

Prijevod s njemačkog na hrvatski i s hrvatskog na njemački jezik

Marković, Margarita

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:102263>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-19**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za germanistiku

Diplomski studij germanistike

Prevoditeljski smjer

Modul A: diplomirani prevoditelj

Margarita Marković

Prijevod s njemačkog na hrvatski jezik

Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische

Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

Prijevod s hrvatskog na njemački jezik

Diplomski rad

Mentorica: Vesna Ivančević Ježek, viša lektorica

Zagreb, siječanj 2019.

Sadržaj:

Prijevod s njemačkog na hrvatski jezik.....	3
Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche.....	22
Bibliografija.....	46
Prilozi.....	49

Prijevod s njemačkog na hrvatski jezik

Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische

Frei, Norbert (2008): *1968 : Jugendrevolte und globaler Protest*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, str. 77 – 98.

Njemačka na zasebnom putu?

„Sve se više govori o želji njemačkih studenata za istinom.

Oni više ne žele da ih se vara.“

Karl Jaspers u pismu Hanni Arendt, 27. lipnja 1964.¹

Desetljeće nakon tih događaja 1968. je u Americi u političkom smislu gotovo pala u zaborav, no energije, vrijednosti i ideje pobune već su se velikim dijelom ukorijenile u svakodnevicu masovne kulture. Ovo posljednje je, kao praktički za sve države razvijenog konzumerističkog kapitalizma, vrijedilo i za SR Njemačku. Njemačka je, međutim, u to vrijeme (a uz nju, još samo Italija²) bila pod dojmom prijetnje koja je u vrijeme „Njemačke jeseni“ 1977. godine³ dosegla dramatični vrhunac.

U svjetlu lijevog terorizma sedamdesetih, osamdesetih te ranih devedesetih godina povijest Izvanparlamentarne oporbe (APO) – kako su se Šezdesetosmaši u Zapadnoj Njemačkoj u to vrijeme rado nazivali – prikazivala se pojednostavljeno; time su se nad pretpovijest APO-a nadvili tmurni oblaci, što nije pridonijelo trezvenom razumijevanju događaja i njegovih uzroka. Dok su jedni prosvjednike pokušali (i još uvijek pokušavaju) proglasiti razoriteljima građanskog društva i njegovih vrijednosti, drugi su studentske prosvjede neko vrijeme veličali kao naknadni osnivački čin dotad nedovršene zapadnonjemačke demokracije. Prosvjednici su pak u međuvremenu sami sebe počeli doživljavati kao „Generaciju '68.“ – i pritom iz nje izopćili sve

¹ „Immer häufiger hört man vom Wahrheitswillen deutscher Studenten. Sie wollen sich nicht mehr betrügen lassen.“ (prijevod M. M.). Citat prema: Hannah Arendt/Karl Jaspers: Briefwechsel 1926 – 1969; ur. Lotta Köhler i Hans Saner. München/Zürich 1985., 596

² Usp. kratku usporedbu terorizma u Italiji i SR Njemačkoj: Christian Jansen: Brigade Rosse und Rote Armee Fraktion. ProtagonistInnen, Propaganda und Praxis des Terrorismus der frühen siebziger Jahre, u: Olivier von Mengersen i sur. (ur.): Personen, Soziale Bewegungen, Parteien. Heidelberg 2004., 483 – 500

³ njem. *Deutscher Herbst*: razdoblje obilježeno nizom otmica i atentata 1977. godine za koje je bila odgovorna teroristička organizacija Frakcija Crvene Armije (RAF) (nap. prev.).

vršnjake koji 1968. doduše nisu proveli na sveučilištima, već u uredima i tvornicama, ali su svejedno na svoj način osjetili duh tog vremena.

No, ako je potrebno dati povijesno objašnjenje, ako želimo shvatiti iz čega je pokret 1967./1968. proizišao i što ga je pokrenulo, moramo se vratiti gotovo desetljeće unazad, u otprilike zadnju trećinu Adenauerove ere.⁴ U to se vrijeme počela razvijati specifična generacijska konstelacija u kojoj su se, pola desetljeća kasnije, točnije krajem pedesetih, najžešće odvijali sukobi između APO-a i establišmenta. U Zapadnoj su Njemačkoj, više no igdje u Europi (o SAD-u da i ne govorimo), ti sukobi proizišli iz iskustava Drugog svjetskog rata – bolje reći, iz odnosa prema nacionalsocijalizmu i njegovim zločinima.

I čak ako je ta – u to doba osobito cijenjena – veza posljednjih godina iznova osporavana⁵: kritika „neprevladane prošlosti“, taj političko-moralni skandal gotovo neprekinutog, odnosno potpuno uspostavljenog kontinuiteta dužnosničkih elita iz Trećeg Reicha u SR Njemačkoj čini doduše ne jedinu, ali svakako najvažniju polazišnu točku onog otuđenja među generacijama koje se od ranih šezdesetih počelo jasno nazirati kao „legitimacijska kriza“ političkog sustava i njegovih institucija. Upravo u tom, političkom prošlošću opterećenom konfliktu ležala je najveća razlika u razvitku pobuna u zapadnim demokracijama. Osim svjetonazora koji su posvuda postajali sve ležerniji i često citirane opće „promjene vrijednosti“, koja je obuhvatila kasnoindustrijska društva tog doba, upravo to je bilo ono posebno u pretpovijesti pokreta '68. u Zapadnoj Njemačkoj te se odrazilo i na kasnije razdoblje.

⁴ Adenauerova era: 20.9.1949. – 15.10.1963.; razdoblje njemačkog gospodarskog čuda i integracije u zapadni sustav obrane pod kancelarom Konradom Adenauerom (nap. prev.).

⁵ Usp. Ulrich Herbert: Legt die Plakate nieder, ihr Streiter für die Gerechtigkeit. Hier gibt es, was ihr fordert: Schon vor der Revolte träumte die westdeutsche Gesellschaft von der Emanzipation, u: FAZ, 21.1.2001., 48, isto u: Drei politische Generationen im 20. Jahrhundert, u: Jürgen Reulecke (ur.): Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert. München 2003., 95 – 114, ovdje 113; Wilfried Mausbach: Wende um 360 Grad? Nationalsozialismus und Judenvernichtung in der „zweiten Gründungsphase“ der Bundesrepublik, u: Hodenberg/Siegfried, 1968., 15 – 47

Djeca potiskivanja i prešućivanja

Rođenje generacije iz duha kritike nacizma

Epohalni datum 1945. nije tek puka simbolička odrednica generacijske sredine kasnijih Šezdesetosmaša. Njima ugrubo pripadaju oni rođeni u četrdesetima.⁶ Susrećemo ih kao školarece u jesen 1957., kad je Kršćansko-demokratska unija (CDU) vođena Konradom Adenauerom prvi i jedini put u povijesti Zapadne Njemačke ostvarila apsolutnu većinu u Bundestagu. Najmlađi i najpametniji iz te su se kohorte upravo pripremali za gimnaziju, najstariji za maturu. U školskoj lektiri mnogih od njih vjerojatno se našao *Dnevnik Anne Frank*, najstariji su možda već pogledali dokumentarni film francuskog redatelja Alaina Resnaisa *Noć i magla* iz 1955. godine o koncentracijskim logorima, pa će tako vjerojatno i čitati o suđenju interventnom vodu Tilsit u Ulmu 1958.⁷ koje je ponovo pokrenulo kažnjavanje nacističkih zločina nakon godina zastoja. Vijesti koje su izazivale pozornost u cijelom svijetu te u generacijama ratne i poslijeratne djece poticale konstituiranje svijesti kritične prema prošlosti, bile su grafiti kukastog križa na tek obnovljenoj sinagogi u Kölnu 1959., suđenje Adolfu Eichmannu u Jeruzalemu 1961. te suđenja za zločine u Auschwitzu dvije godine kasnije u Frankfurtu na Majni.

Time se implicira da se – usprkos nekim kasnijim samointerpretacijama – kasnijim Šezdesetosmašima ne može pripisati da su prvi shvatili problem neprevladane prošlosti. Iz toga, međutim, proizlazi i to da su te generacije bile izložene ranim tendencijama prosvjećivanja, i to na jedan veoma poseban, kontroverzan način: kritičkim inicijativama kakve je gurala manjina starijih intelektualaca, ali i neki iz redova vlastite „starije braće“ iz Hitlerove mladeži ili flakhelfera⁸ – kao što je npr. izložba „Nekažnjeno nacističko pravosuđe“⁹ koju je organizirala grupa oko Reinharda Streckera i Socijalističkog saveza studenata Njemačke (SDS-a) 1959. godine – suprotstavile su se obrambene ili apologetske reakcije njihovih majki i očeva. I čak i da je predodžba mučne tišine pri obiteljskim večerama pretjerana, literatura sjećanja nudi nam

⁶ Heinz Bude u knjizi *Das Altern einer Generation. Die Jahrgänge 1938-1948* misli da se to može točno ograničiti na generacije rođene između 1938. i 1948. godine.

⁷ Deset članova SS-ova interventnog voda osuđeno je zbog ubojstva više od pet tisuća Židova i komunista u litavsko-njemačkom pograničnom području 1941. godine (nap. prev.).

⁸ njem. *Flakhelfer*: generacija mobilizirane djece i mladeži koja je krajem Drugog svjetskog rata pomagala u zračnom topništvu i ratnoj mornarici (nap. prev.).

⁹ Usp. Stephan Alexander Glienke: *Die Ausstellung „Ungesühnte Nazijustiz“ (1959 – 1962). Zur Geschichte der Aufarbeitung nationalsozialistischer Justizverbrechen*. Diss. phil. Hannover 2006.

dovoljno uvida u specifične probleme u razumijevanju među budućim generacijama prosvjednika i njihovim roditeljima.¹⁰

Tim je napetostima svjedočila i Hannah Arendt, nedvojbeno kritična promatračica njemačkog poslijeratnog stanja duha. U svibnju 1961. iz rajnske regije Eifel svom je suprugu Heinrichu Blücheru u New Yorku pisala o susretu s mladim stipendistima („ljudski kao i akademski veoma probrano društvo“): „Razgovarali smo o suđenju Eichmannu pa, polazeći od toga, o Bogu i o svijetu, ali u srži je to bio razgovor o politici. Adenauer zaista nije omiljen, premda su ga prisutni profesori pokušali obraniti. Svima je njima jasno da su okruženi neopisivo nekompetentnim i korumpiranim institucijama. Dalo bi se s njima nešto i napraviti, ali nema nikoga tko bi s njima zaista razgovarao. Mnoge su se oduševili, ali upravo zato što su u tome svemu potpuno sami. Generacijski razdor je golem. Ne mogu razgovarati sa svojim očevima jer znaju koliko su duboko oni bili upleteni u nacističku priču.“¹¹

Razgovor očeva i sinova te majki i kćeri, propao u komunikacijskom prešućivanju¹² prošlosti u pedesetima, izgradio je takoreći negativnu bazu iskustava koja su se poslije, tijekom studija, ponavljala i potvrđivala – jer je tematizirati nacizam na fakultetskim seminarima početkom šezdesetih bilo sve, samo ne lako. Mlada disciplina suvremene povijesti zajedno je uz povratnicu iz Amerike, političku znanost, već doduše došla do nekih respektabilnih spoznaja, ali tek mali broj njenih zastupnika bio je usidren u akademskom svijetu – i to nije bila slučajnost: kritičko bavljenje Trećim Reichom na fakultetima nije bilo omiljeno – ponajviše jer bi se na taj način i sama prošlost mnogih ordinarijusa dovela u pitanje.

Još u siječnju 1963., na tridesetu obljetnicu Hitlerova dolaska na vlast, na sveučilištima nije bilo pomaka; broj istinski zainteresiranih za političku povijest bio je ograničen i sa studentske strane. Tek nekoliko semestara kasnije održani su ciklusi predavanja, prvo u Tübingenu pod

¹⁰ Dosad najbolje prikazao Waldmann, *Entwicklung*, 199 – 216; usp. i Schwan, *Politik*, pogotovo 124 – 163

¹¹ „Wir sprachen über Eichmann-Prozeß und davon ausgehend über Gott und die Welt, aber doch im wesentlichen über Politik. Adenauer sehr unbeliebt, obwohl die anwesenden Professoren versuchten, ihn zu verteidigen. Sie wissen, sie leben in einem unbeschreiblichen Saftladen. Man könnte mit ihnen was machen, aber es ist niemand da, der mit ihnen wirklich spricht. Sie waren sehr begeistert von mir, aber eben auch darum, weil es wirklich niemanden gibt auf weiter Flur. Der Generationsbruch ist ungeheuer. Sie können mit ihren Vätern nicht reden, weil sie ja wissen, wie tief sie in die Nazi-Sache verstrickt waren.“ (prijevod M. M.) Hannah Arendt/Heinrich Blücher. *Briefe 1936 – 1968*, izd. Lotte Köhler. München/Zürich 1996., ovdje: Arendt an Blücher, 28.5.1961., 543 – 544

¹² U poznatom afirmativnom tumačenju već 1983. autora Herman Lübbea: *Der Nationalsozialismus im deutschen Nachkriegsbewußtsein*, u: *Historische Zeitschrift* 236 (1983.), 579 – 599

odmjerenim naslovom „Njemački duhovni život i nacionalsocijalizam“, nakon toga u Münchenu i Marburgu.¹³ Kad je na berlinskom Slobodnom sveučilištu (Freie Universität, FU) u siječnju 1966. održano jedno veće predavanje, među studentima se već uvelike zaoštio diskurs. Povodom Dana Sveučilišta uputili su kritiku znanosti, tvrdeći da se još uvijek libi „konačno pozabaviti svojom vlastitom mračnom prošlošću“. Zahtijevala se „politicizacija sveučilišta“ kao i „posljedice“. U studentskom listu Slobodnog sveučilišta, *FU-Spiegel*, još uvijek pomalo nevješto formulirano, ali ravnodušno prema prozirnim upozorenjima potencijalnih sumnjivaca koji su na svoj način povlačili terminološke usporedbe s 1933., pisalo je: „Profesor koji nije potpuno neokaljano preživio fašizam u Njemačkoj mora samoinicijativno osuditi svoj tadašnji stav i pokušati analitički razjasniti zašto je bio u zabludi i što se iz toga treba naučiti. Nije ni neljudski ni nedolično zahtijevati da takvo što učini u javnosti, jer njegovi tadašnji nazori nisu bili samo njegova osobna stvar – imali su posljedice i po druge.“¹⁴

Premda su takvi zahtjevi i dalje bili nepopularni, dio sveučilišnih profesora im je u međuvremenu ipak priznao stanovitu opravdanost. Ta je konstelacija pri otvaranju Dana Sveučilišta potaknula rektora Slobodnog sveučilišta u Berlinu, Hans-Joachima Liebera, na znakovito hodanje po rubu među suprotstavljenim stranama: očigledno se obraćajući studentima, odgovarao ih je od toga da „ljude i struke moralizatorski osuđuju i razvrstavaju pod etiketom krivnje, odnosno nevinosti“. Međutim, upozorio je i svoje kolege na opasnost povlačenja u „tezu o nacionalsocijalističkom političkom silovanju njemačke znanosti koja bi imala tek instrumentalnu intenciju.“¹⁵ Hans-Joachim Lieber, lijevoliberalni filozof i student Eduarda Sprangera¹⁶ dobro je znao: u znatiželjnim studentima profesori su prebrzo bili spremni prepoznati novi Jurišni odred ili metode Nacističkog saveza studenata.

