

Zwei unbekannte Texte Robert Musils

Kritik: Jubiläums-Ausstellung der Künstler-Genossenschaft Wien
&
Aktennotiz an das Bundesministerium für Heereswesen

Junki HASEGAWA

Die folgenden zwei bis jetzt unbekannten Texte Robert Musils wären aus verschiedenen Gesichtspunkten nicht uninteressant: im ersten von den beiden, der Kritik, kann man wieder Musils starkes Interesse an der Malerei, nicht nur am Wiener Theater bestätigt finden. Auch stilistisch ist dieser Text typisch für Musil, humoristisch-ironisch und schonungslos. Der andere, dessen Transkription aus dem Nachlass Adolf Frisés stammt und der mir von Karl Corino jetzt zur Verfügung gestellt wurde, lässt uns darüber hinaus wissen, wie sehr Musil sich um 1922 doch für die bildende Kunst interessiert und welch gute Kenntnisse er da hatte.

I. Beide Texte

Der erstere steht auf der Seite 5 bis 6 der Morgen-Ausgabe der „Prager Presse“ des 7. Januar 1922:

Jubiläums-Ausstellung der Künstler-Genossenschaft Wien.

Eine warme Pastete mit ihrem sorgfältigen Gleichgewicht von schwebenden Geschmücken, Gerüchen, Wärmen, Härten und Weichheiten ist ein wundervolles Geschöpf, zu dessen Erzeugung Kunst gehört, d. i. eine Vereinigung von Intuition und technischem Können; es ist gar nicht so unberechtigt, daß man auch das Malen und sogar die Musik eine Kunst nennt. Worin sich das Malen in Zeiten der Beruhigung – und eine solche waren die 70er und 80er Jahre, in denen die Wurzeln der Künstlergenossenschaft ruhn, – erschöpft, ist eine gediegene, in guten und befolgten Rezepten sich niederschlagende Tradition; nimm zwei Messerspitzen Cadmium und einen Löffel Kobalt dazu, verreise tüchtig, schlage ein Eigelb hinein, lasse das Ganze bei rascher Wärme und so weiter. Kommt nach einer Weile eine Opposition, so sieht es zunächst aus, als würde etwas ganz Wildes und Unzivilisiertes getrieben; die alten Köche schrein über

*人間関係学科 教授

den Verfall der Küche, welche Kobalt und Krapp und Zink und Form einfach durcheinander in die Töpfe hackt, und werfen den neuen Köchen vor, daß sie nicht zu kochen verstünden, worauf diese versichern, daß die Menschheit das Essen überhaupt satt habe, und daß sie keine Köche seien, sondern Seelen oder Geister oder Priester. Gehn aber zehn oder fünfzehn Jahre ins Land, so haben sich die Geister gelegt, und als ihr Ergebnis sind wieder nur ein paar Rezepte geblieben, nach denen die alt gewordenen neuen Köche kochen, und deren sich „dort, wo es am Platze ist“, (nämlich ohne die Übertriebenheiten, wie sie etwa Manet oder Matisse darstellen,) auch die jung gewordenen Alten bedienen. Das haben wir nun, denke ich, oft genug erlebt, und ein Jubiläum wie das der Wiener Künstlergenossenschaft ist zugleich ein Auferstehungsfest auf unserem Kunstfriedhof, wo die aufeinanderfolgenden Generationen ihre Hoffnungen in übereinanderliegenden Gräberschichten bestattet haben.

