

Nach Sonnenaufgang Jugend als Sinnbild kultureller Erneuerung um 1900

Am 20. März 1890 entließ Kaiser Wilhelm II. (1859–1941) Otto von Bismarck (1815–1898) aus dem Amt des Reichskanzlers. Der erfahrene, damals 75-jährige Politiker und „Architekt“ des Deutschen Reichs wurde nach fast zwei Regierungsjahrzehnten von einem 31-Jährigen entmachtet. Im sogenannten Dreikaiserjahr 1888 hatte der junge Monarch seinen nur 99 Tage regierenden Vater beerbt und den Platz seines noch im 18. Jahrhundert geborenen Großvaters eingenommen. Der mit diesem Generationensprung verbundene Wechsel und die kaiserliche Proklamation eines die gewachsene Bedeutung des neuen, 1871 gegründeten Staatsgebildes innerhalb Europas demonstrierenden „Neuen Kurses“ bildeten nach einer kurzen Phase der Bestürzung über die Vertreibung des Patriarchen die Grundlage einer alle Lebensbereiche erfassenden Aufbruchstimmung. Der von diesen Ereignissen ausgelöste Modernisierungsschub führte zu einer Beschleunigung des politischen, wirtschaftlichen und sozialen Lebens, die von vielen Seiten als schwungvolle, aber von Verunsicherungen begleitete Entwicklung wahrgenommen wurde.

Der junge Heidelberger Akademiker Max Weber (1864–1920) konnte sich bereits zum Jahresende 1889 des Eindrucks nicht erwehren, er sitze „in einem Eisenbahnzuge von großer Geschwindigkeit, wäre aber im Zweifel, ob auch die nächste Weiche richtig gestellt werden würde“.¹ Und Hildegard von Spitzemberg (1843–1914), die Gattin des württembergischen Gesandten in Berlin und eine der scharfsichtigsten Beobachterinnen des geistigen Lebens in der Hauptstadt, notierte zum Jahreswechsel 1890/91 in ihr Tagebuch: „Das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts treten wir an im Zeichen der jungen Generation, die mit ihrem jungen Kaiser unerwartet früh ans Ruder gekommen, mit vollen Segeln in das bewegte Zeitenmeer hinaustreibt.“² Obgleich die bekannte Berliner Salonnière alle mit diesem Vorgang verbundenen Unwägbarkeiten in der unmittelbar an ihre Feststellung angefügten Frage nach dem „Wohin?“ dieser Entwicklung zusammenfasste, bezeugt ihre Einschätzung das überwältigende Maß an Hoffnung, das man auf die Jugend setzte. Der Ausweg aus politischen und wirtschaftlichen, vor allem aber sozialen und kulturellen Problemen, die aufgrund von rasanter Industrialisierung, damit einhergehender Urbanisierung und Veränderung aller bisherigen Lebensgewohnheiten großer Teile der Bevölkerung in den unmittelbar vorhergehenden Jahrzehnten angewachsen waren, – eine Lebensreform – wurde zumindest von weitsichtigen Köpfen allein der jungen Altersgruppe zugetraut. Demografisch stellte sie ohnehin eine immense Potenz dar. Die sowohl im historischen als auch im europäischen Vergleich enorm hohen Wachstumsraten der deutschen Bevölkerung hatten zu einer bis dahin ungekannten Verjüngung der Population im Reich geführt.³

Energisch erstritt sich die jüngere Generation zu Beginn der letzten Dekade des Jahrhunderts die Führung tatsächlich auf kultureller und intellektueller Ebene. Vehement artikulierten Künstler und Künstlergruppen die Ablehnung des dominierenden Ästhetizismus und forderten, wenngleich in unterschiedlicher Weise, eine Erneuerung der Einheit von Kunst und Leben.⁴ In der Literaturgeschichte gilt das Jahr 1890 als Wendemarke der Entwicklung von einer zwei Jahrzehnte lang von zunehmender Trivialisierung geprägten Lyrik zu ästhetisch anspruchsvoller Dichtung, die von jungen Kräften getragen wurde.⁵ Dramen junger Autoren erschütterten nun die in Konventionen erstarrte Bürgerwelt: Im Herbst 1889 war Gerhart Hauptmanns (1862–1946) sozialkritisches Stück „Vor Sonnenaufgang“ von Skandalen begleitet uraufgeführt worden. Das Werk des damals 27-jährigen Dichters verhalf dem Naturalismus zum Durchbruch und verlieh bisher zumindest in der deutschen Dramatik unvorstellbaren Themen Bühnenreife.