¹³ Usp. Hans-Ulrich Thamer: NS-Vergangenheit im politischen Diskurs der 68er-Bewegung, u: Westfälische Forschungen 48 (1998.), 39 – 53, ovdje: 47; Karl Christian Lammers: Die Auseinandersetzung mit der „braunen“ Universität. Ringvorlesungen zur NS-Vergangenheit an westdeutschen Hochschulen, u: Schildt i sur., Zeiten, 148 – 165

¹⁴ „Ein Professor, der den Faschismus in Deutschland nicht absolut integer überlebt hat, sollte von sich aus seine damalige Haltung klar verurteilen und analytisch zu klären versuchen, warum er geirrt hat und was daraus zu lernen ist. Es ist nicht unmenschlich oder unanständig zu fordern, daß er dies in der Öffentlichkeit tun soll, denn seine damalige Haltung war nicht nur seine eigene Sache, sie hatte Folgen für andere.“ (prijevod M. M.) Hartmut Häußermann: Versagen ohne Konsequenzen, u: *FU-Spiegel* 49 (siječanj 1966.), 6 – 7, citat 7

¹⁵ Freie Universität Berlin: Universitätstage 1966. Nationalsozialismus und die deutsche Universität. Berlin 1966., 5

¹⁶ Eduard Spranger (1882. – 1963.), njemački filozof, pedagog i psiholog, zastupnik humanističke pedagogije (nap. prev.).

To je iskusio i pisac Rolf Seeliger. 1964. godine u Münchenu je u vlastitoj nakladi objavio brošuru pod naslovom koji se ubrzo prometnuo u parolu: „Smeđe sveučilište. Njemački sveučilišni profesori, jučer i danas“. Dokumentacija tog osamljenog borca zorno je prikazala kako su mnogi profesori kontaminirane političke prošlosti gotovo bez ikakvih poteškoća mogli nastaviti svoje karijere nakon 1945. godine; ono što je još više užasavalo studente bili su apologetski ili u najboljem slučaju nekritički stavovi koje je Seelinger od njih izvukao te stavio uz njihove tekstove iz vremena nacizma. Do 1968. zbirka se povećala na šest nastavaka, a Seeligerovi predgovori pokazuju da njegovi naponi nipošto nisu bili uzaludni i bez učinka: već i prvi svezak zaokupio je ne samo mnoštvo studenata, nego i Rektorsku konferenciju i Konferenciju ministara prosvjete Zapadne Njemačke.¹⁷

Pa ipak, onaj tko je jednom kao mlad čovjek početkom šezdesetih godina počeo razumijevati kritičku perspektivu, onaj koji se – pogotovo nakon *Afere Spiegel* 1962. godine¹⁸ – nije dao ušutkati, mogao je bez velikog truda za to pronaći dobre nove razloge: primjerice, u ljeto 1964. godine Heinrich Lübke¹⁹ ponovo je bio izabran za predsjednika Zapadne Njemačke, iako su se pojavili dokumenti koji su po svoj prilici dokazivali da je u Trećem Reichu kao arhitekt napravio nacрте za barake građene u koncentracijskim logorima.²⁰ Činjenica da se kampanjom protiv „Graditelja konc-logora“ Lübkea upravljalo iz Njemačke Demokratske Republike nije je automatski diskreditirala u očima mladih, budući da su se optužbe protiv „Hitlerovih krvnika u Adenauerovoj službi“, kojima je Istočni Berlin već godinama napadao zapadnonjemačko pravosuđe, gotovo bez iznimke pokazale točnima.

Budući da se pažnja javnosti zaoštrila, u većoj ili manjoj mjeri skandalozni kadrovski kontinuiteti počeli su se otkrivati u cijelom društvu i politici: bio je tu Theodor Heuss, koji je 1933. kao zastupnik Njemačke demokratske stranke (DDP) u Reichstagu glasao za Zakon o

¹⁷ Rolf Seeliger, Braune Universität. Deutsche Hochschullehrer gestern und heute. Sv. 1 – 6. München 1964. – 1968.

¹⁸ Afera u kojoj se politički tjednik *Der Spiegel* našao zbog objavljivanja članaka o nespremnosti njemačkih obrambenih snaga. Više urednika tog tjednika završilo je u pritvoru pod optužbom za veleizdaju. Oslobođeni su zbog nedostatka dokaza, a afera je izazvala veliku političku krizu (nap. prev.).

¹⁹ Heinrich Lübke (1894. – 1972.), ministar poljoprivrede i drugi predsjednik SR Njemačke iz redova CDU-a (nap. prev.).

²⁰ Usp. Norbert Frei (ur.): *Karrieren im Zwielficht. Hitlers Eliten nach 1945.* Frankfurt na Majni/New York 2001., 334; o aferi Lübke kao elementu mobilizacije studenata pišu i Cohn-Bendit/Mohr, *Revolution*, 10

posebnim ovlaštenjima²¹; bio je tu državni tajnik Adenauerove vlade Hans Globke, uz čije se ime vezao pravni komentar o Nürnberškim rasnim zakonima; bio je tu Theodor Oberländer, koji je gotovo sedam godina obnašao dužnost saveznog ministra za prognanike, izbjelice i žrtve rata te je čak i prema procjeni samog kancelara bio „vrlo smeđ“; Oberländer je za Nijemce bio planirao *Lebensraum* na Istoku, predviđajući za tamošnje narode u najboljem slučaju tek helotski status; bili su tamo i grozomorni pravници poput Wolfganga Fränkela, koji je na leipziškom vrhovnom sudu procesuirao slučajeve zločina protiv rase, ali se bez obzira na to 1962. smatrao pogodnim izborom za saveznog državnog odvjetnika. Bili su tu i bivši direktori konglomerata kemijskih poduzeća I.G. Farben i menadžeri Kruppa i Flicka²², koji su za vrijeme rata redovno „zapošljavali“ desetke tisuća prisilnih radnika; bili su tu i generali Bundeswehra – i svi su vodili rat za Hitlera. Ukratko: od 1965. postojala je cijela „smeđa knjiga“ prepuna imena utjecajnih građana SR Njemačke s nacističkom prošlošću. Istočni je Berlin otvorio sveopću paljbu protiv dužnosničkih elita Zapadne Njemačke, a studenti su preneraženo i bijesno čitali svojevrsne „Who was who u Trećem Reichu“.

Za razliku od pedesetih godina, kad su se generacije bivših flak Helfera kroz samoopravljanja i laži postnacističke narodne zajednice prvenstveno pragmatično pomirile s postojećom situacijom, nerazjašnjeni tereti prošlosti u međuvremenu su počeli sve više i više zatvarati puteve razumijevanja među generacijama nacističkih dužnosničkih elita i njihovom djecom. Kričička svijest, koja se na vrhuncu pobuna tada posvuda postulirala, ipak nije nastala preko noći i iz čiste želje za prosvjedom, već se razvila u tijeku jednog sve jačeg međugeneracijskog sukoba o – kako se to tad sve češće nazivalo – „fašizmu“ i njegovim posljedicama.²³

Izravno i neizravno te koliko god je mogao u razvoj se tog sukoba, koji je svoje obličje poprimio u imenima i licima šutljivih patrijarha, umiješao i Istočni Berlin, nabacujući se provokacijama i nudeći činjenice. Njemačka Demokratska Republika, koja je samu sebe smatrala utočištem antifašizma, a naizgled i slobodnom od ikakvih problema, od Hitlera je raznim kampanjama neprekidno pokušavala napraviti „Zapadnog Nijemca“, a od Vlade Zapadne Njemačke „smeđu

²¹ njem. *Ermächtigungsgesetz*: Zakonom o posebnim ovlaštenjima (24.3.1933.) sva je zakonodavna vlast prešla u Hitlerove ruke (nap.prev.).

²² Vodeći ljudi poduzeća I.G. Farben, Krupp i Flick u nastavku Nürnberških procesa osuđeni su za ratne zločine, zločine protiv čovječnosti i iznuđivanje prisilnog rada (nap.prev.).

²³ Primjer toga je kritika koju su povjesničaru s nacističkom prošlošću Werneru Conzeu 1968. uputili studenti Sveučilišta u Heidelbergu; usp. Hildebrandt, *Studenten*, 162 – 177

kuću Bonna.“²⁴ Tko je u toj perspektivi mogao pronaći nešto dobro i bio spreman prikladno djelovati u javnom životu Zapadne Njemačke, mogao je računati s podrškom s Istoka – bilo da mu se omogućilo pristup odgovarajućim dokumentima ili pak novcu; novinar Klaus Rainer Röhl u svojem je časopisu *konkret* dokazao da se istovremeno moglo imati oboje.²⁵

Kako su dosjei Ministarstva državne sigurnosti, tzv. Stasija nakon 1989. jasno pokazali, Istočna Njemačka takvu brižnu podršku zapadnonjemačkoj „kritici fašizma“ nije ograničila samo na formativnu fazu studentskog pokreta, već ju je protegnula i na prihvaćanje iscrpljenih članova RAF-a u osamdesetim godinama. Bilo bi, međutim, potpuno pogrešno tumačiti antifašistički impetus ili čak i samo postojanje zapadnonjemačkog prosvjednog pokreta djelotvornošću realsocijalističkog agitiranja.²⁶ Intelektualna atraktivnost koju je pojam fašizma stekao od početka šezdesetih izvirala je iz različitih motiva, a jedan od važnijih bio je udaljavanje od dotad najzastupljenije teorije totalitarizma koja se prema mišljenju kritičara u pogledu nacizma srozala na udobni alibi društvenog samoopravdavanja, a u pogledu komunizma na oruđe hladnog rata. Iz te se pozadine (u konačnici ograničeno) zanimanje „građanske“ historiografije za usporedno proučavanje fašizma kakvo je zastupao povjesničar i filozof Ernst Nolte²⁷ moglo shvatiti i kao element traganja za alternativama u znanstvenoj interpretaciji.

U rastućoj konjunkturi teorija fašizma od samog su početka, dakako, imala ulogu i stajališta i interesi korjenito lijeve politike. Upravo se u Berlinu u okruženju časopisa *Argument*, proizašlog iz pokreta *Borba protiv nuklearne smrti*²⁸ veoma rano pokrenula odgovarajuća rasprava. Slično je vrijedilo i za Marburg, gdje se na politološkom seminaru Wolfganga Abendrotha, koji je u međuvremenu zbog solidariziranja s SDS-om, odbačenim od matične stranke, 1961. i sam bio

²⁴ Usp. sliku u Frei, *Eliten* (usp. bilješku 23), 330; metaforu o Hitleru kao Zapadnom Nijemcu uveo je Peter Bender.

²⁵ O tome se već sedamdesetih samoljubivo izrazio Klaus Reiner Röhl: *Fünf Finger sind keine Faust*. Köln 1974., 111

²⁶ U tom se smjeru razvija napad u tekstu Hubertusa Knabea: *Die unterwanderte Republik. Stasi im Westen*. Berlin 1999., 182 – 233; usp. i Wolfgang Kraushaar: *Unsere unterwanderten Jahre. Die barbarische und gar nicht schöne Infiltration der Studentenbewegung durch die Organe der Staatssicherheit*, u: *FAZ*, 7.4.1998., 45

²⁷ Usp. Ernst Nolte: *Der Faschismus in seiner Epoche. Action Française, italienischer Faschismus, Nationalsozialismus*. München 1963., isto: *Die faschistischen Bewegungen. Die Krise des liberalen Systems und die Entwicklung der Faschismen*. München 1966.

²⁸ njem. *Kampf dem Atomtod*: *Borba protiv nuklearne smrti*, pokret otpora nastao 1957. godine, bio je usmjeren protiv nuklearnog naoružanja Bundeswehra (nap. prev.).

izbačen iz SPD-a, sustavno bavilo neortodoksnim interpretacijama fašizma kakve su dvadesetih i tridesetih zagovarali Otto Bauer, August Thalheimer i drugi teoretičari marksizma.²⁹

Takve egzegeze, dakako, nisu imale nikakve veze s povijesnim proučavanjem nacizma, pa čak ni sa dotad uglavnom prakticiranom – i zasigurno učinkovitom – kritikom zapadnonjemačke „restauracije“ i kontinuiteta elita. U okretanju prema novim, odnosno novootkrivenim klasicima kritike fašizma već se u principu pokazalo ono što će ubrzo postati jasno: umjesto o ljudima, sad je riječ o strukturama; u središtu pozornosti više nije bila politička krivnja pojedinaca, već nemoralnost i izopačenost sustava. Na mjesto društvenog suočavanja s prošlošću u svrhu pragmatične promjene sadašnjosti stupila je dorada prošlosti s ciljem njenog poništavanja – u istinskom socijalizmu. Veza fašizma i kapitalizma trebala se obraditi, a nužnost ovladavanja „građanskom demokracijom“ istodobno znanstveno dokazati.