Der Impressionismus hatte die Rezepte gebracht: Koche mit Luft und: Koche bei Licht; geistig hatte das ausgesehn wie der neue, befreite, zugleich in den Sozialismus wie in die panische Natur sich einordnende Mensch: seit diese Überflüssigkeiten wegfielen, kann fast die ganze Künstlergenossenschaft impressionistisch malen, und ihre Ausstellung 1922 sieht so aus wie die einer Sezession im Jahre 1902. Es ist viel interessanter, sich zu fragen, was sie eigentlich früher gemacht hat, aber es ist auch viel schwerer zu sagen. Am leichtesten noch bei der Farbe, welche sich in dieser älteren Malerei deutlich als gewußte und gewollte, nicht als gesehene Farbe kennzeichnet. Der sogenannte Atelierton war ja nicht der Naturalismus des Ateliers – und im Atelier müßte es natürlich ein plein air malen geben so gut wie vor der freien Natur, nur im Resultat grausam häßlich – sondern sein genauer Gegensatz war die Impression, der augenblickliche Eindruck, weil er der gewußte Niederschlag vieler Eindrücke, die sogenannte Gedächtnisfarbe war. Es gibt ein konventionelles Sehen im Alltagsleben so gut wie es ein konventionelles Malen gibt, und man betrachte bloß ein Menschengesicht auf zehn bis zwanzig Schritte Distanz so recht mit der Unaufmerksamkeit, die uns für derlei Dinge das Leben übrig läßt, so hat es den gewissen süßen, glatten Ton und die konventionelle Malerei ist eigentlich nichts als der Naturalismus des konventionellen Lebens. Nur ein Wichtiges fügt sie hinzu, ein Willkürliches, sie setzt Lichter auf und mengt Farben hinein, so richtige Lichter- und Farbentreppen, die ihr gut dünken,

das heißt, die in einer langen Kette einer vom andern abmalt, bis gewisse Kompositions- und Schönheitsregeln daraus geworden sind; nichts rührt in dieser Ausstellung so sehr wie einige wenige unerschütterlich gebliebene Bilder, wo von rechts oben oder von der Mitte links sich ein Füllhorn von Museumsfarben über die sorgsam abgewogene Fläche ergießt.

Viel schwieriger ist die Feststellung an der Form, aber es gibt natürlich auch etwas wie eine Gedächtnisform. Die schöne Regelmäßigkeit dieser portraitierten Gesichter hat etwas von der Genauigkeit der Kinder, welche das Gesicht im Profil, den Bauch aber wegen der wichtigen Rockknöpfe en face malen, denn ganz gewiß sieht man auf einem von vorn oder im Halbprofil betrachteten Antlitz andre, und sogar sehr befremdliche Linien und Flächen, als sie auf einem dieser Bilder zu finden sind. Da werden vielmehr die Nasen von vorn in einer Weise gezeichnet, die nur finden kann, wer daran denkt, wie sie von der Seite aussehen. Das Wissen vom Ganzen geht da der Wiedergabe der Teile in einer schwer definierbaren Weise voraus. Gar dort aber, wo es sich um die akademische Form im Großen handelt, um die Gliederungen einer bewegten Fläche, das Ponderieren von Körpern und dergleichen, stößt man auf ein Sparrenwerk aus früheren Jahrhunderten abstrahierter Regeln, auf ein hohl gewordenes Lebensgehäuse, das dennoch voll unendlicher geheimnisvoller Beziehungen für den Guten sein mag, dem es darin stecken zu bleiben gelang.

Ich möchte hier nur etwas Wichtiges anmerken, nämlich daß unser Theaterspiel, welches einige wenige berühmte Figuren immer wieder gibt, die infolge ihres Alters mehr Beziehung zum Schauspieler als zur lebendigen Dichtung haben, und in einer Weise wiedergibt, die sich als Schauspieler- oder Regisseurvariationen über ein feststehendes Thema kennzeichnet, durchaus Züge innerer Verwandtschaft mit der Malerei der 70er und 80er Jahre zeigt, Atelierfarben, Farbentreppen und Theaterform, trotz des Expressionismus, ja gerade seit er zwischen Leben und Tod stecken blieb. Ich finde deshalb auch an dieser Kunstaussstellung die entschlossen alten Bilder weitaus am beziehungsreichsten und bedaure nur, muß es aber billigermaßen auch feststellen, daß ihre Anzahl verschwindet gegenüber den impressionistischen, welche der Ausstellung den Charakter geben und ein sogar sehr respektables Niveau. Zum Teil schaffte sich auch schon der Expressionismus in ihr Platz, und der nächsten Gedächtnisausstellung wird wahrscheinlich er den Charakter geben. Hoffentlich