1891 erschien in Zürich, wiewohl erst 1906 auf die Bühne gebracht, Frank Wedekinds (1864–1918) gesellschaftskritische Tragödie „Frühlings Erwachen“. Zwei Jahre später verhalf das Liebesdrama „Jugend“ seinem Autor Max Halbe (1862–1944) über Nacht zu Berühmtheit. Beide Stücke schildern tragische, rigider Sexualmoral und repressiver Erziehung geschuldete Schicksale von Heranwachsenden. Im Gegensatz zur Dekadenzliteratur, die etwa mit dem 1901 in deutscher Übersetzung erschienenen Roman „Das Bildnis des Dorian Gray“ von Oscar Wilde (1854–1900) oder den Bühnenstücken Hugo von Hofmannsthals (1874–1929) die Sehnsüchte nach ewiger Jugend und somit ein verlorenes Ideal thematisierten, problematisierten diese Werke den Lebensabschnitt als Akt der menschlichen Bewusstwerdung. In Wedekinds Drama gehen zwar zwei der Hauptfiguren an den Spannungen zwischen sexueller Neugier, psychischer Labilität und sozialer Konvention zugrunde, Melchior, ein mental starker Jüngling aber wendet sich trotz allem dem Leben zu, das ihm in Gestalt eines geheimnisvollen Fremden begegnet. Appellativ schlug das Stück mit jugendlicher Lebensbejahung und dem Willen zur Verwirklichung der Sehnsucht nach Erfüllung neue, gegen die kulturellen Verfallserscheinungen des Fin de siècle opponierende Leitgedanken der Daseinsbestimmung an. Die Jugend, mit der aufbauend auf seit Ende des 18. Jahrhunderts entfalteten Vorstellungen zunächst Natürlichkeit, Zwanglosigkeit und Nonkonformismus assoziiert wurden, entwickelte sich zum Bedeutungsträger für die Erneuerung einer in Zwängen erstarrten, dem Menschsein vermeintlich feindlichen Bürgerlichkeit. Mit dem revolutionierenden Geist der Jugend verband man einen Gegenentwurf zu der von Max Nordau (1849–1923) in seinem Bestseller „Entartung“ 1893 als „Siechling“ bezeichneten Dekadenzkultur.⁶

Jugend avancierte zum Schlachtruf der kulturellen Neuausrichtung und zum modernen Lebensmodell, zur „Chiffre für einen Mythos“, mit dem sich Kreativität und Zukunft verband.⁷ Der Münchner Maler Hans Olde (1855–1917) zum Beispiel begriff seine Generation 1887 als „eine junge kampfbereite Partei“, die sich im „erbitterten Kampf mit dem Geselchten“ befinde.⁸ Und Max Liebermann (1847–1935) etwa bekundete seine Hoffnungen auf die Erneuerung der Kunst anlässlich der ersten, 1898 eröffneten Ausstellung der Berliner Secession „im Vertrauen auf die siegreiche Kraft der Jugend“.⁹ Die in München 1896 gegründete Kulturzeitschrift „Jugend“, einer der Motoren der Umgestaltung von Kunst und Leben und die Taufpatin des nach ihr benannten Stils, verband mit der zum Titel gekürten Parole „Daseinsfreude, Genussfähigkeit, Hoffnung und Liebe, Glaube an den Menschen“, denn das Wort Jugend gehöre zu den „Zaubersprüchen, die unser Herz aufhellen mit einem Schlag“.¹⁰ Sie proklamierte die Gegenwart zum „Morgen einer kerngesunden Zeit“, und Fritz von Ostini (1861–1927) rief seinen Lesern im Leitartikel der Erstausgabe aufmunternd zu, „es ist eine Lust zu leben!“¹¹ Zahlreiche Illustrationen dieser Wochenschrift huldigten dem jungen Lebensgefühl und jugendlicher Lebensfreude. Auf ihren Titelblättern prangen und räkeln sich entsprechende Idealfiguren, gelegentlich sogar laszive Gestalten. Vor allem die humorvollen, von Ludwig von Zumbusch (1861–1927) gelieferten Motive thematisieren

darüber hinaus den Streit der Generationen, den stets die jüngere siegreich besteht. So zeigt etwa der Umschlag des 12. Hefts des ersten Jahrgangs einen zwergenhaft verknöcherten Glatzkopf im Frack, den zwei junge Frauen in ihre Mitte nehmen und gegen seinen Willen schwungvoll mit sich reißen (Abb. 1). Und auf Heft 28 attackiert eine nackte Schönheit höchst wirkungsvoll einen verschrobenen härtigen Philister, der den dünnen Stamm eines blühenden Bäumchens mit seinem Fuchsschwanz zu kappen versucht.

Den Antagonismus jener auf diese Weise symbolisierten Lebenshaltungen behandelten damals zahlreiche Künstler. Das um 1898 entstandene Gemälde „Alter und Jugend“ von Georg Lühring (1868–1957) zum Beispiel, das bedeutendste Werk jenes jungen Münchner Akademieabsolventen, kontrastiert mit junger Frau und fast erblindetem Greis in einer Frühlingslandschaft nicht nur glühende Vitalität mit Resignation und körperlicher Schwäche.¹² Seine Version des alten Topos vom Ungleichen Paar symbolisiert den stillen Sieg einer jungen über eine alte Kultur. Der bekannte, zwei Jahre später von Karl Wilhelm Diefenbach (1851–1913) geschaffene „Sonnenaufgang“ visualisiert diesen Tenor noch unverblümt. Das vom Künstler selbst mit dem vielsagenden Titel „Die Jugend triumphiert über das Alter“ versehene Bild zeigt einen Felsen in Gestalt eines Greisenhauptes, auf dem ein kindliches Paar die Sonne anbetet, das Sinnbild durchgöttlichter Natur.¹³ Jugend meint hier, wie in Zumbuschs Satiren durch Kontrastierung prononciert, ein ästhetisches Programm und markiert den Bruch mit dem bisherigen Lebensgefühl ebenso wie mit der künstlerischen Tradition.