Nijedan drugi suvremeni tekst tu promjenu koja se događala među lijevo orijentiranim studentima u odnosu prema nacističkoj prošlosti nije predočio razumljivije od *Bespomoćnog antifašizma*³⁰, sveska izašlog 1967. i aktualiziranog 1968. u izdanju Suhrkampa koji je objavio Wolfgang Fritz Haug – bilo je to istraživanje ciklusa predavanja o Trećem Reichu iz prethodnih semestara. Haug, asistent na Slobodnom Sveučilištu, u svom je novom pogovoru napisao kako je kritika upućena u okviru tih sveučilišnih predavanja o „neprevladanoj prošlosti“ nužno ostala tupa i bez posljedica, jer sve što su profesori mogli ponuditi bila su dva jednako pogrešna odgovora: notorni antikomunizam u smislu izjednačavanja nacizma s komunizmom inspiriranog teorijama totalitarizma ili povlačenje u čistu, apolitičnu znanost.

W.F. Haug bez sumnje nije rezimirao samo svoje vlastito nezadovoljstvo kad je konstatirao da se građanski antifašizam sastoji „od specifičnog miksa progresivnih i konzervativnih, čak i reakcionarnih komponenti.“ Tog je mladog filozofa i suosnivača marksističkog časopisa *Argument* ipak još više smetao pojam „lijevog fašizma“ koji su upotrebljavali vladajući socijaldemokrati, „iz straha da će ih kršćanski konzervativci, koji su ionako uvijek bolje vladali nacionalnim tonovima, svrgnuti s vlasti.“ Za opis studentskog pokreta taj je pojam odnedavno (iako ga se tada nije spominjalo) koristio i filozof Jürgen Habermas. Takvo je izjednačavanje još uvijek omogućavalo zauzimanje pozicije formalnog antifašizma i istovremeni nastavak

²⁹ Usp. Thamer, NS-Vergangenheit, 49 – 50 (usp. bilješku 13). Rezultat radova iz Marburga objavljen je u više izdanja knjige Wolfganga Abendrotha (ur.): *Faschismus und Kapitalismus. Theorien über die sozialen Ursprünge und die Funktion des Faschismus.* Frankfurt na Majni/Beč 1967.

³⁰ njem. *Der hilflose Antifaschismus* (prijevod M. M.)

fundamentalne tendencije fašizma. Za Hauga je stoga bilo jasno: „Borba protiv fašizma može se dobiti samo kao borba za socijalizam.“³¹

Do ranog ljeta 1967. takve su rečenice, usporedbe radi, pripadale isključivo uvjerenjima predmislioca APO-a, kod kojih se već i tada radilo o nečem drugom, a ne o bavljenju konkretnom nacističkom prošlošću. Međutim, ni to ne govori mnogo o nazorima i motivima mnogih mladih ljudi koji će se tek priključiti pokretu. Za njih je od teorijski baziranih postulata uobičajeniji bio moralni prosvjed: protiv krivnje očeva i lažnih autoriteta koji su govorili o dužnostima i poštenju, a ipak se doimali tako nevjerodostojnima. Uostalom, to nisu bila tek iskustva studenata iz boljih obitelji, već se to odnosilo i na pokojeg naučnika kojem je bila puna kapa šikaniranja njegova majstora. Bio je to bijes potaknut unutarobiteljskim i društvenim frustracijama pedesetih godina, koji je iz takvih zahtjeva progovarao: „Dosta je bilo toga da nacistički rasisti i huškači, ubojice Židova i Slavena, koljači socijalista, da cijelo to nacističko sranje i dalje širi svoj smrad nad našom generacijom.“³²

Potreba za takvim razgraničenjem bila je jednako razumljiva koliko i naivna te u svojoj nužnosti dvostruko ironična: potvrdila je da se kritički stav prema prošlosti s odraslom ratnom i poslijeratnom djecom probio s intelektualnih rubova do središta društva, te pokazala da je upravo zbog nove prisutnosti nacističke prošlosti – pa i u medijima – toj prošlosti pokušala umaknuti jedna generacija koja se upravo otpočela upisivati u povijest SR Njemačke kao „Šezdesetmaši“. Međutim, u koliko god je maloj mjeri „ovladavanje“ prošlosti započelo sa Šezdestosmašima (koje se tek mnogo kasnije počelo tako nazivati)³³ isto je tako i nezamislivo nastajanje APO-a bez živahne prosvjedne kulture pedesetih i ranih šezdesetih.

³¹ Wolfgang Fritz Haug: Der hilflose Antifaschismus. Zur Kritik der Vorlesungsreihen über Wissenschaft und NS an deutschen Universitäten. Frankfurt na Majni, 2. izd., 1968., 144 – 145, odn. 149

³² „Machen wir Schluß damit, daß nazistische Rassenhetzer, daß die Juden-Mörder, die Slawen-Killer, die Sozialisten-Schlächter, daß die ganze Nazi-Scheiße von gestern weiterhin ihren Gestank über unsere Generation bringt.“ (prijevod M. M.) Letak, otopr. 1967., u: Bentz, Protest, 43, citat prema Mausbach, Wende (usp. bilješku 5), 29

³³ Još krajem sedamdesetih godina termin „Šezdesetmaši“ nije bio uobičajen; očigledno se počeo upotrebljavati tek u kontekstu 15. obljetnice događaja. Jedan od prvih znakovitih naslova knjiga bio je strip: Jari Pekka Cuypers: Die 68er. Geschichts-Comic über Lust & Frust der Linken. Hamburg 1981.

Frankfurtska Nova ljevica

O izvanrednom stanju demokracije

Poznati pojam Ericha Kästnera *motorizirani bidermajer* vjerojatno je doprinio tome da se povijest SR Njemačke pedesetih godina neko vrijeme doživljavala kao varljiva, ali apolitična idila. Takva pogreška iznenađuje i u retrospektivi, jer pjesnik je bio pametniji: Kästner je pripadao prvim potpisnicima apela *Borba protiv nuklearne smrti* kojim se u proljeće 1958. godine jedan širok izvanparlamentarni pokret usprotivio planiranom nuklearnom naoružanju Bundeswehra. Nadovezujući se na propalu kampanju protiv remilitarizacije 1955.³⁴, ali i na Göttingenski apel iz travnja 1957., u kojem je krema zapadnonjemačke nuklearne fizike upozoravala na prijeteći nuklearni rat, protiv smjera u kojem je išla Adenauerova vlada još jednom se okupio jedan labavi savez socijaldemokrata i sindikalaca, građanskih neutralista i nekadašnjih članova Ispovjedne Crkve.³⁵ Deseci tisuća sljedećih su nekoliko mjeseci na području cijele SR Njemačke slijedili pozive na demonstracije i prosvjede, te su na više fakulteta, ponajviše na inicijativu SDS-a, Liberalnog saveza studenata Njemačke (LSD) te evangeličke studentske zajednice, osnovane „radne skupine protiv nuklearnog naoružanja“.

Dvadesetosmogodišnji Adornov asistent Jürgen Habermas na frankfurtskom trgu Römerberg nemir je proglasio prvom građanskom dužnošću („Kad se spoznaja spremna na strah bez kompetencija ujedini s neustrašivošću prema moćnijima, to se zove građanska hrabrost“³⁶), a na jednom je događanju u Münsteru kao glavna govornica nastupila dvadesettrogodišnja studentica Ulrike Meinhof, koja tada još čak nije bila ni članica SDS-a.³⁷

Ta je inicijativa razburkala strahove Nijemaca. S obzirom na nepovjerenje koje je nastalo prema pokušajima umirivanja à la Adenauer (nuklearno naoružanje opisao je kao „daljnji razvoj artiljerije“), 83 posto ispitanika već se i ranije u anketama usprotivilo stacioniranju nuklearnog oružja u SR Njemačkoj. Sredinom travnja u Hamburgu je prosvjedovalo najmanje sto pedeset

³⁴ njem. *Paulskirchen-Kampagne*: kampanja protiv remilitarizacije. Ime je dobila po frankfurtskoj crkvi Sv. Pavla, pred kojom su se u siječnju 1955. okupili predstavnici SPD-a i Saveza sindikalaca Njemačke (nap. prev.).

³⁵ Ispovjedna Crkva njemački je kršćanski pokret otpora nacističkom režimu (nap. prev.). Usp. Otto, Ostermarsch, 51 – 64; Rolke, Protestbewegungen 172 – 194

³⁶ „Wenn sich angstbereite Einsicht kompetenzfrei mit Unerschrockenheit gegenüber den Einflußreicheren verbindet, heißt man's Zivilcourage.“ (prijevod M.M.) Tiskano u: Diskus. Frankfurter Studentenzeitung, 5.6.1958., citat prema Kraushaar, Frankfurter Schule, Sv. 2, 104 nadalje, ovdje: 106

³⁷ Ulrike Meinhof (1934. – 1976.), njemačka novinarka i suosnivačica terorističke organizacije RAF (nap. prev.). Usp. Mario Krebs: Ulrike Meinhof, Ein Leben im Widerspruch. Reinbek 1988., 32 – 48

tisuća ljudi – više nego što je ikad kasnije APO uspio okupiti na jednom mjestu. Sugestivnost parola („Radije aktivni nego radioaktivni”³⁸) i prominentnost opominjatelja na koje se prosvjed mogao pozvati („Slušajte Alberta Schweitzera”³⁹) u Bundestagu se odrazila u izrazito žestokoj razmjeni verbalnih pljusaka između CDU-a /CSU-a i SPD-a. Kad je socijaldemokratsko vodstvo nekoliko tjedana kasnije pozvalo na povlačenje – manje zbog optužbi komunističkog potkopavanja Akcijskog saveza, a više zbog toga što su bili pod dojmom iznenađujućeg neuspjeha na izborima za Zemaljski parlament savezne zemlje Nordrhein-Westfalen i planiranog referenduma propalog na Saveznom ustavnom sudu – pokret je izgubio organizacijski oslonac, a time naglo i broj sudionika.

Tu su, međutim, nastali otpaci, pogotovo iz pozadine tek sad nazirućeg teorijskog, ali i praktično-političkog novog usmjerenja SPD-a, koje je obličje zadobilo u programu iz Godesberga 1959. godine.⁴⁰ Već je oko Uskrsa 1960. otprilike tisuću protivnika nuklearnog naoružanja na sjeveru Njemačke izašlo na ulice, slijedeći uzor engleske kampanje za nuklearno razoružanje. Više od kampanje *Borba protiv nuklearne smrti* pokret *Uskršnjih prosvjeda*⁴¹ hranio se iz jednog difuzno lijevog pacifizma koji uglavnom nije bio vezan za stranačku politiku te je u krajnjoj liniji čak bio i religiozno motiviran; prvi govornik pokreta bio je jedan hamburški kveker.

Iako je broj prosvjednika na Uskršnjim marševima rastao iz godine u godinu (1966. navodno ih je bilo sto pedeset tisuća), od mobilizirane gomile bio je važniji njen performativni primjer: osobno izraženi, nenasilni prosvjed („Imajte povjerenja u moć pojedinca!”⁴²), novi rituali, znakovi i simboli uobičajeni u međunarodnoj zajednici – i sposobnost opstajanja tog izvanparlamentarnog pokreta na vlastitoj snazi – sve je to – makar srednjoročno – pronašlo svoje sljedbenike.

³⁸ „Lieber aktiv als radioaktiv“ (prijevod M. M.)

³⁹ „Hört auf Albert Schweitzer“ (prijevod M. M.); Albert Schweitzer (1875. – 1965.), njemački liječnik, filozof, teolog i glazbenik, dobitnik Nobelove nagrade za mir 1952. godine (nap. prev.).

⁴⁰ Programom iz Godesberga SPD se odriče marksističke doktrine i okreće se socijalnom tržišnom gospodarstvu te postaje moderna pučka stranka (nap. prev.).

⁴¹ Usp. Otto, Ostermarsch, 65 – 101; Rolke, Protestbewegungen, 199 – 216

⁴² „Haben Sie Vertrauen in die Macht des Einzelnen!” (prijevod M. M.)

U socijalističkom taboru kratko je vladalo razočaranje. U lipnju 1960. SPD se naime odvojio od svoje studentske organizacije⁴³ čemu su prethodile višemjesečne nesuglasice oko predsjedništva koje je počelo naginjati veoma lijevo, te čiji se tadašnji predsjednik Oswald Hüller ispostavio pokornikom Njemačke Demokratske Republike. SDS je na taj način bio prisiljen tražiti novi profil. To je de facto moglo samo značiti da se treba striktno držati pojma socijalizma, koji je za SPD od odricanja od marksizma i povezivanja sa zapadom koji je najavio član SPD-a Herbert Wehner naizgled postao beskoristan. Trenutak rođenja samoprovane Nove ljevice postao je upravo taj trenutak kad se Adenauerova era približavala svojem kraju i kad se pokrenula osjetna promjena klime, kad su pisci poput Heinricha Bölla, Günthera Grassa i Martina Walsera kritizirali kulturu, a čak i u konzervativnim krugovima mnogi su usmjerili pogled u reforme, ukratko: kad se društvo Zapadne Njemačke počelo nanovo usmjeravati – a to rođenje nije bilo nimalo lako.

To je, međutim, imalo manje veze sa stvarnošću, a više s internim svađama i raspravama unutarstranačkih krila. SDS, na čijem je čelu nekoć bio Helmut Schmidt, kojem su pripadali pragmatični intelektualci poput Ralfa Dahrendorfa i Horsta Ehmkea⁴⁴ i koji je u krajnjoj liniji i slovio kao baza za regrutiranje socijaldemokratskih vođa, postao je posljednjih godina platformom za teoretičare i politički kolebljive (kao što je bio krug oko časopisa *konkret*). Nakon raspada Socijaldemokratskog sveučilišnog saveza (SHB) u svibnju 1960., otprilike devetsto preostalih, organizacijski i financijski oslabljenih članova moralo je pronaći novu bazu. No, to nije bio jedini problem: bila je potrebna ličnost koja bi program SDS-a utjelovila karizmatično i uvjerljivo – barem dijelom onako kako je u SAD-u to radio predsjednik udruženja Students for a Democratic Society Tom Hayden, autor poznate Izjave iz Port Hurona.⁴⁵ Bez obzira na brojne sličnosti u analizi i pojmovima kojima su oba sestrinska društva baratala: tko je u SDS-u znao razumjeti pročitano, njemu je moralo sinuti koliko su privlačnije – i to uvelike privlačnije – američki drugovi znali formulirati svoju poruku.