haben sich auch dann noch ein paar der ganz Alten am Leben erhalten, und ich werde darüber schreiben können, wie glücklich der Expressionismus das Erbe der 80er Jahre angetreten hat. Er wird einen lebhaften und vehementen Atelierton malen und sorgsam komponiert Museumsfarben darüberschütten, er wird Gedächtnisformen aufbauen, welche auf die alten Meister Cézanne und van Gogh zurückweisen, und was einst wenigstens mit Willen geladen war, wird sich zu schönen Regeln gemäßigt haben. Es könnte allerdings auch ein großer Künstler dazwischenkommen, der in diese Entwicklung eine regenerierende Kraft schaltet, aber das ist immer das Unwahrscheinlichere.

Robert Musil.

Der oben zitierte ist der gesamte Text von den beiden, die in diesem Bericht vorgestellt werden. Der zweite unbekannte Text ist:

Bundesministerium für Heereswesen.

Zahl A. 6, Zl. 85 1922

Gegenstand: Bestellung von Büchern Gemälde u. ihre Meister

FB. Musil.

Zu Abt. 6, Z.85/ 1922: Ich halte das Buch „Gemälde und ihre Meister, die unsere Jugend kennen sollte“ durchaus nicht für gut. Weder der wählende Geschmack, noch die textliche Interpretation, noch die Qualität der Reproduktionen sind gut. Meiner Absicht nach überwiegt bei der Anschaffung der Schaden den Nutzen. Ich kenne aber keine Publikation, welche nach kunstpädagogischen Gesichtspunkten aufgebaut wäre, die unseren Bedürfnissen entsprechen. Falls auch die Abt. keine solche zu finden vermag, schiene es mir immer noch besser, den Erwerb von Knackfuß' Monographien, von Muthers Geschichte und guten Bildermaterials anzustreben, als solche zwar billige, aber nur vermeintlich volkstümliche Lückenbüßer zu kaufen.

31. I. 22.

Musil.



Karl Sterrer, Frauen- und Kindergruppe



E. Sturm- Skrla, Figurenkomposition

II. Einige Materialien zum Verständnis von Musils Texten

Die Ausstellung von 1921, worüber Musil hier in seiner Kritik berichtet, war die der seit 1861 bestehenden Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens anlässlich ihres sechzigjährigen Jubiläums.¹

Man wundert sich, wie karg man dann darüber informiert wird, vor allem, wenn man die Wiener Zeitungen und Zeitschriften von 1921/22 durchblättert, um über die hier von Musil behandelte Ausstellung Näheres zu erfahren. Die drei unten zitierten Schriften geben der Kritik Musils eigentlich erst Relief.

Der erste von drei Artikeln, der unter dem Titel „Wiener Herbstausstellung 1921“ von Franz Ottmann geschrieben wurde², ist uns am interessantesten, denn man kann nicht ausschließen, Musil habe ihn gelesen.

Ottmann beginnt mit dem Eindruck beim Besuch in einer italienischen Ausstellung, weil sie ihm eine Gelegenheit gegeben habe,

einmal auf durchgehende Züge der italischen Kunst hinzuweisen. Der Versuch, sie auf ihre Wurzeln zurückfinden, mag diesen Umweg entschuldigen, um so mehr als gleiche Tendenzen in der österreichischen Kunst wiederkehren, was sich wohl durch den südlichen Einschlag in unserem Volkstum erklärt.

Ottmann denkt hier an Hegels „Philosophie der Geschichte“ und zitiert, um seine Behauptung zu begründen, daraus:

Gegen die schöne, harmonische Poesie und gleichschwebende Freiheit des Geistes bei den Griechen tritt bei den Römern die Prosa des Lebens ein.