Erst zwei Jahrzehnte waren vergangen, dass der im 19. Jahrhundert typischen sentimental Idyllisierung des Alters mit der gesetzlichen, von Bismarck erzwungenen Rentenversicherung eine wirtschaftliche Absicherung des versorgten Ruhestands zur Seite gestellt worden war. Noch hallte die von Arthur Schopenhauer (1788–1860) 1851 in seinen „Aphorismen zur Lebensweisheit“ geäußerte Maxime, das Alter sei der eigentliche Glückszustand des Menschen, in aller Ohren.¹⁴ Und anhaltend glorifizierte die Literatur mit ihren Fiktionen vom Großen Alten das Genie des Alters.¹⁵ Ganz im Gegensatz dazu erhoben die Künste nun lautstark die Jugend zum idealen Lebensmodell, zum Richtmaß der Gesellschaft schlechthin. Das neue Leitbild setzte Kraft an die Stelle von Autorität, Vitalität an jene von Würde und tauschte Erfahrung gegen Mut und Lebensdurst aus. Das hohe dieser Apotheose der Jugend eigene Maß an Provokation wird etwa angesichts der Erinnerungen Stefan Zweigs (1881–1942) an jene Zeit deutlich. Der Schriftsteller besann sich aller möglicher damals in klein- und bildungsbürgerlichen Kreisen Wiens gebräuchter „Maskierungen“, deren Zweck allein darin bestand, „älter zu erscheinen. Die Zeitungen empfahlen Mittel, um den Bartwuchs zu beschleunigen, vierundzwanzig- oder fünfundzwanzigjährige junge Ärzte, die eben das medizinische Examen absolviert hatten, trugen mächtige Bärte und setzten sich, auch wenn es ihre Augen gar nicht nötig hatten, goldene Brillen auf, nur damit sie bei ihren ersten Patienten den Eindruck der ‚Erfahrenheit‘ erwecken könnten. Man legte sich lange schwarze Gehröcke zu und einen gemächlichen Gang und wenn möglich ein leichtes Embonpoint, um diese erstrebenswerte Gesetztheit zu verkörpern, und wer ehrgeizig war, mühte sich, dem der Unsolidität verdächtigten Zeitalter der Jugend wenigstens äußerlich Absage zu leisten.“¹⁶

Zweig lässt keinen Zweifel daran, dass diese Inszenierungen von Seriosität auf Irritationen basierende Gegenentwürfe zu Vorstellungen und Imaginationen eines zwangloseren und unkonventionelleren Lebens darstellten. Dazu gehörte nicht zuletzt die moderne Bildwelt der Sezessionen, die sich mit emotional aufgeladenen Sujets, heller, kräftiger Palette und großer lustvoller Geste von der kulturellen Schwüle der vorangegangenen zwei Jahrzehnte abgrenzte und auf diese Weise dem Leben zujubelte, genauer einer neu definierten Form des Lebens, das



Abb. 1: Ludwig von Zumbusch, Titelblatt der Zeitschrift „Jugend“, 1896



Abbildung aus
urheberrechtlichen Gründen
unkenntlich gemacht

Abb. 2: Ludwig von Hofmann,
Frühlingssturm, um 1895

im Einklang mit der Natur stand. Motive des Tanzes und Reigens in freier Landschaft beispielsweise gaben nicht zuletzt dem Versuch Ausdruck, das Dasein als rauschendes Fest der Sinne zu begreifen. Paradiesmotive und die Thematisierung des Frühlings zielten auf Vorstellungen eines glücklichen Einklangs mit der Natur und dem Anbruch einer alles erneuernden Epoche.¹⁷ Darüber hinaus erfuhr der jugendliche Akt in sämtlichen Gattungen eine bis dahin nicht gekannte Aufmerksamkeit. Die Ästhetisierung des Körpers stand augenscheinlich im Dienst der Propagierung eines neuen Lebensgefühls. So wie bereits in der frühen Neuzeit als Proportionstypen besonders geschätzte Antiken, der Antinous vom Belvedere, der Idolino oder die Venus Medici, zu Signaturen irdischer Vollkommenheit deklariert worden waren,¹⁸ avancierte nun der junge schlanke Leib zum Sinnbild von Natürlichkeit und Vitalität, das „Körperlichkeitsmuster eines Lebensalters“ zur Chiffre einer neuen Dimension des Menschen.

Ebenmäßig geformte Gestalten bevölkern die formal vom Neoklassizismus Adolf von Hildebrands (1847–1921) und seines Münchner Kreises geprägte Bildwelt, wie die der Symbolisten und Jugendstilkünstler. Als Wunschbilder des im Einklang mit der Natur lebenden Menschen spiegeln sie ein neues Körperbewusstsein und den Akt der Selbstbefreiung aus den Zwängen der Zivilisation. Arbeiten wie Max Beckmanns (1884–1950) „Junge Männer am Meer“ von 1905 reflektieren die ersehnte Neujustierung der menschlichen Existenz, in der sich „Hedonismus und Weltflucht, Sensualität und Daseinsfreude, die Auflösung aller Lebensproblematik und Gegensätzlichkeit in einer harmonischen [...] Einheit“ verbinden.¹⁹ Ludwig von Hofmanns (1861–1945) bekanntes Gemälde „Frühlingssturm“ von 1894/95, das Klaus Wolbert als eines der „Programm-bilder“ der Lebensreform bezeichnete, schildert drei einander umarmende Menschen, die glücklichen Gesichts und zielsicheren Blicks gegen den tosenden Meerwind anstürmend der Sonne zueilen (Abb. 2).²⁰ Optimistische Aufbruchstimmung und Vorstellungen von einer sich energisch verjüngenden Kultur, der Lebensbejahung als Revolution, paaren sich hier mit der Propagierung eines neuartigen Verhältnisses zwischen den Geschlechtern und der erlösenden Vereinigung der

Kreatur mit dem Universum. Während im Zentrum dieser halbwüchsigen Trinität ein nackter, von zwei blühenden Mädchen flankierter Jüngling steht und somit die aktive Rolle männlicher Kraft beschworen wird, fokussiert Sascha Schneiders (1870–1927) Monumentalgemälde „Glut“ das eben erblühte, als Reflektor einer geheimnisvollen elementaren Energie dienende Weib als Quelle des Lebens und als Allegorie von Urtrieben (Kat.Nr. 5).²¹ Auch Ernst Seger (1868–1939) personifizierte mit seiner als „Jugend“ bezeichneten Bronze eines adoleszenten Mädchens die Erweckung rauschhafter Kräfte, die Sehnsucht nach beglückender Veränderung des sich ekstatisch mit dem Universum vereinigenden Geschöpfs (vgl. Kat.Nr. 1).