⁴³ Usp. Fichter/Lönnendonker, SDS, 104 – 105. U listopadu 1961. predsjedništvo SPD-a donijelo je odluku da su članstvo u SDS-u i stranačka pripadnost nespojivi; ibid. 111 nadalje.

⁴⁴ Usp. Horst Ehmke. Mittendrin. Von der Großen Koalition zur Deutschen Einheit. Berlin 1994., 24 – 25; Ralf Dahrendorf: Über Grenzen. Lebenserinnerungen. München 2002., 116 – 118

⁴⁵ eng. *Port Huron Statement*, dokument i svojevrni manifest kojim su američki studenti izrazili svoje nezadovoljstvo politikom SAD-a. Usp. Mark Kurlansky. 1968. – godina koja je uzdrmala svijet. Zagreb 2007., 103 (nap. prev.).

U usporedbi s poetskom silinom jezika jednog Toma Haydena, pokušaj Adornove studentice Elisabeth Lenk da na 17. redovnoj konferenciji delegata SDS-a u listopadu 1962. slikovito zagovara teorijsku autorefleksiju Nove ljevice bio je jadan, ponegdje čak i nenamjerno smiješan: „Socijalistička teorija razara ograničenost i besperspektivnost kasnograđanske svijesti. Stoga ne moramo bauljati s nekakvim idealom pred sobom ili nositi sa sobom neku ideologiju kao crveno svjetalce koje sve predmete uranja u blago, oku ugodno svjetlo. Naša teorija trebala bi biti kao reflektor čije je svjetlo dovoljno jako da nam osvjetli komad puta u budućnost, ali istovremeno jarko rasvijetli pukotine, rasjede, stoljetnu prašinu, trulež i paučinu suvremenog društva. Ako svoj posao shvatimo tako, onda ćemo možda i dorasti zahtjevu da budemo istinska Nova ljevica.”⁴⁶

Nova ljevica – to je samo značilo da mnogima u SDS-u igranje na kartu marksizma više nije bilo dovoljno te da su mnogi tražili poticaje, kao što su to primjerice činili korifeji znanosti, američki sociolog C. Wright Mills i britanski povjesničar i pisac E.P. Thompson. Rad na opće uvjerljivom, a istodobno i teorijski osnovanom društvenom programu već se iz tog razloga pokazao kompliciranim. Studenti koji su pripadali Novoj ljevici tu su se bolje snašli kritizirajući zapadnonjemački sveučilišni sustav. Riječi vodilje nisu se pojavile tek nakon sastanka delegata u Frankfurtu, već u raspravi o manifestu koji je kružio od 1961., „*Visoko školstvo u demokraciji*“, te su sljedećih godina postale omiljene u APO-u: zahtijevala se demokratizacija sveučilišta u smislu ukidanja svih neobjektivnih pozicija moći i odnosa ovisnosti, omogućavanje sudjelovanja i prevladavanja autoritarnih struktura. Dakako, na taj su se način ponovo terminološki približili američkim kolegama, a na sličan način se raspravljalo i u mnoštvu malih kružoka mlade akademske ljevice diljem Zapadne Europe.

⁴⁶ „Sozialistische Theorie sprengt die Borniertheit und Zukunftlosigkeit des spätbürgerlichen Bewußtseins. Wir haben es daher nicht nötig, mit einem Ideal vor dem Kopf herumzulaufen oder eine Ideologie gleich einem roten Lämpchen mit uns herumzutragen, das alle Gegenstände in ein sanftes, den Augen angenehmes Licht taucht. Unsere Theorie sollte eher einem Scheinwerfergerät gleichen, dessen Licht stark genug ist, ein Stück des Wegs in die Zukunft zu erhellen, das aber zugleich, auf die gegenwärtige Gesellschaft gerichtet, grell ihre Risse, Sprünge, Jahrhunderte alten Staub, Muff und Spinnweben beleuchtet. Wenn wir so unsere Arbeit betrachten, werden wir vielleicht dem Anspruch gerecht, wirklich Neue Linke zu sein.“

Elisabeth Lenk. Die sozialistische Theorie in der Arbeit der SDS, u: neue kritik 13 (1962.), 7 – 11, ovdje: 11. O programatskoj paralelnosti oba saveza i tekstovima Haydena i Lenk s više blagonaklonosti govori se u Glicher-Holtey, 68er, 18 – 22 (SHB je pogrešno naveden kao „Socijalistički“ sveučilišni savez).

Frankfurt na Majni ipak je bio jedno posebno mjesto. Jer, zahvaljujući povratku eminentnog dijela Instituta za društvena istraživanja⁴⁷ koji je emigrirao 1933., Frankfurt je već 1949./1950. ponovo postao utočište lijeve teorije i kritike društva te je teško precijeniti njegov značaj kao izvorište kasnijeg studentskog pokreta, iako je tijekom kasnijeg terorizma u sedamdesetima bio demoniziran.

Trezveno promatrajući, Krićka teorija (tad još napisana malim slovom) kakvu su Max Horkheimer i Theodor Adorno zastupali pedesetih ne može se promatrati kao uvod u radikalniju praksu. Onome koji je prostudirao njihova djela iz razdoblja ratnog egzila u Americi ili uzeo u obzir njihovo aktualno političko savjetovanje i empirijski vrijedno istraživanje koje se provodilo na Frankfurtskom Institutu, nije moglo promaknuti da ništa od tog nije ciljalo na revolucionarno djelovanje. Proturječje između radikalnosti njihove kritike kapitalizma i fašizma iz ranih tridesetih te njihove kasnije „negativne dijalektike” koju duguju „univerzalnoj deluziji” moderne industrije svijesti i kulture zapravo bilo je očito, a očita je bila i njihova stalna spremnost da se, unatoč svoj teorijskoj bezizglednosti („Nema pravog života u lažnom”⁴⁸) i dalje praktično zalažu za uspjeh „građanske demokracije” u Zapadnoj Njemačkoj.⁴⁹

Povratnike je, međutim, svijest o riziku propasti pratila cijeli život. Početkom šezdesetih, nakon desetljeća njihova izraženog sveučilišnog i javnog djelovanja, Horkheimeru, ali i Adornu počelo se činiti da se gomilaju upozorenja. „Smatram da je posmrtni život nacizma u demokraciji potencijalno opasniji nego posmrtni život fašističkih tendencija *protiv* demokracije.“, objasnio je Adorno u studenom 1959. na predavanju koje je pobudilo veliku pozornost (*Što je to suočavanje s prošlošću*).⁵⁰ Nekoliko tjedana kasnije, nakon napada na sinagogu u Kölnu, postalo je jasno da se antisemitska stvarnost zaista skrivala pod velom šutnje. Upravo kod mlade generacije to je probudilo zgražanje, pa nije teško zamisliti kako je reputacija i vjerodostojnost tog akademskog profesora i cijele kritičke misli Frankfurtske škole u percepciji studenata u takvim trenucima rasla.

⁴⁷ njem. *Institut für Sozialforschung*, znanstveni institut Sveučilišta u Frankfurtu, institucionalni dom Frankfurtske škole (nap. prev.).

⁴⁸ „Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“ (prijevod M. M.)

⁴⁹ Više o tom u: Albrecht i sur., *Gründung*, 92 – 131

⁵⁰ „Was bedeutet: „Aufarbeitung der Vergangenheit“.“ (prijevod M. M.). Tiskano u: Theodor W. Adorno: *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Frankfurt na Majni 1963., za kontekst Claussen, Adorno, 397 nadalje, citat 396, naglašeno u originalu.

Snazi fascinantnosti Kritičke teorije čija je osnova nastala još prije (njemačkog) fašizma, i koja je u aktualnom masovnom kapitalizmu prodorno i logički prikazivala fašistički potencijal; koja je u figuru „autoritarne osobnosti” s lakoćom integrirala spoznaje socijalne psihologije i psihoanalize, i koja se oslobodila tereta partijskog marksizma – takvom tumačenju svijeta nije se mogao oteti onaj koji se smatrao dijelom Nove ljevice i tko je bio imalo teorijski muzikalan. Horkheimerova, a još više Adornova predavanja pokazala su se apsolutnim uspjehom; nije bila rijetkost da uvodne seminare posjećuje sto pedeset, a redovne seminare do devedeset studenata. Od ranih je šezdesetih broj sudionika Adornovih predavanja strelovito narastao; na njegovom je zadnjem predavanju 1969. godine sjedilo tisuću studenata.⁵¹

Iz te je pozadine također jasno da je do sredine šezdesetih Frankfurt na Majni, a ne Zapadni Berlin bio središte buduće Nove ljevice. Upravo su iz Frankfurta tih godina doprli najvažniji teorijski impulsi, ali i čitavo mnoštvo praktičnih aktivnosti. Od svih njemačkih poslijeratnih gradova, Frankfurt je bio najameričkiji; bio je središte američkih trupa u Europi, pojam kapitalističke gospodarske obnove i gospodarskog čuda, sjedište jake socijaldemokracije i samosvjesnog sindikata metalčkih radnika IG Metalla, mjesto velike židovske prošlosti, lijeve katoličke sadašnjosti (politički časopis *Frankfurter Hefte*), radikalno demokratskih tradicija, važnih nakladničkih kuća i ozbiljnog tiska. Frankfurt je bio sinonim za satiričnu drskost (od 1962. u obliku satiričnog mjesečnika *Pardon*) i intelektualnu zahtjevnost (od 1963. u nakladničkim kućama *neue kritik* i *edition suhrkamp*, od 1965. *Kursbuch*), modernost i potrošnju, želju za novim i spremnost na promjenu. Frankfurt šezdesetih bio je zgusnuta stvarnost Zapadne Njemačke na pomolu korjenitih promjena.

Nije ni čudo da se u tom laboratoriju kritike i oporba duhovno udomaćila protiv zakonodavstva o izvanrednom stanju koje je Savezna vlada od 1958. kontinuirano pokušala nametnuti. Prvi koji su digli svoj glas protiv te namjere 1960./1961. bili su sindikati koji su strahovali da bi planirane izmjene Ustava mogle dovesti do ograničavanja prava na udruživanje i štrajk.⁵² Planovi o Izvanrednom stanju i na sveučilištima su dospjeli u središte kritike, osobito nakon afere *Spiegel* koja je oštrije no ikad prije u „kancelarskoj demokraciji“ ukazala na ugroženo temeljno ustavno pravo na slobodu medija i slobodu govora koje je prouzrokovala beskrupulozna izvršna vlast. Širok prosvjedni pokret počeo se razvijati tek od jeseni 1964., kad je pokrenut dogovor među

⁵¹ Podaci prema: Alex Demirovic, *Bodenlose Politik – Dialoge über Theorie und Praxis*, u: Kraushaar, *Frankfurter Schule*, Sv. 3, 71 – 98, ovdje 95

⁵² O tome Schneider, *Demokratie*, 90 – 137

Saveznom vladom i socijaldemokratskom oporbom, bez čijeg se pristanka ne bi mogla doseći dvotrećinska većina potrebna za promjenu Ustava.

Najvažnijim pokretačkim snagama u sklapanju koalicije protivnika ustavnih izmjena pripada ustavni stručnjak Helmut Ridder, profesor na sveučilištima u Frankfurtu i kasnije Gießenu koji je početkom 1965. predavao u Bonnu. On je uskršnje prosvjednike, koji su u međuvremenu počeli nastupati kao borci za nuklearno razoružanje, te pridružene sindikalce, disidentske socijaldemokrate i sveučilišne nastavnike potaknuo na prvi apel klubovima zastupnika u Bundestagu. Ubrzo nakon toga se i studentsko protivljenje artikuliralo jasnije nego dosad: 24. svibnja, dva dana prije prvog čitanja tzv. Bendina nacrt⁵³ „akcijski odbor protiv Zakona o izvanrednom stanju” koji su organizirali SDS i drugi frankfurtski omladinski i studentski savezi prosvjedovao je ispred i u crkvi Sv. Pavla u Frankfurtu. Prosvjednici su se 30. svibnja u tadašnjem glavnom gradu Bonnu našli na kongresu „Demokracija u izvanrednom stanju”, a 15. lipnja ponovo u Frankfurtu, gdje je na trgu Römerberg prosvjedovalo više od pet tisuća ljudi.⁵⁴

Činjenica da je pri svim tim akcijama ključnu ulogu odigrao SDS (koji je zastupao najradikalniji stav: protiv bilo kakvog ustavnog rješenja u slučaju izvanrednog stanja) 1965. nije plašila nikog uvjerenog da su s tim projektom povezane ozbiljne opasnosti za Ustav. Moderatoru Jürgenu Habermasu je na razgovorima u Bonnu pod imenom „Sloboda medija u slučaju izvanrednog stanja“ slijeva sjedio član SDS-a Jürgen Seifert, a zdesna politolozi Thomas Ellwein, zagovaratelj Bendina nacrt⁵³, i Karl Dietrich Bracher, koji je kao lijevo-liberalni stručnjak za Weimarsku Republiku već prije nekoliko tjedana, zajedno s deklariranim ljevičarima poput politologa i pravnika Wolfganga Abendrotha i Ossipa K. Flechtheima, teologa Helmuta Gollwitzera i dvjesto jedanaest drugih profesora upozoravao: „Zakoni o izvanrednom stanju su – kao što smo to već iskusili – smrt demokracije, i to čak i onda kad se donose i primjenjuju u ime demokracije.“⁵⁵

⁵³ Nacrt zakona dobio je ime po Ernstu Bendi (1925. – 2009.), pravniku i političaru CDU-a. 1968. – 1969. Benda je bio savezni ministar unutarnjih poslova, a 1971. – 1983. predsjednik Saveznog ustavnog suda (nap. prev.).

