch nicht mehr auf den neuesten Stand gebracht werden. Unter anderen sind hier die von Hannes Böhringer und Beate Söntgen herausgegebenen Kongressakten »Wilhelm Worringers Kunstgeschichte« nachzutragen.¹¹

Peter Cornelius Claussen
Daniela Mondini

- 1 Fechter, Paul, *Der Expressionismus*, 2. Aufl., München 1914, S. 39f.
- 2 Biermann, Georg, *Kunstwende. Die neue Kunst als soziologisch-psychologisches Problem*, in: *Der Cicerone* 13, 1921, S. 467–476, hier S. 474.
- 3 Siehe Messina, Maria Grazia, *Un capolinea per l'avanguardia: il periodo gotico di André Derain*, in: *Arte d'occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Rom 1999, Bd. 3, S. 1161–1169.
- 4 Rodin, Auguste, *Les Cathédrales de France*, Paris 1914; dt.: *Die Kathedralen Frankreichs*, Leipzig 1917.
- 5 Hausenstein, Wilhelm, *Romanische Bildnerei*, München 1922, S. 5.
- 6 Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990.
- 7 Ebd., S. 208–224.
- 8 Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S. 127; Westheim, Paul, *Neue Malerei?*, in: *Sozialistische Monatshefte* 19, 1913, Heft 1, S. 170–173, hier S. 172.
- 9 In der jüngsten Publikation wird allerdings dieses Aquarell »Lustig?« betitelt; siehe *Paul Klee. Catalogue Raisonné*, Bd. 2: *1913–1918*, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 2000, Kat. B364, Farbtaf. S. 241.
- 10 Bettina Bickel, Barbara Birg, Tanja Chicherio, Michael Dumkow, Nathalie Fayet, Iren Häcki, Nina Hasen, Sabina Imhof, Rebekka Kiesewetter, Urs Lengwiler, Karin Plaschy, Uschi Raymann, Gudrun Sachse, Linda Schädler, Annabrigitte Schlittler, Lino Sibillano, Igor Trochanowski, Gabi Weber, Monika Wiget, Madeleine Witzig, Paola von Wyss-Giacosa.
- 11 Böhringer, Hannes/Söntgen, Beate (Hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte. Akten des Kongresses »Die Kunstgeschichte Wilhelm Worringers«* (Braunschweig 1999), München 2002.

Fotonachweis

Grisebach, Lucius, *Ernst Ludwig Kirchner 1880–1938*, Köln 1995, Abb. S. 109: 1.