Die bildhafte Inszenierung von Jugend schuf eine mythische Wirklichkeit und verzauberte die Welt in einem ähnlichen Maße wie es die Generation zuvor getan hatte, formal und inhaltlich jedoch auf vollkommen verschiedene Weise. An die Stelle schwüler Symbolik und lasziver Figürlichkeit traten vielfach von vitaler Frische und Kraft geprägte Gestalten. Jünglinge und Mädchen verdrängten die *Femme fatale*, die von artifiziellen Phantasien entworfene Metapher der raffinierten, verführerisch lüsternen Frau, die den Mann und damit die Gesellschaft schlechthin ins Unglück stürzt und vernichtet. Sie stellten Identifikationsfiguren dar, deren Nacktheit als „Organ des Spirituellen, des Beseelten, des Inspirierten und des Erleuchteten“ fungierte.²² Mit dem jungen, unverbrauchten Menschen wurde den rationalistischen Auswüchsen in Wirtschaft und Gesellschaft und der geistigen Dekadenz des *Fin de siècle* ein Sinnbild von Natürlichkeit, Reinheit, Frische, Zukunft und Erneuerung entgegengestellt, die Allegorie eines modernen Lebensmodells, die Metapher des neuen Menschen.

Auch die „Ikone der Lebensreform- und Jugendbewegung“ schlechthin operierte mit dem Bild des Jünglings. Das von Hugo Höppener, gen. Fidus (1868–1948), ab 1892 in mehreren Varianten geschaffene, schon ab etwa 1900 Kultstatus einnehmende und dann bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts außerordentlich populäre „Lichtgebet“ schildert ihn als den dem Himmel und der Sonne zugewandten Adoranten (Kat.Nr. 50).²³ Der der Antike entlehnte (Kat.Nr. 4),²⁴ vom Christentum tradierte Orantengestus, eine bis heute gebräuchliche religiöse Würdeformel, erfuhr die Steigerung zur exaltierten Gebärde.²⁵ In Kombination mit dem Motiv des ätherischen Epheben und der aus der Romantik bekannten Sehnsuchtsmetapher der Rückenfigur vor weitem Himmel wurde sie zu einer Bildformel verschmolzen, deren Aussageabsicht in einer pseudoreligiösen Verehrung des Lebens bestand. In der Gestalt des beseelten Körpers, der hingebungsvoll in der Natur aufzugehen scheint oder mit dem Kosmos zu verschmelzen sucht, artikulierten sich alternative Daseinsentwürfe, „Gegenmodelle zur hässlichen Industriegesellschaft und zur Großstadt mit all ihren Modernisierungserscheinungen“.²⁶ Blicke in die Unendlichkeit, wie sie etwa Ferdinand Hodler (1853–1918) malte,²⁷ oder Anbeter der Sonne und des Universums, von zivilisatorisch unberührten Ausgangspunkten, wie Felsgipfeln und Gestaden, Bergen und Wiesen, den Gestirnen zugewandte Jungmännerakte wurden in zahlreichen, darunter weithin bekannten Werken Höppeners sowie Max Klingers (1857–1920) (Kat.Nr. 3), Ludwig Fahrenkrogs (1867–1952) (Kat.Nr. 189) oder Max Ackermanns (1887–1975) (Kat.Nr. 2) inszeniert.

Darüber hinaus verwirklichte die Bildhauerkunst das Motiv des jungen nackten Körpers als Rezipienten göttlichen Lichts vielfach auf monumentale Weise. Ludwig Habich (1872–1949) zum Beispiel wählte es 1905 für das Denkmal des Schriftstellers Gottfried Schwab (1851–1903) auf der Darmstädter Mathildenhöhe (Abb. 3). Während dieser sehnige, sportive Typ, der seinen Körper gelöst und souverän präsentiert, stark naturalistische Züge trägt, ist ein 1912 vom selben Künstler geschaffener Jüngling, der sich, das Pathos der Gebärde steigernd, von den Knien zu erheben scheint, neoklassizistisch geprägt und formal deutlicher am antiken Vorbild des „Betenden Knaben“ von Sanssouci orientiert.²⁸ Dagegen weist die für die Terrasse von Schloss Eckberg bei Dresden von Sascha Schneider 1910 gefertigte, knapp lebensgroße Aktfigur des „Sonnenan-



Abb. 3: Ludwig Habich, Denkmal für Gottfried Schwab, 1905

beters“ mit ihrer archaisch geschlossenen Kontur eine noch stärkere Stilisierung und daher eine besonders hoheitsvolle kultische Ausstrahlung auf.²⁹