⁵⁴ Podaci prema: Kraushaar, Frankfurter Schule, Sv. 1, 220 – 221

⁵⁵ „Ausnahmegesetze sind – wir haben es schon einmal erlebt – der Tod der Demokratie. Sie sind es auch, wenn sie im Namen der Demokratie beschlossen und angewandt werden.“ (prijevod M. M.)
Usp. Blätter für deutsche und internationale Politik 5 (1965), 464, apel je tiskan u: Otto, Opposition, 297 – 300, 299

Iako je nakon tog kongresa oporba protiv izvanrednog stanja prvotno popustila – mogućnost široke koalicije radi izglasavanja takvog Ustava u Bundestagu bila je uspješno prekrivena – ono što je dalje djelovalo u smislu javne nazočnosti pozicije Nove ljevice bile su tek nastale veze među pripadnicima SDS-a i politički odlučnih sindikalaca. Naposljetku je i na tome u jesen 1966. bio osnovan kuratorij „Izvanredno stanje demokracije”; njegov tajnik bio je dotadašnji savezni predsjednik SDS-a, Helmut Schauer. Uz financijsku i organizacijsku snagu IG Metalla u zaleđu te nošen autoritetom već tada legendarnog predsjednika Otta Brennera, kuratorij je 30. listopada 1966. u Frankfurtu organizirao još jedan veliki kongres o izvanrednom stanju, a pomisao na Veliku koaliciju je nakon političkog pada Ludwiga Erharda⁵⁶ već visjela u zraku. Na završnim se demonstracijama na Römerbergu skupilo više od dvadeset tisuća ljudi. Svima „mlađima od trideset” obratili su se tridesetsedmogodišnji književnik Hans Magnus Enzensberger i sedamdesetjednogodišnji marksistički filozof Ernst Bloch; dok je zagovarateljima „izvanrednog stanja” Enzensberger rječito otkazao razgovor, Bloch, povratnik iz egzila, uglavnom je slikao mračne povijesne analogne slike: riječima „Okupili smo se kako bismo se oduprli već u početku”, filozof je započeo svoj govor, a završio ga vrlo emotivnim nizom asocijacija na Zakon o posebnim ovlaštenjima, „nakon kojeg dim nije sukljao samo iz tvorničkih dimnjaka.”⁵⁷

Zasigurno se nitko nije trebao prisjetiti kraja Weimarske Republike i njegovih najgorih posljedica da bi se užasavao Velike koalicije, vidljivo napredujuće Nacionaldemokratske stranke Njemačke (NPD) i ostalih nejasnih posljedica moguće konstantne recesije. Pa ipak, još oštrij ton – mogli bismo čak i reći, stanovito beskrupulozno oslobađanje političkog diskursa – moglo se u međuvremenu promatrati i dalje od velikih prosvjeda. Na putu prema stvaranju APO-a promijenio se sveukupni izraz Nove ljevice. U usporedbi s time kako se u Marburgu raspravljalo u krugovima oko sveučilišnog profesora prava i ljevičara Wolfganga Abendrotha i na institutima na kojima je – djelomično odavno, a djelomično onedavno – SDS uživao potporu, teorijski jezik pripadnika Frankfurtske škole nekom, tko je i sam predstavnik takvog diskursa, učinio bi se zamršen, slab, čak i dosadnjikav. Ako za mjerilo uzmemo snagu riječi mladog čovjeka koji je nekoliko tjedana ranije općinio Savezni kongres SDS-a, to je bila i istina.

⁵⁶ Ludwig Erhard (1897. – 1977.), političar CDU-a, ministar gospodarstva (1949. – 1963.), savezni kancelar (1963. – 1966.) (nap.prev).

⁵⁷ „Wir kommen zusammen, um den Anfängen zu wehren.“ Ova Blochova rečenica aludira na Ovidijevo djelo Lijek od ljubavi. Usp. Ovidije, Ljubavi; Umijeće ljubavi; Lijek od ljubavi. Zagreb 1973. Prijevod Tomislav Ladan (nap. prev.). Citat prema: Miermeister/Staat, Provokationen, 150 nadalje

Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

Prijevod s hrvatskog na njemački jezik

Šeparović, Ana; Dulibić, Franjo (2013.): *Nekoliko primjera antimodernizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti*. Zagreb: Radovi instituta za povijest umjetnosti, no. 37: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 199 – 210.

*Besondere Anmerkung: In gemeinsamer Absprache wurde die Entscheidung getroffen, die Abbildungen wegzulassen, weil sie kein relevanter Bestandteil des Textes sind und im Original eine englische Unterschrift haben.

Antimodernismus – Einige Beispiele aus der kroatischen bildenden Kunst

Zusammenfassung:

In dieser Studie wird die These aufgestellt, dass einige bedeutende kroatische Künstler den Modernismus bewusst abgelehnt und sich für den Antimodernismus in der bildenden Kunst entschieden haben. Die Studie ist ein neuer und neuartiger Beitrag zum Verständnis der Malerei und Bildhauerei im kroatischen Modernismus sowie eine neue Interpretation dieser bedeutenden Tendenz. Der gefestigte Begriff des Antimodernismus in der Literatur und seine immer größere Präsenz in der globalen kunstgeschichtlichen Literatur führte dazu, dass man sich mit dem Vorhandensein dieser kräftigen, durch zahlreiche schriftliche Belege direkt argumentierten Tendenz in der bildenden Kunst in Kroatien auseinandersetzt. Es wird betont, dass die Tendenz zum Antimodernismus als einer legitimen Tendenz im Zeitalter des Modernismus keinen Einfluss auf die Bewertung eines Werks nimmt, sondern dass seine Tragweite, genau wie bei manchen avantgardistischen Tendenzen, von der individuellen Ausdruckskraft des jeweiligen Autors abhängt.

Schlüsselwörter: Antimodernismus, Modernismus, Tradition, Ivan Meštrović, Jozo Kljaković, Jerolim Miše, Ljubo Babić, Juraj Plančić, Die Dreier-Gruppe¹, Die Gruppe unabhängiger Künstler²

Obwohl der Begriff „Antimodernismus“ seit Jahrzehnten legitim in der Literaturtheorie präsent ist – im Ausland sowie in Kroatien – wurde er bisher auf die kroatische bildende Kunst und Künstler nicht angewandt. Eines der wesentlichen Motive für die Auseinandersetzung mit diesem Thema war das Buch „Antimodernismus“ von Zoran Kravar wie auch seine anderen Studien zu diesem Thema, die in der Literaturtheorie äußerst anerkannt und allgemein akzeptiert sind.³

¹ Grupa trojice

² Grupa nezavisnih umjetnika

³ ZORAN KRAVAR, Antimodernizam, AGM, Zagreb, 2003; ders.: Svjetonazorski separei: antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2005

Da Zoran Kravar mehrmals die Aufmerksamkeit auf die antimodernistischen Tendenzen in der bildenden Kunst lenkte, beschlossen wir, auf diese implizite Herausforderung eine Antwort zu geben, indem wir diesen Begriff in der kroatischen bildenden Kunst definieren und anwenden. Eine zusätzliche Ermutigung fand unser Versuch in der Tatsache, dass dieser Begriff auch in den globalen Übersichten der modernen und zeitgenössischen Kunst geläufig ist, wo er als bestimmender Faktor einer Reihe regressiver stilistischer Tendenzen auftaucht, die als Reaktion auf avantgardistische Bewegungen entstanden sind und durch die thematische bzw. stilistische Wiederbelebung alter Zeiten zum Ausdruck kommen.⁴

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die Bestimmung einer Reihe stilistischer Tendenzen, thematischer Orientierungen und morphologischer Merkmale sowie der Gedanken und Stimmungen, die zum Verständnis der bewussten Ablehnung progressiver Tendenzen bei den kroatischen Künstlern beitragen; dabei bedienen wir uns des Begriffes *Antimodernismus*. Die kroatischen Künstler besuchten die großen künstlerischen Zentren, wie etwa Paris, Berlin oder München, und in diesem Kontext kommt diese Ablehnung besonders zum Ausdruck; die Fachkreise haben es bisher vornehmlich als spontanes Ereignis, bzw. als Resultat ihrer mangelnden Vertrautheit mit der zeitgenössischen avantgardistischen Szene gedeutet. Jedoch ist hier gerade das Gegenteil der Fall: In den erwähnten Zentren kommen kroatische Künstler (Miše, Babić, Plančić, Kljaković) in Kontakt mit den progressiven avantgardistischen Strömungen und Hauptakteuren, die neue Kunst und moderne Lebensweise in der Großstadt ruft dabei fast ihr Entsetzen hervor, sie lehnen danach bewusst neue stilistische Merkmale ab und idealisieren oft vergangene Zeiten, die Heimat und traditionelle Werte.

Die Absicht der vorliegenden Arbeit ist es nicht, in vollem Umfang den Begriff des Antimodernismus in der kroatischen bildenden Kunst zu bestimmen, sondern aufgrund von erkannten gemeinsamen Merkmalen, bzw. von Gemeinplätzen über die kroatischen Antimodernisten die Anerkennungskriterien dieser regressiven Tendenzen in der kroatischen literarischen Produktion festzulegen. Nach einer ausführlichen Erklärung des Begriffes als solches werden die antimodernistischen Merkmale im Rahmen des Schaffens einiger

⁴ JACKSON T. J. LEARS, *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880–1920*, University of Chicago Press, Chicago, 1981; *Antimodernism and Artistic Experience*, (Hg.) Lynda Jessup, University of Toronto Press, Toronto, 2001; HAL FOSTER – ROSALIND KRAUSS – YVE-ALAIN BOIS – BENJAMIN H. D. BUCHLOH, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London, 2004

bedeutenden Künstler dargestellt, bei denen der Antimodernismus in der bildenden Kunst auch von klaren antimodernistischen Stellungnahmen in Form von Interviews, Kunstkritik und sonstigen literarischen Formen begleitet wurde.

Definition des Begriffes „Antimodernismus“

Zur Definition des Begriffes „Antimodernismus“ bedienen wir uns einer Formulierung von Zoran Kravar: Die Rede ist von einer Gruppe regressiver Tendenzen, die in der Kultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auftauchen; genauer gesagt, geht es um eine „Bezeichnung für eine bestimmte Gruppe kritischer Blicke und Reaktionen“⁵, die sich auf den Modernismus und auf die technologischen Errungenschaften in Bezug auf die liberal-kapitalistische Modernisierung und alle daraus hervorgegangenen soziokulturellen Folgen ausrichten.

Der Antimodernismus ist eigentlich eine auf die Kritik des Modernismus gerichtete Gegenteilstendenz, die in „unterschiedlichen Weltanschauungen (philosophischen, wissenschaftlichen, ideologischen), in Kunstwerken, in Dichtungs- oder Kunstmotiven, in der stilistischen oder formbezogenen Faktur eines literarischen, künstlerischen oder musikalischen Werkes erkennbar ist; sehr oft ist sie auch in den Texten, in denen sich Philosophie, Ideologie und Dichtung verflechten, zu finden.“⁶

Zoran Kravar betont zwei grundlegende Denkansätze, die in den Texten der antimodernistischen Autoren vorkommen: den kritischen und den kontrafaktischen. Der kritische Ansatz bezieht sich auf die direkte Kritik der modernen Zeit durch die Warnung vor den negativen Auswirkungen des technologischen Fortschritts, durch den Ausdruck des Unbehagens in einer modernen Großstadt und Ähnliches⁷, während der kontrafaktische

⁵ ZORAN KRAVAR (s. Anm. 3, 2003), S. 9.

⁶ ZORAN KRAVAR (s. Anm. 3, 2003), S. 20f.

⁷ „Osjećaj nelagode u moderni, prateće fobije, paranoidna misaona tkanja, neskrivene antipatije, trijumfalizam u slutnji predstojećih obrata i *Rausch* oslobođenja uprizorenih u estetičkom mediju prepoznatljivo natapaju jezik antimodernista.“

„Das Gefühl des Unbehagens in der Moderne, begleitende Phobien, paranoide Gedankengewebe, unverhüllte Antipathien, Triumphalismus bei der Ahnung der kommenden Umbrüche und der *Rausch* der Befreiung in

Ansatz all die literarisch gestalteten unrealistischen, nostalgischen oder utopischen, von der modernen Zivilisation unberührten Räume umfasst, die die Schriftsteller wertmäßig dem Modernismus überordnen. Diese imaginären Gegenwelten finden die Schriftsteller meistens in einer idealisierten Landschaft, bzw. in der Natur, die von den technologischen Errungenschaften noch immer unberührt blieb. Die Gegenwelten finden sie auch in den ersonnenen Welten, die sich von den Mythen und Legenden vor allem der nationalen Mythologie inspirieren lassen, aber auch von der Religion, der ursprünglichen Heimat, die eine idealisierte Vergangenheit evoziert. Oft ist auch die Rede von rätselhaften Inhalten, die Angst, Grauen oder Unbehagen hervorrufen, begleitet von irrationalen übernatürlichen Elementen, die einen Kontrast zum modernistischen Rationalismus und Positivismus bilden. Diese ästhetischen Gegenwelten nennt Kravar den Ursprung, bzw. die Endzeit, abhängig davon, ob sie sich auf die idealisierte Vergangenheit oder die Zukunft beziehen.⁸

In den Texten über den Antimodernismus rückt die Nostalgie, die als eine Nebenerscheinung der Abneigung gegen das moderne Zeitalter entsteht, in den Vordergrund.⁹

In den Gegenwelten spiegelt sich die Nostalgie als Lob auf die vergangenen Zeiten, als Sehnsucht nach der ursprünglichen und geistigen, in der idealisierten Vergangenheit beinhalteten Komponente wider, einer Vergangenheit, die von den zeitgenössischen technologischen Errungenschaften, die, aus der antimodernistischen Perspektive betrachtet, unsere Gesellschaft und Natur zerstören, unberührt blieb.

einem ästhetischen Medium prägen die Sprache der Antimodernisten.“ (Übersetzung M.M.) ZORAN KRAVAR (s. Anm. 3, 2003), S. 27f.

⁸ „Taj je nact, što nije neobično, svojevrsna antiteza, u kojoj se moderni, kao negativnom polu, suprotstavljaju stanja različita od nje, protusvjetovi smješteni onkraj njezina donjega ili gornjega vremenskog praga.“

„Dieser Entwurf ist – was auch nicht wundert – eine gewisse Antithese, in der der Moderne als einem negativen Pol die von ihr unterschiedlichen Zustände, bzw. Gegenwelten jenseits ihrer oberen oder unteren zeitlichen Grenze, entgegengesetzt werden.“ (Übersetzung M.M.) ZORAN KRAVAR (s. Anm. 3, 2003), S. 37, 98.