Anschließend berichtet er über die Wiener Ausstellung im Künstlerhaus:

Geht man von den Italienern zum Künstlerhaus hinüber, so findet man keinen wesentlichen Unterschied.[...] Blickt man nur auf die eigenen Leistungen des Hauses, so steht es abseits vom großen Problemkampf der Kunst, stellt gleichsam neben der reißenden Hauptströmungen den stilleren Gang des Flusses dar. Aber dafür steht es fest im Leben des Landes und der Stadt darin, man spürt den Hauch des Pflasters, den Geruch der Felder und Wälder. Es ist eine Art Vorstadttheater im guten, alten Raimundschen Sinne, wo unbeschadet der Götter und Feen unverfälschter Dialekt gesprochen wird.

Ottmann weist weiter darauf hin, viele junge aus der Wiener Akademie hervorgehende Künstler fänden im Künstlerhaus die bleibenden Stätte ihres Wirkens und trügen den burschikosen, lockeren Ton von der Schule herein, das Gemeinsame rühre mehr von der Gemeinsamkeit des Bodens als einem starken, bindenden künstlerischen Gemeinschaftsgefühl her.

Während er dem damals 36jährigen Karl Sterrer (1885-1972), der mit seinen Werken zwei Räume im Haus beansprucht, kaum Beachtung schenkt, widmet ihm die Neue Freie Presse einen längeren wohlwollenden Artikel von Carl Marilaun. Zuvor ein anderer kurzer Bericht aus der Wiener Zeitung vom 3. Jan. 1922, Seite 5.

Der anlässlich der Jubiläumsausstellung der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens in Künstlerhaus von dem Kuratorium des Meisterpreises für Werke der bildenden Kunst gewidmete Ehrenpreis wurde dem Maler Eugen Sturm-Skrla für sein Gemälde „Das alte Buch“ verliehen.

Das ist alles, was der Leser aus dieser Zeitung erfuhr. Sie scheint kein großes Interesse an der Ausstellung oder dem Preis gehabt zu haben. Eugen Sturm-Skrla (1895-1943) war übrigens auch einer der Favoriten Ottmanns.³

Den letzten der drei Artikel liest man in der Neuen Freien Presse des 6. 1. 1922 unter dem Titel *Beim Maler Karl Sterrer*. Den Interview-Artikel beginnt Carl Marilaun mit diesen Worten:

Ein Saal der Jubiläumsausstellung des Künstlerhauses ist den Bildern des verhältnismäßig noch jungen Malers Karl Sterrer eingeräumt. An sechzig Nummern führt der Katalog⁴ an, genug für ein Lebenswerk. Und man ist ein wenig verwundert, wenn der Maler erzählt, daß diese zahlenmäßig stattliche, übrigens vor drei Tagen mit dem ersten Bundesstaatspreis ausgezeichnete Bilderkollektion das Ergebnis der letzten zwei Arbeitsjahre ist.

So werden wir informiert, die Bilder Sterrers seien irgendwann nach dem Beginn der Ausstellung aus den zwei weniger repräsentativen Zimmern (nach Ottmann⁵) in den Saal versetzt worden, und „der erste Bundestaatspreis“ sei ihm verliehen worden, obwohl verwunderlicherweise die Wiener Zeitung oben darüber nichts mitteilte.