Die „verklärte Physis“ solcher Figuren erbot sich gemeinsam mit der den Strahlen der Sonne entgegen geschickten „religiösen Urgebärde“ als geeignete Chiffre für unterschiedlichste Bedeutungsinversionen.³⁰ Das Adorantenmotiv ist nicht eindeutig konnotiert und sein Sinn so relativ, dass es je nach Ausdrucksdimension und Verwendungszusammenhang justiert werden und wahlweise als Verkörperung eines neues Menschengeschlechts oder Bezeichnung der Sehnsucht nach Freiheit gelten, Sinnbild freier Religiosität sein oder Hommage an die Jugend bedeuten konnte und daher von der Freikörperkultur ebenso vereinnahmt wurde wie im Sinn des vollkommenen Übermenschen Friedrich Nietzsches (1844–1900),³¹ von „Germanengläubigen“ wie von Anhängern der Jugendbewegung und schließlich auch in der Warenwerbung seinen Auftritt haben sollte.³²

Bei aller Unterschiedlichkeit eint diese Figurationen allerdings, die von der Kraft des erwachenden Mannes symbolisierte Sehnsucht nach Veränderung und die Modifizierung der Pathosformel des kreatürlichen Bittflehens zum Instrument aktiver Selbsterlösung. Die in esoterischen Kreisen oft auch als personifizierte Lebensrunen gedeuteten Lichtgestalten sind somit letzten Endes Idole der sich selbst befreienden Kreatur, die beflügelt und in Lichtaureolen gefasst etwa bei Ludwig Fahrenkrog in den 1920er Jahren zum Sinnbild des Menschen stilisiert wird, „der Sieger zu sein begehrt und – siegt“ (Kat.Nr. 190).³³

Bezeichnenderweise setzte die fränkische Malerin und Schriftstellerin Sophie Hoehstetter (1873–1943) eben diese an einen Genius gemahnende Bildformel der emporstrebenden Selbstüberwindung schon 1914 ein, um Wille und Notwendigkeit der für „die Befreiung“ im Felde stehenden Soldaten in ein Symbol zu fassen, als Zeichen des „Geistes von Potsdam“, dem sich „Männer- und Jünglingsgesichter“ in Würde, Ernst und „einer großen Fassung“ gestellt hätten (Abb. 4).³⁴ Und Friedrich Rittelmeyer (1872–1938), Esoteriker und Mitbegründer der Christengemeinschaft, bemühte die Metapher des Lichts, in dem sich das Irdische ins Göttliche, die Natur- in die Seelenwelt verliere und das alles veredele, angesichts der unausweichlichen Katastrophe von 1918 im Sinne einer Beschwörung und Verklärung der massenhaften Opfertode des verlustreichen und in der Niederlage endenden Krieges.³⁵

Die Vorstellung der Überwindung des alten, überlebten Europa durch die Jugend war nun auf zuvor ungeahnte Weise Wirklichkeit geworden. Angesichts des Ersten Weltkriegs, der sie in die Schützengräben und auf die Schlachtfelder des Kontinents geführt hatte, stellte sich der Aufbruch als Illusion heraus. Spätestens damals verloren gemeinsam mit ihr auch die entsprechenden Metaphern der Erneuerung ihre Unschuld. So wie sich das beschworene Erwachen in den Zusammenbruch aller Visionen verkehrte, wandelte sich auch die Bildwelt. In jener des Krieges tauchte die formal dem Orantengestus eng verwandte Haltung der erhobenen Hände vielfach schon ab 1914 auf. Nur sind die emporgestreckten Glieder nicht mehr den Gestirnen zugewandt, sondern bilden die Gebärde des Kapitulierenden, Entwaffneten, der Resignation, der peinlichen Unterlegenheit und der bedingungslosen Unterordnung. Schon bald nach Kriegsbeginn avancierte sie in zunehmendem Maße zu einem der wesentlichen Bestandteile karikierender Darstellungen des deutschen Heeres in der Presse der Entente-Staaten (Abb. 5). Es ist bezeichnend, dass solche in „feindlichen Zeitungsblättern“ abgedruckte Darstellungen gerade von dem Schriftsteller Ferdinand Avenarius (1856–1923) gesammelt wurden, dem Herausgeber der in der



Abb. 4: Sophie Hoehstetter, Vignette mit Adorant, 1914

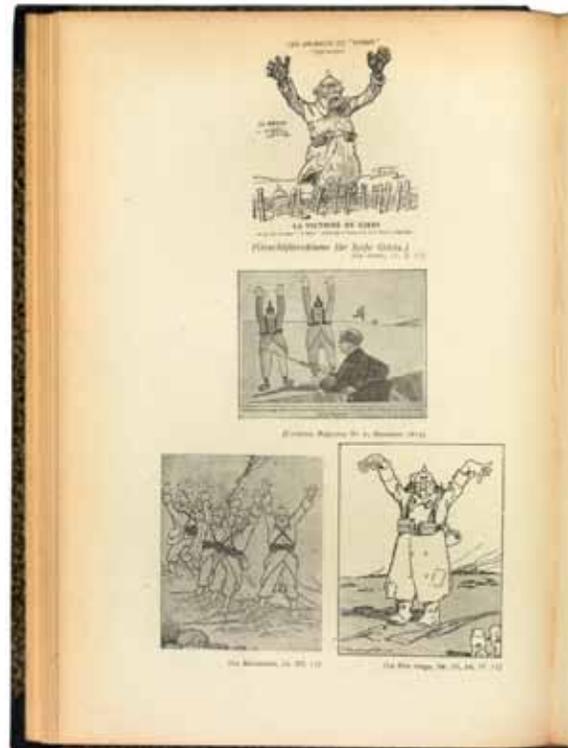


Abb. 5: Tafel aus der Zeitschrift „Der Kunstwart“ mit Karikaturen auf das deutsche Heer, 1918