⁹ Neben Kravar hebt auch David J. Rosner die Nostalgie als einen bedeutenden antimodernistischen Faktor hervor. DAVID J. ROSNER, Anti-Modernism and Discourses of Melancholy, in: *E-rea, Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, 4.1 (2006), S. 97–103. Das Gleiche schon im Titel: ROMY GOLAN, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the wars*, Yale University Press, New Heaven, London, 1995

Der Antimodernismus war keine stilistisch homogene Bewegung, er brachte keine Künstlergruppen hervor, es wurden keine antimodernistischen Manifeste geschrieben. Kravar betont, dass der Antimodernismus keine Bewegung darstellt, sondern vielmehr eine Tendenz ist, und definiert darüber hinaus noch deutlicher und präziser: „Er ist nicht einfach eine Tendenz, sondern eine Gegenteiligkeit.“¹⁰ Obgleich die Antimodernisten am politischen Rande blieben, ist der Antimodernismus auch durch Berührungen mit dem Antisemitismus und den nationalistischen Ideologien der rechtstotalitären Regime gekennzeichnet.¹¹ Die Weltliteratur brachte viele antimodernistische Schriftsteller und Philosophen hervor; in der kroatischen Literaturgeschichte sind Ivo Vojnović und Vladimir Nazor als Vertreter des Antimodernismus zu erwähnen.

Antimodernismus in der kroatischen bildenden Kunst

Diese Arbeit fokussiert sich auf die Identifizierung antimodernistischer Tendenzen in der kroatischen bildenden Produktion in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, weil in dieser Zeitspanne bildende Künstler erkannt worden sind, die als typische Vertreter des Antimodernismus deutlich die moderne Zivilisation und die sich aus ihr ergebenden negativen Erscheinungen kritisierten; auf gleiche Weise haben sie die „aggressiven“ avantgardistischen Kunstidiome angegriffen.

In der bildenden Kunst wird Antimodernismus als eine gemeinsame Grundlage, bzw. als eine Basis von bestimmten künstlerischen Erscheinungen verstanden, die sich in unterschiedlichen thematischen Kreisen und stilistisch-idiomatischen Merkmalen widerspiegeln¹², die durch die

¹⁰ ZORAN KRAVAR (s. Anm. 3, 2003), S. 21.

¹¹ „Nema dvojbe da su antimodernistički protusvjetovi obilježeni crtom tradicijske, religijsko-svjetonazorske ili rasne isključivosti koja marginalizira židovsko nasljeđe.“

„Es besteht kein Zweifel daran, dass antimodernistische Gegenwelten eine bestimmte traditionelle, religiös-gesellschaftliche oder rassenbezogene Borniertheit in sich tragen, die das Erbe des Judentums marginalisiert.“ (Übersetzung M.M.) Den Antisemitismus bemerkt Kravar auch bei den großen Antimodernisten Ezra Pound und Julius Evola. ZORAN KRAVAR (s. Anm. 3, 2003), S. 94f., 116f.

¹² Laut Kravar ist Antimodernismus eine „breitere und dauerhaftere Erscheinung als die Erscheinungen, die man Tendenzen nennt. Die Texte, Kunstwerke, Einstellungen, in denen der Antimodernismus zu finden ist, können mehreren philosophischen Weltanschauungen und Kunststilen zugeordnet werden: von der Lebensphilosophie, der Fundamentalontologie, dem Symbolismus und der Sezession bis zum Expressionismus und Surrealismus.“ (Übersetzung M.M.) ZORAN KRAVAR (s. Anm. 3, 2003), S. 21.

gemeinsame Ablehnung des technologischen zivilisatorischen Fortschritts, durch die Ablehnung der zeitgenössischen progressiven Ausdrucksformen der bildenden Kunst sowie durch die Invokation von glücklicheren Welten oder Zeiten, in denen die Autoren metaphorisch eine Zuflucht vor dem technologisch entwickelten, ihnen unangenehmen Zeitalter finden, verbunden sind. Es gilt zu betonen, dass auch in der bildenden Kunst Antimodernismus weder eine Zeitspanne noch eine stilistische Determinante ist, sondern eine auf einer konservativen Weltanschauung beruhende Tendenz, bzw. ein kreativer Impuls innerhalb der Modernität, der substantiell regressive Merkmale aufweist und die technologisch-industrielle, an der moralischen Desintegration der Menschheit schuldige Entwicklung kritisiert, die er für vernichtend für die moderne Zivilisation hält.

Im Unterschied zur Literaturtheorie begegnet man in der Kunstgeschichte selten dem Begriff „Antimodernismus“. Die neuere relevante Literatur nennt jedoch immer öfter diesen Begriff, der auch im Buchtitel einer Autorengruppe steht: *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. In der Deutung der Ereignisse und Ideen, die in Europa am Ende des zweiten Jahrzehntes dominierten, kommen die Autoren dieses Buches zu dem Schluss: „Carra und Severini tauchen aus den futuristischen Reihen auf, sie werden wichtige Nachfolger des ersten und vielleicht deutlichsten Beispiels des Antimodernismus von de Chirico, bzw. des Gegenmodernismus, der sich danach europaweit in Form von unterschiedlichen parallelen Bewegungen unter dem gemeinsamen Namen „*rappel à l'ordre*“ verbreitete.¹³ Dieser Name umfasst eine Reihe gleichzeitiger Tendenzen, wie zum Beispiel Derains und Picassos Neoklassizismus in Frankreich; eine Künstlergruppe um die 1918 in Italien gegründete Zeitschrift *Valori Plastici*; die Künstler des sgn. rechten Flügels der Neuen Sachlichkeit. Die Situation nach dem Ersten Weltkrieg hat Wieland Schmied als Streben vieler Künstler nach der Wiederherstellung traditioneller Werte, nach der Synthese des Alten und Neuen und nach der Verschmelzung der modernen und traditionellen Elemente beschrieben.¹⁴ Diese europaweite, wesentlich antimodernistische Erscheinung, die in Kroatien in den realistischen

¹³ HAL FOSTER – ROSALIND KRAUSS – YVE-ALAIN BOIS – BENJAMIN H. D. BUCHLOH (s. Anm. 4), S. 97.

¹⁴ WIELAND SCHMIED, Points of Departure and Transformations in German Art 1905–1985, in: *German Art in the 20th Century*, Prestel Verlag, München, 1985, S. 21–74, 37.

Tendenzen der 1920er¹⁵ Jahre nachdrücklich zum Vorschein kam, homogenisierte die kroatische Kunstszene und kann als eine Reaktion auf den modernistisch heiter technifizierten Optimismus der „goldenen Zwanziger“, auf die Ästhetik des Art Déco sowie auf den gesellschaftlichen Kontext dieser Ära verstanden werden, der durch moralischen Relativismus und die Begeisterung für neue Großstadtfolklore, moderne Technologie und Jazz gekennzeichnet ist.¹⁶

Unter den Künstlern, die sich mit der Idee des Erschaffens von Kunst mit ausgeprägten nationalen Merkmalen befassten, sind auch zugleich jene, die die Vertreter des Antimodernismus sind, leicht zu identifizieren. Diejenigen, die für den nationalen Ausdruck kämpfen, sprechen sich gegen die Nachahmung der ausländischen avantgardistischen Tendenzen aus; eine ersthafte künstlerische Ausdrucksfähigkeit, die die nationale Komponente einbezieht, suchen sie innerhalb des Repertoires der traditionellen Merkmale, die in der älteren europäischen Kunst oder in der Volkskunst zu finden ist. Bei den Völkern, die eine starke Verbindung zu ihrer Tradition haben, ist der Entstehungsort eines Werkes wichtiger als seine Entstehungszeit; die Kulturen der modernen Auffassungen weisen genau auf das Gegenteil davon hin, worauf auch der Kunsthistoriker Richard Brettell aufmerksam macht: „Die Moderne legt die Bedingung fest (...), eine Kultur zu schaffen, in der die Zeit den Ort als determinierende Variable in der Bewertung der Kunstwerke ersetzt. Mit einfachen Worten erklärt, spielt die Tatsache, dass ein Kunstwerk 1890 oder 1925 entstanden ist, eine größere Rolle als die Tatsache, dass ein Kunstwerk in München oder Oslo entstanden ist.“¹⁷

Ähnlich wie die Schriftsteller drücken die bildenden Künstler ihre antimodernistischen Einstellungen als direkte bzw. indirekte Kritik des Modernismus aus. In ihren Texten, die Briefe, Interviews, Tagebucheinträge und literarische Werke umfassen, kommt oft ihre ablehnende Haltung gegenüber den technischen Errungenschaften sowie ihr Gefühl des Unbehagens in der Hektik und Verdorbenheit einer Großstadt zum Ausdruck. Diese gegenmodernistische Haltung geht oft mit der Kritik der modernen bildenden Tendenzen einher, vor allem avantgardistischer und abstrakter, in deren stilistischem, koloristischem und

¹⁵ IVANKA REBERSKI, *Realizmi dvadesetih godina*, Institut za povijest umjetnosti – ArTresor studio, Zagreb, 1997

¹⁶ ZORAN KRAVAR (s. Anm. 3, 2003), S. 85.

¹⁷ RICHARD BRETTELL, *Modern Art 1851–1929*, Oxford University Press, Oxford, 1999, S. 201.

antimimetischem Chaos sie oft einen Spiegel der Entmenschlichung der zeitgenössischen Gesellschaft erkennen. Man muss auch die Tatsache beachten, dass bildende Künstler keine Schriftsteller sind und dass ihre Texte kein gedankliches System aufweisen, oft auch keinen literarischen Wert, sondern hier ist die Rede von manchmal besser und manchmal schlechter artikulierten antimodernistischen Einstellungen.

Ein Grundmerkmal, an dem man die antimodernistischen Künstler erkennen kann, ist jedoch die Gestaltung von Gegenwelten in den Werken der bildenden Kunst – sie finden einen thematischen Anhaltspunkt in den Orten, die keine Spuren der modernen Zeit haben. Sie gestalten ihre ausgedachten utopischen Welten, die sie in einer unberührten Natur, historischen Welten (Heimatspassatismus) sowie im Mythos (slawische oder griechische Mythologie) oder der Religion finden, als eine indirekte Kritik des Modernismus, bzw. ein Lob auf das Widersprüchliche, indem sie sich von den Orten inspirieren lassen, die von der damaligen Technologie und Zivilisation unberührt blieben. Da es im Kontext der bildenden Kunst fast immer um die idealisierten vergangenen Zeiten geht, muss der Terminus „Nostalgie“, der sowohl auf der stilistischen und thematischen als auch auf der gestalterischen Ebene zu erkennen ist, als ein besonders wichtiger gemeinsamer Nenner der ganzen Tendenz genannt werden.

Es ist auch erwähnenswert, dass die bildenden Künstler, bei denen die Komponente der Gegenwelt erkannt wurde, durchgehend unmoderne, bzw. regressive stilistische Idiome wählen, meistens indem sie vor-avantgardistischen bildenden Trends folgen, beispielsweise Pleinairmalerei, Symbolismus, Pointillismus, Sezession, Impressionismus, postimpressionistische Varianten, Monumentalismus, Realismen, Neoklassizismus, Kolorismus, sowie eine direkte Berufung auf die Stile aus vergangenen Zeiten, weshalb man sagen kann, dass die antimodernistischen bildenden Gegenwelten immer in den bildenden „Gegenstilen“ ausgedrückt sind.

Typische Protagonisten

Innerhalb der kroatischen bildenden Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts manifestierte sich der Antimodernismus als eine klare und unzweideutige kritische Reaktion auf den technologischen zivilisatorischen Fortschritt sowie auf alle negativen daraus

hervorgegangenen Folgen, sowie als eine Kritik der „aggressiven“ avantgardistischen Kunstidiome. Die antimodernistischen bildenden Künstler teilen nicht identische politische, ideologische oder philosophische Weltanschauungen, sie sind jedoch ihren Überzeugungen nach den rechtsorientierten politischen Optionen und konservativen Einstellungen nahe.

Im folgenden Text wird das Schaffen einiger kroatischer bildender Künstler dargestellt, in deren Werken oder Texten unbestreitbare antimodernistische Merkmale bemerkt wurden. Auf manche Protagonisten verwies auch Zoran Kravar selbst, indem er Ivan Meštrović¹⁸ aussuchte, und diesem haben wir die Werke von Jozo Kljaković, Jerolim Miše, Ljubo Babić und Juraj Plančić hinzugefügt. Sie drückten die Kritik der Moderne aus mit dem Kontrast, bzw. mit der Gegenwelt, die durch ein Bild der unberührten Natur realisiert wird, oder mit der Invokation von besseren, unverfälschten Zeiten in der Geschichte, Mythologie oder Religion sowie durch die systematische und hartnäckige Vermeidung von Themen, die mit der eigenen urbanen Umgebung, dem sozialen Engagement, bzw. dem realen Leben und seinen Problemen etwas zu tun haben. All das bekräftigt die Tatsache, dass ihre Werke – sowohl in der bildenden Kunst als auch im geschriebenen Wort – paradigmatische Beispiele von antimodernistischen Grundsätzen sind.

In der Bildhauerei Meštrovićs sind schon auf den ersten Blick zwei thematische Gegenwelten zu sehen, die mythische und die religiöse, die der Bildhauer wertmäßig dem modernen Zeitalter überordnet; sie werden zur Basis einer Weltanschauung, in der die moderne Gesellschaft ihre Rettung findet. Seine mythische Welt besiedeln die heroischen muskulösen übermenschlichen Riesen, die Anständigkeit und andere Ideale, die die Charaktere, Verkörperungen der ursprünglichen Kraft, führen; seine biblisch-christologische Welt bevölkern ätherische und asketische Charaktere, eine Metapher für tiefen Glauben und Vergeistigung.