Marilaun, der Interviewer, stellt anschließend den Maler seinen Lesern vor: er sei „der Geburt nach Wiener“, seine Eltern stammten „aus dem oberösterreichischen Bauernland“. Sterrer habe in jüngster Zeit eine Professur an der Wiener Akademie angenommen, und die größten Eindrücke seines Lebens habe er bei einem Studienaufenthalt in Italien empfangen, Michelangelos „Jüngstes Gericht“ sei solch ein bestimmender oder besser gesagt: ein das unklar Gefühlte bestätigender Eindruck gewesen. Sterrer scheint ziemlich beredt gewesen zu sein, obwohl er nach Marilaun „oft bis zur Herbigkeit ernst“ sei. Als Interviewer spricht er über sich ausführlich, anknüpfend an die Namen Michelangelo, Beethoven und den des Akademieprofessors Delug. Den Bericht schließt Marilaun mit der letzten Szene des Interviews:

Und Sterrer holt Reproduktionen von Lionardos „David“ und der „Mona Lisa“. „Dies ist ewig“, sagt er. „Hier ist jeder Zufall irgendeiner Gegenwart, jede zeitgebundene Mode, jeder „Geschmack“ völlig ausgelöscht. Nur noch der Mensch ist da mit den Ewigkeitszügen, und hinter der Schöpfung ahnen wir den Schöpfer: den leidenden, den überwindenden, den wirklichen Künstler. Er malte nicht seine oder irgendeine Zeit, sondern er enträtselte das große Geheimnis, daß nur der vollendete Mensch das vollendete Kunstwerk zu schaffen imstande ist.“

Die Jubiläums-Ausstellung der Künstler-Genossenschaft hat vermutlich keine starke Anziehungskraft gehabt, deshalb wurde wahrscheinlich nicht viel geschrieben. Musil nahm sie wichtig, weil er anhand der gezeigten Bilder die Gesetze des Stilwandels in der Kunst analysieren konnte, und die Gesetze, die er für die Malerei herausarbeitete, galten mutatis mutandis auch für die Literatur.

Seine Aktennotiz, die er als Fachbeirat an das „Bundesministerium für Heereswesen“ richtete, zeigt, dass er nicht umsonst der Gatte einer Malerin war. Er hatte breite Kenntnisse in der bildenden Kunst und ein sicheres Urteil und konnte so verhindern, dass für die neue österreichische Armee kunstpädagogischer Ramsch angeschafft werde.

Anmerkungen

1. Aichelburg berichtet: „Neben dem 17. Juli 1861, dem Tag der behördlichen Genehmigung, ist also erst der 7. November 1861 als der wahre Geburtstag der Genossenschaft zu betrachten.“ Vgl., Wladimir Aichelburg: *Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001. Die Künstlergenossenschaft in ihrer historischen Entwicklung und ihre Rivalen Secession und Hagenbund*. Wien (Österreichischer Kunst- und Kulturverlag) 2003, S. 38
2. Franz Ottmann: *Wiener Herbstausstellung 1921*. In: *Die bildenden Künste. Wiener Monatshefte*, Redaktion: Hans Tietze, IV. Jahrgang 1921, S. 161-168
3. Ebd. S. 164. „Das beste Bild dieser Ausstellung scheint mir das des jungen Sturm-Skrla: ein weiblicher Akt auf einem Ruhebett hingestreckt, dahinter eine vorlesende Frau. Man spürt ein Herüberklingen französischer Künstler, etwa von Matisse, im Ganzen ist es aber doch eine selbständige Weiterführung der guten Künstlerhaustradition, ein gangbarer Weg ins Neuland“, sagt hier Ottmann.
4. Vgl., *Künstlerhaus Wien. Katalog der Jubiläums-Ausstellung der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens. Wien (Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens) 1921*. Die Titelseite des Katalogs zeigt, dass die Ausstellung am 19. November 1921 begann. Und es sind die ersten Sätze des Katalogs auf der fünften Seite: Die Genossenschaft begeht in diesem Herbst das sechzigjährige Jubiläum ihres Bestandes. Sie feiert es mit einer Ausstellung von Werken, die während des letzten Jahrzehnts von noch lebenden oder bereits dahingeschiedenen Mitgliedern geschaffen wurden.
5. „Zwei Räume sind dem 36jährigen Karl Sterrer eingeräumt.“ Ottmann, S. 164