Abb. 6: Anton Hanak,
Der letzte Mensch, 1917

Lebensreformbewegung engagierten und auch für die Jugendbewegung bedeutsamen Zeitschrift „Kunstwart“.³⁶ Er sah in diesen Metaphern des „schwächlichen Feiglings“ und des „teutonischen Tölpels“ betrügerische und närrische „Zerrbilder“, weil sie seinen Hoffnungen auf die von der Jugend neugestaltete Zukunft eine ihm nicht akzeptabel scheinende und daher abzulehnende Wirklichkeit entgegenstellten.³⁷

Aus den athletischen Epheben seiner Visionen waren schwerfällige, von unförmigen Militärmänteln, groben Stiefeln und Pickelhauben bekleidete Gestalten geworden, die ihre Arme gen Himmel reißen und deren Gesichter von Angst und Borniertheit gezeichnet sind. Als Identifikationsfiguren konzipierte, schlanke und dem Aufgang der Sonne zugewandte Jünglinge waren den bitteren Spiegelbildern einer erschreckenden Lächerlichkeit, behäbigen Tornisterträgern mit Schnauzbärten gewichen, die aufgerissenen Auges und Mundes auf Bajonette und in Gewehrmündungen starren.

Eine im April 1915 im Nachrichtenblatt der französischen Marine „Le Rive rouge“ abgedruckte Karikatur zum Beispiel zeigt einen entwaffneten deutschen Landser mit erhobenen Armen und abgeknickten, den hängenden Flügeln eines armseligen Vogels ähnlichen Händen. Im Aussagekern bildet die Labilität der Geste dieser ironischen Skizze eine seltsame Affinität zu einem gänzlich verschiedenen, zur gleichen Zeit in Wien im Entstehen begriffenen Werk, der als „Der letzte Mensch“ bekannten Plastik von Anton Hanak (1875–1934) (Abb. 6). Der der dortigen Secession angehörende Künstler, der dem Ideal der alles erneuernden Jugend in den Jahren vor Kriegsbeginn mit lebensgroßen Jünglings- und Mädchenakten gehuldigt hatte, die vielsagende Titel wie „Das Gebet“, „Die Verklärte“ oder „Der Neuerer“ trugen,³⁸ begann schon 1914 mit der Arbeit an einer symbolträchtigen Figur, die 1917 vollendet und in unmittelbarem Anschluss mehrfach präsentiert werden sollte.³⁹ Im Gegensatz zu jenen vor Lebenskraft strotzenden Idealgestalten eignen diesem seltsamen Jüngling eine drahtige verletzliche Leiblichkeit, gesenktes Haupt und labiler, einen bevorstehenden Sturz suggerierender Stand; seine Arme streckt er ins Leere greifend und tastend zur Seite.

Einhellig erfassten die Zeitgenossen die Bronze in der Intention des Künstlers als Sinnbild des Zusammenbruchs, der Haltlosigkeit der vom Krieg seelisch zerstörten, an Gott und den Menschen irre gewordenen Kreatur. In dem jenen Jahren typischen verbalen Pathos wurde die überlebensgroße Plastik im Frühjahr 1919 von Hugo Haberfeld (1875–nach 1938) kommentiert: „Der Boden wankt unter den zitternden Füßen eines ehemals edlen, jetzt ausgemergelten Körpers, und das Entsetzen über den unmittelbar bevorstehenden Höllensturz teilt sich den aus den Gelenken geratenen Beinen, dem haltlos zusammenbrechenden Körper mit, huscht über die tastend mit aneinander gepressten Fingern und verzweifelt mit der offenen Hand ins Leere greifenden Arme, um in der unendlich wehen Linie des hoffnungslos gesenkten Hauptes wie stummes Weinen zu erstarren.“⁴⁰

Der Wiener Galerist und Kunstkenner verglich die Gestalt ob der Haltung der Arme außerdem mit dem Gekreuzigten. Vielmehr legt diese Komposition allerdings nahe, die Figur als resignierten Adoranten zu begreifen. Der Jüngling, „haltlos nach oben, haltlos nach unten, ohne jede Kraft“, wie sein Schöpfer 1923 selbst erklärte, erscheint mehr denn der Gottessohn, dessen Opfer die Menschheit erlöste, als ein gescheiterter Lichtpriester, dessen Siegesbitte obsolet geworden ist: „Rings um ihn ist alles leer. Der Mensch hat den Menschen vergessen“.⁴¹

Als einer Ikone des Zusammenbruchs war dem Jüngling der deklamatorische Gestus, den man der metaphorischen Inszenierung von Jugend nahezu eine Generation lang verbunden hatte, nicht mehr gemäß. Das normative Pathos des klassischen Körperideals und seine zeitgenössischen Adaptionen waren zur symbolischen Suggestion der Lösung elementarer Daseinsfragen unbrauchbar geworden. Der Adorant ließ seine Arme sinken. Für einen kurzen Moment der Geschichte hatte die Jugend als Metapher einer hellen, glanzvollen Zukunft den Sinn verloren und ausgedient.

1 Marianne Weber: Max Weber. Ein Lebensbild. Heidelberg 1950, S. 142.

2 Das Tagebuch der Baronin Spitzemberg. Hrsg. von Rudolf Vierhaus. Göttingen 1960, S. 284.

3 Joseph Ehmer: Bevölkerungsgeschichte und historische Demographie 1800-2000 (Enzyklopädie Deutsche Geschichte 71). München 2004, S. 7-9, 23-25.