In den Werken von Meštrović gilt die Nostalgie als der Schlüsselbegriff, sowohl auf der thematischen, als auch auf der stilistisch-morphologischen Ebene. Sein Stil ist tiefgehend

¹⁸ ZORAN KRAVAR (s. Anm. 3, 2003), S. 34. Auch der Kunsthistoriker Petar Prelog wies auf Kravars Deutung von Meštrovićs „Veitstagskult“ als auf ein typisches Beispiel der antimodernistischen Einstellungen in der Kunst hin. PETAR PRELOG, Slikarstvo Udruženja umjetnika Zemlja i nacionalni likovni izraz, Dissertation, Philosophische Fakultät der Universität Zagreb, 2006, S. 89.

eklektisch und dauerhaft den vergangenen stilistischen Epochen zugewandt; die Auswahl der Ära, die ihn inspiriert, hängt in großem Maße von dem thematischen Komplex ab, der erarbeitet wird: In den Werken des mythischen Komplexes ist sein Augenmerk auf die Kunst der alten heidnischen Zivilisationen, deren Glaube tiefgehend von der Mythologie geprägt war, gerichtet, beispielsweise die assyrische, ägyptische, griechische Zivilisation und sonstige Zivilisationen, während es sich in der religiösen Thematik manchmal an die gotische, weitgehend vom Christentum geprägte Kunst anlehnt.¹⁹

Der Kunsthistoriker Grgo Gamulin bestimmt Meštrović implizit, aber eindeutig als Antimodernisten und betont, dass Meštrović bereits in „seinen Anfängen, also am Anfang des Jahrhunderts, den vergangenen Zeiten zugewandt war, auch wenn er – „den unheldhaften Zeiten zum Trotz – nach Zukunft strebte“²⁰; er beschreibt oft seine Kunst mit antimodernistischen Syntagmen wie „symbolisierte Sehnsucht“²¹, „Erinnerung an sich“, bzw. „große Wende“²², wobei er nicht nur an die Thematik, sondern auch an die stilistische Archaisierung und Eklektizismus dachte.

Es gilt zu betonen, dass sich Meštrović die Baustelle des dem Veitstag gewidmeten Tempels (*Vidovdanski hram*) als eine Bauhütte vorgestellt hat, wo sich unterschiedliche Generationen der Meister austauschen und jüngere Meister von den älteren lernen würden.²³ In der Architektur von Ivan Meštrović kommen auch die Echos der alten Stile zum Ausdruck (das Kaštelet in Split, die Mausoleen in Otavice und Cavtat, das Denkmal an den unbekannt Helden auf dem Berg Avala in Belgrad, das Haus der kroatischen bildenden Künstler in Zagreb, das Mausoleum von Petar Petrović Njegoš im Nationalpark Lovćen in Montenegro). Auch seine anhaltende Bewunderung für das Werk Michelangelos²⁴ bekräftigt die These vom

¹⁹ In den Werken aus dem Kaštelet erwähnt Gamulin „gotische Assoziationen“. GRGO GAMULIN, *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Naprijed, Zagreb, 1999, S. 158.

²⁰ GRGO GAMULIN (s. Anm. 19), S. 139.

²¹ GRGO GAMULIN (s. Anm. 19), S. 139.

²² GRGO GAMULIN (s. Anm. 19), S. 142.

²³ IVAN MEŠTROVIĆ, *Uspomene na političke ljude i događaje*, Matica hrvatska, Zagreb, 1969, S. 22f.

²⁴ Über seine anhaltende Bewunderung für das Werk Michelangelos hat Meštrović sogar zwei Bücher geschrieben: IVAN MEŠTROVIĆ, *Razgovori s Michelangelom*, Školska knjiga, Zagreb, 2007; ders.: *Michelangelo: Eseji umjetnika o umjetniku*, Školska knjiga, Zagreb, 2010

kontinuierlichen und ständigen „Rückschauhalten“.

Seine grundlegend antimodernistische Einstellung fasste Meštrović im Vorwort seiner eigenen Monographie aus dem Jahr 1933 zusammen, das seine ablehnende Haltung gegenüber der modernen Zeit, aber auch seine anhaltende Bewunderung für die vergangenen, bzw. künftigen Zeiten veranschaulicht. Spürbar ist auch die Verbindung zwischen diesen zwei Gegenwelten: „Mein Zeitalter habe ich nie gehasst oder unterschätzt, ich habe mich aber auch bemüht, es nicht zu überschätzen und in Bezug auf die vergangenen Zeiten hervorzuheben, sondern meine Zeit – so weit wie es möglich war – mit den vergangenen Zeiten zu verbinden, indem ich die Verbindung zu den künftigen Zeiten vorbereite, wobei ich Begeisterung für die kommende Zeit, die besser und schöner als unsere Zeit sein soll, hegte“.²⁵ Im weiteren Text kritisiert er die modernen Zeiten, vor allem ihre kapitalistisch-materialistische Komponente: „Zu Idealen und Idolen sind jetzt materielle und vergängliche Sachen geworden, statt geistiger und ewiger; für die Freiheit gilt die Meinung der Masse; für den Fortschritt - die Erfüllung der Wollüste Vieler. Und man fällt in eine immer größere Sünde; die Universitäten und Theater haben angefangen, die Tempelfassaden nachzuahmen, bald danach sind die Banken und Börsen die einzigen Tempel geworden. Wohin sollen denn die Künstler mit der Kunst, wo braucht man den Geist und den Blick in die Ewigkeit? Sollen die Künstler denn die Verzierungen für den Tempel des Goldenen Kalbes machen!...“²⁶

Neben den mythischen und religiösen Gegenwelten, die er in seiner Bildhauerei gestaltete und morphologisch durch die eklektischen Gegenstile ausdrückte, hat Meštrović in seinen literarischen Werken eine Welt hervorgezaubert, die dem Heimatpassatismus zugeordnet werden könnte. Im Novellenband „Der verrückte Mile“ (*Ludi Mile*)²⁷ stellt er idealisierte Personen aus dem Dalmatinischen Hinterland und eine Welt ohne zivilisatorische und technologische Errungenschaften dar, in der sich Idealismus, Sehnsucht nach der Heimat sowie nach alten Zeiten verflechten.²⁸ Das Gedicht „Das Hinterland“ (*Zagora*)²⁹, das durch

²⁵ IVAN MEŠTROVIĆ, Predgovor, in: MILAN ČURČIN, Meštrović, Nova Europa, Zagreb, 1933, S. 5.

²⁶ IVAN MEŠTROVIĆ (s. Anm. 25), S. 6.

²⁷ IVAN MEŠTROVIĆ, *Ludi Mile*, Matica hrvatska, Zagreb, 1970

²⁸ „Pozivajući se na zapamćene likove i prizore iz svoje mladosti, tim je pripovijetkama iskazao počast zavičajnoj tematici, mitologiji kraja koji ga je odnjihao i kojemu je u dubini duše ostao trajno vjoran kao izvoru

die Darstellung der unberührten harten Natur und anständigen robusten in Harmonie mit der Natur lebenden Menschen verschönert wird, ist ein Lob auf uraltes Leben im Hinterland, auf das Leben, das sich jahrhundertlang nicht verändert hat – so mystifiziert er die Kraft und die Anständigkeit seiner Menschen.

Über Jozo Kljaković lässt sich nicht behaupten, dass er sich mit den Ereignissen auf der damaligen europäischen bildenden Bühne nicht auskannte; die Kustodin Petra Senjanović betont sogar, dass die „ihm oft vorgeworfene Unfähigkeit, die modernen Strömungen zu verstehen“ eigentlich eine Folge „seiner resoluten persönlichen Entscheidung für die Tradition“ war.³⁰ In der Einleitung des Buchs „Im modernen Chaos“ (*U suvremenom kaosu*), in der er die modernen Künstler angreift, ist eine fast manifesthafte Erklärung seiner antimodernistischen Einstellungen zu finden: „Sie haben durch die Gestaltung eines kollektiven Kunstsystems die Tradition zerstört, das Gleichgewicht verloren und sind in pure Uniformität verfallen, die unsere perverse und dekadente Zeit prägt. So wie der Totalitarismus eine politischen Uniformität ist, der Kollektivismus eine wirtschaftliche, der Surrealismus eine literarische; die Atonalität eine musikalische, genauso ist die abstrakte Malerei eine malerische Uniformität. Wie sie in der surrealistischen Literatur die Intelligenz durch den Traum ersetzt haben, das Logische durch das Irrationale, das Bewusste durch das Unbewusste, genauso haben sie in der abstrakten Malerei die Natur und den Menschen aus der Malerei eliminiert, sie haben sie auf reine geometrische Linien reduziert, und sie haben dabei vergessen, dass der Mensch schon immer ein Gegenstand der Kunst war und noch lange bleiben wird.“³¹

najprisnijih nadahnuća.”

„Durch malerische Szenen aus seiner Jugend ehrt er in diesen Erzählungen die Heimatthematik, die Mythologie der Umgebung, die ihn erzog, in der er seine intimste Inspiration fand und der er in der Tiefe seiner Seele kontinuierlich treu geblieben ist.“ (Übersetzung M.M.) TONKO MAROEVIĆ, Nachwort, in: IVAN MEŠTROVIĆ (Anm. 24, 2010), S. 262.

²⁹ IVAN MEŠTROVIĆ, Zagora, in: Nova Europa, 8 (1933), S. 329–331.

³⁰ PETRA SENJANOVIĆ, Jozo Kljaković, in: Jozo Kljaković: Retrospektiva, 1889–1969, Ausstellungskatalog, (Hg.) Petra Senjanović, Klovićevi dvori, Zagreb, 2009, S. 9–43, S. 42.

³¹ JOZO KLJAKOVIĆ, *U suvremenom kaosu*, Matica hrvatska und Akademija likovnih umjetnosti, Zagreb, 1992, S. 9. Kljaković schreibt auch an anderen Stellen über die Künstler, die die Tradition der westeuropäischen Zivilisation zerstören. (ebda., S. 147)

Zu den äußerst typischen antimodernistischen Gedanken von Kljaković gehören auch die Seiten, auf denen er sein Erlebnis der Picasso-Ausstellung auf dem Montparnasse beschrieb. Die ausgestellten Bilder sind für ihn „ein Beleg für den mangelnden Schönheitssinn, Zeuge der Brutalität der Seele, Zeuge eines Hasses und einer Verachtung gegenüber der Schönheit (...) Geschmackswidrige Antiproportionen, geschwollene Formen, Hände mit Fingern, die bis zum Zerfall verquollen sind, Glotzaugen mit schweren, geschwollenen Augenlidern und aufgeblasenen Wangen – all das ist aus einem Topf gemalt worden, mit einer Farbe gestrichen, gerahmt, ausgestellt, glorifiziert. Nach dieser Ausstellung bin ich in den Louvre gegangen..., um die Schönheit der Klassik zu fühlen.“³² Beeindruckend ist auch seine Polemik mit Strawinsky, in der Kljaković den Jazz und die afroamerikanische Plastik äußerst negativ bewertet und Vorurteile gegenüber der schwarzen Rasse äußert: „...dass unsere Musik und Kunst die Völker, die noch immer auf allen Vieren kriechen, zum Vorbild nehmen – das ist pathologisch.“³³

Aus seinen Einstellungen über die avantgardistischen Strömungen ergibt sich deutlich, dass er den Kubismus verachtete – interessanterweise nahm er ihn als Basis für einige Porträtzeichnungen (Ivo Vojnović, Hugo Ehrlich), mit denen er zeigen wollte, wie leicht ist es, den avantgardistischen Ausdruck zu „spielen“, bzw. er hat nicht nur die Porträts karikiert, sondern er hat auch die avantgardistische Ausdrucksweise ausgelacht.³⁴

Jozo Kljaković und sein Freund Ivan Meštrović teilten identische Weltanschauungen. Diese Freundschaft bekräftigte, dass sich der Kunsta Ausdruck Kljakovićs in die neoklassizistischen Rahmen mit dem Streben nach monumentalen Kompositionen „eingefügt“ hat. Die Merkmale

³² JOZO KLJAKOVIĆ (s. Anm. 31), S. 151. Ähnlich schwärmt Jerolim Miše von der Mona Lisa in vollem Schwung der Berliner Avantgarde. Einen Beleg dafür finden wir im Brief aus Berlin an seine Ehefrau Anka vom 16. März 1922.

³³ JOZO KLJAKOVIĆ (Anm. 31), S. 109.

³⁴ „Zazirao je od različitih stilskih i (...) kulturnih elemenata iz Azije i Afrike“ smatrajući „da oni barbariziraju Evropu i uništavaju evropsku tradiciju te se takvim stavom istaknuo kao naš najizrazitiji protivnik moderne.“

„Er scheut unterschiedliche stilistische und (...) kulturelle asiatische und afrikanische Elemente“, weil „sie Europa barbarisieren und europäische Tradition zerstören und diese Einstellung machte ihn zu unserem größten Gegner der Moderne.“ (Übersetzung M.M.) FRANO DULIBIĆ, Crteži, ilustracije, plakati i karikature Jozе Kljakovića, in: Jozo Kljaković: Retrospektiva, 1889 –1969 (s. Anm. 30), S. 45–51, S. 51.

seiner Malerei fasste die Philosophin Višnja Flego wie folgt zusammen: „Er malte ganz von der Form und Linie besessen sowie vom Streben nach dem Klassizistischen und Romantischen, nah an Ivan Meštrović, Ferdinand Hodler, am französischen Neotraditionalismus und der Malerei der Renaissance, er malte vor allem die stilisierten figuralen Kompositionen der klassizistischen Monumentalität und dunkler Farben.³⁵ Obwohl er am Ende seiner malerischen Karriere den Kunstaussdruck teilweise modernisierte, hat seine Malerei bis zum Ende typische Merkmale wie eine feste Komposition, kräftige Figuren und harmonische Töne beibehalten. Thematisch war er nie nah an den urbanen und modernen Motiven und sein ganzes Schaffen (mit ein paar Ausnahmen) ist an die mythologischen, religiösen, historischen und volksnahen Motive gebunden.