4 Vgl. Klaus von Beyme: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955. München 2005, S. 23-33.

5 Peter Sprengel: Geschichte der deutschen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München 2004, S. 533-536.

6 Max Nordau: Entartung. Berlin 1893, S. 6. - Philipp Blom: Der taumelnde Kontinent. Europa 1900-1914. München 2011, S. 212-216.

7 Jürgen Reulecke: Jugend - Entdeckung oder Erfindung. Zum Jugendbegriff vom Ende des 19. Jahrhunderts bis heute. In: Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert. Darmstadt/Neuwied 1986, S. 21-25, bes. S. 21. - Vgl. Peter Ulrich Hein: Ästhetische Leitbilder der Jugendbewegung und die Vergesellschaftung der Kunst. In: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Hrsg. von Kai Buchholz u.a. Ausst.Kat. Institut Mathildenhöhe, Darmstadt. 2 Bde. Darmstadt 2001, Bd. 1, S. 211-214.

8 Hildegard Gantner: Hans Olde 1855-1917. Diss. Tübingen 1970, S. 24.

9 Zitiert nach Nicolas Teeuwisse: Vom Salon zur Secession. Berlin 1986, S. 246-247.

10 Fritz von Ostini: Jugend! Jugend! In: Jugend. Illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben 1, 1896, Nr. 1, S. 4-5, bes. S. 4.

11 Fritz von Ostini: Anti-Fin de siècle. In: Jugend. Illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben 3, 1898, Nr. 1, S. 2.

12 Rolf Günther: Traumdunkel. Der Symbolismus in Sachsen 1870-1920. Dresden o.J. [2005], S. 91-93, Abb. S. 92.

13 Claudia Wagner: Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen! Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913). In: Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913). Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen! Hrsg. von Michael Buhrs/Claudia Wagner. Ausst.Kat. Wien Museum, Wien. München 2011, S. 9-19, bes. S. 134, Abb. 113.

14 Hannelore Schlaffer: Das Alter. Ein Traum von Jugend. Frankfurt a.M. 2003, S. 11.

15 Schlaffer 2003 (Anm. 14), S. 56-57.

16 Stefan Zweig: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt a.M. 1970, S. 50-51.

17 Franziska Windt: Frühlings Erwachen in der Kunst um 1900. In: Frühlings Erwachen in der Kunst um 1900. Bearb. von Franziska Windt. Ausst.Kat. Hessisches Landesmuseum. Darmstadt 1997, S. 8-14, bes. S. 11-12.

18 Peter Gerlach: Proportion, Körper, Leben. Quellen, Entwürfe und Kontroversen. Köln 1990, S. 51-80.

19 Ernst-Gerhard Güse: Das Frühwerk Max Beckmanns. Zur Thematik seiner Bilder aus den Jahren 1900-1914. Frankfurt a.M. 1977, S. 19-23. - Simon Reynolds: Sehnsucht nach Arkadien. In: Seelenreich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920. Hrsg. von Hans Henrik Brummer/Ingrid Erhardt. Ausst.Kat. Schirn-Kunsthalle, Frankfurt. München/London/New York 2000, S. 79-108, bes. S. 55-57. - Schloßmuseum Weimar. München/Berlin 2007, S. 164-165. - Uwe M. Schneede: Max Beckmann. Der Maler seiner Zeit. München 2009, S. 17-19.

- 20** Hermann Beenken: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Malerei. München 1944, S. 232-235. - Richard Hamann/Jost Hermand: Stilkunst um 1900. Berlin 1967, S. 274-275. - Windt 1997 (Anm. 17), Nr. 17, S. 52-53. - Klaus Wolbert: Die Lebensreform. Ein Zugang über die Kunst. In: Die Lebensreform (Anm. 7), Bd. 2, S. 9-10, bes. S. 9. - Günther 2005 (Anm. 12), S. 40-51.
- 21** Andreas Dehner: Sascha Schneider: Freiheit und Schönheit. Licht- und Körperkult in der Kunst der Reformbewegung. In: Hygienebewegung in Dresden. Karriere einer Idee (Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte 108). Dresden 2011, S. 40-49.
- 22** Gottfried Küenzlen: Der neue Mensch. Eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne. In: Müde Helden. Ferdinand Hodler, Aleksandr Dejneka, Neo Rauch. Hrsg. von Hubertus Gaßner u.a. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle. München 2012, S. 68-72 (Teil 1), 88-91 (Teil 2).
- 23** Janos Frecot/Johann Friedrich Geist/Diethard Kerbs: Fidus 1868-1945. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen. München 1972, S. 288-301. - Winfried Mogge: „Jauchzend grüßt er die Sonne!“ Fidus und die Jugendbewegung. In: Unweit von Eden. Hrsg. von Uta Grund. Potsdam 2000, S. 21-38. - Reynolds 2000 (Anm. 19), S. 74-76. - Marina Schuster: Künstler der Jugendbewegung. Vom Jugendstil zum Konstruktivismus. In: Jahrbuch des Archivs der deutschen Jugendbewegung 19, 2004, S. 69-85, bes. S. 69-73. - Marina Schuster: Lichtgebet. Die Ikone der Lebensreform- und Jugendbewegung. In: Das Jahrhundert der Bilder 1900 bis 1949. Hrsg. von Gerhard Paul. Göttingen 2009, S. 141-147 (ausführlich mit der älteren Literatur).
- 24** Vgl. Heinz Demisch: Erhobene Hände: Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst. Stuttgart 1984, bes. S. 123-130. - Jörg Kuhn: Der „Betende Knabe von Sanssouci“. Die Rezeptionsgeschichte des Knaben vom 18. Jahrhundert bis heute. In: Der Betende Knabe. Original und Experiment. Hrsg. von Gerhard Zimmer/Nele Hackländer. Frankfurt a.M. 1997, S. 35-49. - Stephanie Gerlach: Der Betende Knabe. Ein Werk aus dem Alten Museum. Berlin 2002, S. 9-12.
- 25** Vgl. dazu die von Daniel Chodowiecki 1779 und 1780 im Göttinger Taschenkalender veröffentlichte Kupferstichfolge „Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens“, die die Gebärde unter die höfisch-affektierten Gesten ordnet. - Vgl. Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert. Daniel Chodowiecki 1726-1801. Zeichnungen und Druckgraphik. Hrsg. von Klaus Gallwitz/Margret Stuffmann. Ausst.Kat. Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt. Frankfurt a.M. 1978, S. 127, Nr. 150. - Ilsebill Barta: Der disziplinierte Körper. Bürgerliche Körpersprache und ihre geschlechtsspezifische Differenzierung am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Frauen - Bilder. Männer - Mythen. Hrsg. von Ilsebill Barta u.a. Berlin 1987, S. 84-106.
- 26** Schuster 2009 (Anm. 23), S. 145.
- 27** Jura Büschweiler: Zu Hodlers Blick ins Unendliche. In: Ferdinand Hodler. Hrsg. von Rudolf Koella. Ausst.Kat. Kunsthalle der Hypo-Kunststiftung, München. München 1999, S. 56-66.
- 28** Klaus Wolbert: Die Verarbeitung reformerischer Körperkonzepte in der Kunst um 1900. In: Die Lebensreform (Anm. 7), Bd. 2, S. 341-344, bes. S. 343.
- 29** Der „Neue Mensch“. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Nicola Lepp/Martin Roth/Klaus Vogel. Ausst.Kat. Deutsches Hygiene-Museum, Dresden. Ostfildern 1999, S. 102.
- 30** Vgl. Hilke Peckmann: Ausdruck und Innerlichkeit. Der Körper als Ausdruck seelischer Stimmungen. In: Die Lebensreform (Anm. 7), Bd. 2, S. 153-154.
- 31** Klaus Wolbert: Körper. Zwischen animalischer Leiblichkeit und ästhetisierender Verklärung der Physis. In: Die Lebensreform (Anm. 7), Bd. 2, S. 339-340, bes. S. 340.
- 32** Klaus Wolbert: Deutsche Innerlichkeit. Die Wiederentdeckung Caspar David Friedrichs um 1900 und die Verbildlichung des reformerischen Naturverhältnisses. In: Die Lebensreform (Anm. 7), Bd. 2, S. 189-197, bes. S. 190-192. - Schuster 2009 (Anm. 23), S. 145-146.
- 33** Ludwig Fahrenkrog: Flügel. In: Der deutsche Dom 7, 1928, H. 7/9, S. 3-6, bes. S. 4.
- 34** Sophie Hoehstetter: Die Befreiung. In: Der Bücherwurm. Monatsschrift für Bücherfreunde 4, 1914, H. 10, S. 259-261, bes. S. 259.
- 35** Friedrich Rittelmeyer: Vom Licht. In: Deutscher Wille des Kunstwarts 31, 1918, 3. Viertel, S. 85.
- 36** Zu Avenarius und dem Kunstwart siehe Gerhard Kratzsch: Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus. Göttingen 1969, S. 142-158. - Klaus Wolbert: „Deutsche Innerlichkeit“. Die Wiederentdeckung im deutschen Imperialismus. In: Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft. Hrsg. von Werner Hofmann. Frankfurt a.M. 1974, S. 34-55, bes. S. 45-46.
- 37** Ferdinand Avenarius: Das jämmerliche deutsche Heer. Zum Volksbetrug in Frankreich. In: Deutscher Wille des Kunstwarts 31, 1918, 3. Viertel, S. 64, mit mehreren Tafeln. - Vgl. Ferdinand Avenarius: Das Bild als Narr. Die Karikatur in der Völkerverhetzung, was sie aussagt - und was sie verrät. München 1918, S. 66-87, bes. S. 77-79, 82, 87.
- 38** Anton Hanak 1875-1934. Ausst.Kat. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst. Wien 1969, Nr. 5, 10, 12. - Sabine Aggermann-Bellenberg: Bildhauerei zwischen Historismus und Moderne. Zum bildhauerischen Werk von Anton Hanak vor 1915. In: Anton Hanak (1875-1934). Hrsg. von Franz Grassegger/Wolfgang Krug. Wien/Köln/Weimar 1997, S. 38-111, bes. S. 72-98.
- 39** Wolfgang Krug: Die modernen Niobiden. Hanaks auftragsabhängige Plastik. Ein Figurenzyklus der Sehnsüchte und Leiden. In: Anton Hanak 1997 (Anm. 38), S. 131-218, bes. S. 149-155.
- 40** Neues Wiener Journal, 23. Mai 1919. Zitiert nach Krug 1997 (Anm. 39), S. 154.
- 41** Zitiert nach Krug 1997 (Anm. 39), S. 149.

Bildnachweis

Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung

Darmstadt · Abb. 2, 3

© Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg,

Fotos: Monika Runge · Abb. 1, 4, 5

Belvedere, Wien · Abb. 6

© VG Bild-Kunst, Bonn 2013 · Abb. 2