Genau wegen dieser deutlichen Einstellungen, die in den Kunstkritiken zum Vorschein kommen, aber auch in den Briefen, die in seiner Familienhinterlassenschaft – einem erstklassigen Archivmaterial – bewahrt wurden, können wir das Schaffen von Jerolim Miše als ein paradigmatisches Beispiel des kroatischen Antimodernismus nehmen. Schon die prägenden Jahre innerhalb des Meštrovićs Veitstag-Kultes sagt Vieles über die wesentlich antimodernistische Einstellung von Jerolim Miše. Das Jahr 1919/1920 – ein Wendepunkt im Werk von Miše – hat eine heftige Frustration über das Auftauchen einer jungen Generation hervorgebracht, die den europäischen avantgardistischen Trends (Tartaglia, Uzelac, Gecan, Trepše) beim Frühlingsalon folgten. Seitdem ist in Mišes Texten kontinuierlich eine Kritik der technisch und stilistisch progressiveren Kunstformen präsent sowie die Ablehnung der modernen bildenden Tendenzen, die durch die Unmöglichkeit der Wahrnehmung der Abstraktion, sogar der Abstrahierung, gleichzeitig durch die Unterstützung der regressiven Kunsttendenzen gekennzeichnet sind.³⁶

³⁵ VIŠNJA FLEGO (V. Fo.), Jozo Kljaković, in: Hrvatski biografski leksikon, Bd. 7, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2009, S. 408 – 411, S. 408.

³⁶ Für Miše ist der moderne Ausdruck kompliziert, „wirklich eklektisch, hyperbolisch und intellektuell bizarr“; in der modernen Kunst „herrsche ein seltsamer Pseudoautodidaktismus, der die Erregung überlegen analysiert und unnatürlich macht, indem er sie völlig aphoristisch formuliere.“ Dieser „bizarre eklektische Ästhetizismus (...) hemmt jeden direkten Ausdruck und kastriert die Talente mit seiner bezaubernden Schöngesterei (...) Heutzutage aquarelliert man mit Ölfarben, zeichnet und plastifiziert auf der Leinwand, geht in die Abstraktion (...) Der Dilettantismus wird wunderschön maskiert (...) Es ist schwierig, Werke zu lesen, einen Einblick in das Werk des Meisters zu gewinnen, da diese Arbeit in 99 Prozent der Fälle nicht direkt ist“. JEROLIM MIŠE, Georg Grosz, in: Novo doba, Samstagsbeilage, 122 (1932.), S. 3.

Obwohl zu dieser Zeit unter der jüngeren Generation der Künstler, vor allem im Zirkel des Prager Vierer (*Praška četvorka*), auf den Leinwänden Szenen aus der urbanen Halbwelt dominieren – Prostituierte, Fabriken, Nachtleben, in denen vor allem das dunkle und entmenschlichte Bild der Stadt zum Ausdruck gebracht wird³⁷, befasste diese Thematik Jerolim Miše nie – weder im künstlerischen noch im literarischen Teil seines Opus. Durch einen glücklichen Umstand kennt man aus Briefen seine private Lebenssphäre; aus dem Jahr 1922 stammt das erste antimodernistische Schriftstück, das sein starkes Gefühl des Unbehagens zum Vorschein bringt, geradezu das Entsetzen über sein Erlebnis von Berlin, über diese Großstadt, die er als Sodom und Gomorra erlebt: „Berlin, das alles verkauft, das unbeherrscht egoistisch spekuliert, das in Unzucht und Luxus untergeht (...) Mein Gott, wie schrecklich sind mir diese Großstädte. Jetzt verstehe ich die Perversität von unterschiedlichen künstlerischen und literarischen Strömungen. Ja, sie bekommen ganz andere Sinne, sie verzerren sich zu einer ganz anderen Gestalt.“³⁸

Obwohl sich Miše nie politisch engagierte, ist seine Weltanschauung den rechten Regimes nah³⁹, er bekommt nämlich gerade zur Zeit des Unabhängigen Staates Kroatien (*NDH*) einen

³⁷ Die junge Generation der Künstler zeigt auf ihren Bildern die Bars, den Tumult der Stadt, die Szenen aus dem Nachtleben, Prostituierte, Erotomanen, Neonschriften, alles, was zur Ikonographie der modernen Großstadt gehört. (ZVONKO MAKOVIĆ, Umjetnost ‘gole unutrašnjosti’, in: *Strast i bunt: Ekspresionizam u Hrvatskoj*, Ausstellungskatalog, /Hg./ Zvonko Maković, Klovićevi dvori, Zagreb, 2011, S. 21–34, S. 32). Als Beispiele nehmen wir die Werke von Vilko Gecan „Zyniker“ (Cinik) von 1921, „In der Kneipe“ (U krčmi) von 1922 und „Vier bei Tisch“ (Četvero kod stola) von 1923, von Milivoj Uzelac „Die Sphinx der Großstadt“ (Sfinga velegrada) und „Die Fabrik“ (Tvornica) von 1921, „Selbstporträt in der Bar“ (Autoportret u baru) von 1923, von Marijan Trepše „In der Kneipe“ (U krčmi) von 1922 und „Ein Junge bei Tisch“ (Mladić za stolom) von 1922/1923

³⁸ Mišes Brief aus Berlin an seine Ehefrau Anka vom 26. Januar 1922

³⁹ „Rasa koja u likovnoj umjetnosti ništa do sada nije davala najedamput sada se po trgovima ispruje. Pa da, kad se najedanput dade i tu špekulirati, igrati s zatvorenim kartama.“

Die Neigung Mišes zum Antisemitismus ist auch in manchen Briefen deutlich, in denen er sein Entsetzen über die modernen Kunsttendenzen durch die vielen jüdischen Künstler begründet („Eine Rasse, die bisher keinen Beitrag in der Kunst leistete, protzt jetzt plötzlich herum. Jaja, da lässt sich auf einmal spekulieren und mit verdeckten Karten spielen“). (Übersetzung M.M.) Aus Mišes Brief aus Berlin an seine Ehefrau Anka vom 26. Januar 1922). Die antisemitische Einstellung geht auch aus manchen Kunstkritiken von Miše hervor: JEROLIM MIŠE, Četvrta jugoslavenska umjetnička izložba u Beogradu, in: *Sloboda*, 57 (1912), S. 7f., S. 8. ders., Povodom retrospektivne izložbe Oskara Hermana, in: *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU*, 5 (1954), S. 35.

Lehrstuhl an der Akademie der Schönen Künste (*ALU*) in Zagreb – seine gesellschaftliche Affirmation nimmt gleichzeitig ihren Anfang.

Da Miše doch in erster Linie ein Maler war, gestaltete er seine antimodernistische Gegenwelt durch das bildende Medium – in der Landschaftsmalerei. Ihn inspiriert die Landschaft seiner Region, seine Bilder stellen die Welt des heißen und sonnigen Dalmatiens dar, er wählt die dalmatinischen fragmentierten schlichten Blicke ohne grandiose Panoramen und die intimen vertraulichen Ecken, die vor Blicken geschützt sind. Durch die systematische Vermeidung der technischen Errungenschaften der modernen Zivilisation malt er meistens die unberührte Natur, in der manchmal traditionelle alte Häuser, Barken und typische Gegenstände (Tintenbehälter, Körbe und Ähnliches), die sich mit dem Vergehen der Zeit nicht verändern, zu finden sind. So trennt er aus der Natur die Szenen heraus, die in einer unbestimmten (vergangenen) Zeit eingefroren zu sein scheinen und die auch vor ein paar Jahrhunderten hätten gleich aussehen können.

Die gegenmoderne Komponente des Kunstausdrucks von Miše ist auch von großer Bedeutung: von den expressionistischen Merkmalen, die seine Werke aus den 1910er Jahren prägen, ist Miše in den sechzig Jahren seines Wirkens zu seiner persönlichen Version des pointillistischen Postimpressionismus gekommen, auf stilistischer Ebene ein paar Jahrzehnte zurückkehrend, also etwa um das Jahr 1880 der europäischen Tendenzen in der bildenden Kunst.

In vielen Texten von Ljubo Babić sind antimodernistische Merkmale zu betrachten. Vor der Schädlichkeit des technischen Aspektes vom modernistischen Fortschritt warnend, ordnet ihm Babić wertmäßig eine rustikale, von der Zivilisation unbeschädigte Welt über: „Durch die Ankunft einer ausländischen und aus der technischen Perspektive vollständigeren Zivilisation gehen diese kulturellen Ausdrücke unseres Kollektivs verloren, sie weichen zurück, und leider muss man feststellen, dass sich dieser besondere kroatische Ausdruck seinem Ende nähert (...). Wenn wir diese zwei Gegensätze, diese zwei bildenden Welten, in Betracht ziehen, ist die eine völlig primitiv und rustikal, und die andere ist in ihrer Anfangsphase schon urbanistisch; dann werden wir auch die tiefe Kluft verstehen, die sie trennt. Die eine ist ganz an die Bedürfnisse und an den Boden gebunden, sie ist aus der Rasse gewachsen, die andere schwebt sozusagen in der Luft, sie existiert ohne Verbindung zu ihrer Umgebung, in vielen

Fällen auch ist sie auch Gegner dieser Umgebung. Dieser zweite Ausdruck ist unter fremdem Einfluss orientierungslos aufgewachsen, ohne soziale Bedingungen.”⁴⁰

Es ist bekannt, dass sich Ljubo Babić um 1919 als einer der Gründer des Frühlingssalons (*Proletni salon*), wie auch Jerolim Miše, von dieser Manifestation distanzierte, als eine jüngere Generation von Künstlern auftauchte, denen avantgardistische Tendenzen näher lagen. Petar Prelog betonte, dass zu dieser Zeit Ljubo Babić mit Miroslav Krleža befreundet war, und Krleža hatte auf dieser Ausstellung nur den „Eklektizismus“ und eine „unkritische Nachahmung der ausländischen Vorbilder“ erkannt.⁴¹ Die Unzufriedenheit Babićs resultierte in der Rolle, die er mit den Künstlern, die seine Einstellungen und Weltanschauung teilten (Šulentić, Miše, Studin, Varlaj, Kljaković, Kršinić, Meštrović) bei der Gründung der Gruppe der unabhängigen Künstler (*Grupa nezavisnih umjetnika*) spielte. Aus all dem ergibt sich, dass Ljubo Babić zwischen 1919 und 1921 die Spaltung der kroatischen bildenden Szene beeinflusste in die Künstler, denen die modernen und avantgardistischen Tendenzen nah waren, und in die antimodernistischen Künstler, die die modernistischen Tendenzen als eine unkritische und oberflächliche Übernahme der modischen Ausdrucksweisen sahen und dagegen rebellierten.

Hinsichtlich der Interpretation der bildnerischen Merkmale und der Bedeutung von Babićs Malerei ist die Studie „Die schwarze Fahne“ (*Crna zastava*) von Vera Horvat Pintarić ein herausragender Beitrag für die Bewertung seines Schaffens und einzelner Segmente. Diese Studie akzentuiert den Wert seiner Malerei durch die Suche nach der kroatischen Identität in der Kultur und Kunst in der Verbindung zur Tradition und der Rolle der Region und des Ortes.⁴² Die Originalität der Kompositionen geht in seinen anthologischen Werken aus einem unmittelbaren Erlebnis der Landschaft hervor.⁴³

⁴⁰ LJUBO BABIĆ, Hrvatski slikari od impresionizma do danas, in: Hrvatsko kolo, 10 (1929), S. 177–193, S. 180f.

⁴¹ Nach: PETAR PRELOG, Ljubo Babić i Proletni salon, in: Zbornik radova znanstvenog simpozija Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi, (Hg.) Libuše Jirsak, Petar Prelog, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2013, S. 21.

⁴² VERA HORVAT PINTARIĆ, Crna zastava, in: Tradicija i moderna, Gliptoteka HAZU, Zagreb, 2009, S. 237–284, S. 277.

⁴³ VERA HORVAT PINTARIĆ (s. Anm. 42), S. 239, S. 277.

Das traditionelle, rurale Element ist eine grundlegende Determinante der künstlerischen Gegenwart, die Babić gemeinsam mit Miše und Vladimir Becić im Kreis der Dreier-Gruppe gestaltet hat. Die Landschaftsmalerei der Dreier-Gruppe stellt mit ihrer ausgesprochenen regional-ländlichen sowie passatistisch-eskapistischen Komponente die reine Natur dar, die, von der Zeit und den Errungenschaften der modernen Zivilisation unberührt, in der fernen Vergangenheit hätte identisch aussehen können. In diesem Kontext deuten wir sie als einen echten antimodernistischen Kunstausdruck.

Deutliche antimodernistische Merkmale prägen auch die Kunst von Juraj Plančić, besonders in der Nostalgie, die sowohl auf der thematischen als auch auf der stilistisch-morphologischen Ebene festzustellen ist. Auf seinen Bildern – vor allem aus seiner Pariser-Zeit – ist die Sehnsucht nach seinem Geburtsort, Stari Grad auf der Insel Hvar, nach dessen Leuten und Bräuchen, ausgedrückt. Stari Grad wurde dabei zu einem passatistischen, bukolisch-idyllisch-pastoralen Raum, in dem frohe, heitere, freigeistige Leute leben; kräftige Männer und halbnackte, üppige, freizügige Frauen. Sie unterhalten sich, entspannen sich (spielen auch oft Musik) oder arbeiten (Feldarbeiter, Fischer) in der fruchtbaren Natur, zu der sie eine starke Verbindung pflegen. Die Rede ist von außerzeitlichen ausgedachten Idyllen antik-mediterran-arkadischer Provenienz, auf die die moderne Zivilisation keine Spuren hinterlassen hat. Grgo Gamulin bemerkte, dass „viele seiner Bilder ständig die Erinnerung an den Ort, den er verlassen hat, und an seine vergangene Kindheit hervorrufen, sie begleitet ihn in seiner Stilleben- und Landschaftsmalerei bis zum letzten Nachmittag, als er im Mittel- und hintergrund des unbeendeten Bildes „Sonntag auf dem Lande“ (*Nedjelja na selu*) mit ein paar Strichen die Konturen eines dalmatinischen Dorfes so treu gezeichnet hat.“⁴⁴

Die Nostalgie ist auf der thematischen Ebene durch die stilistische Ansprache der vergangenen Epochen begleitet, er schafft es, in seiner Pariser Phase den Neoklassizismus der 1920er Jahre mit den Barock- und Rokokoreminiszenzen zusammenzubringen, die sich vor allem von den Werken von Rubens und Watteau inspirieren lassen.⁴⁵

⁴⁴ GRGO GAMULIN, Juraj Plančić, Matica hrvatska, Zagreb, 1953, S. 34.

⁴⁵ Gamulin betonte, dass die Baumkronen „eine freie Interpretation der grünen und braunen Kulissen von den Bildern des französischen Rokoko sind. Rubens wurde wegen dieser üppigen Frauen erwähnt. Watteau und

Gamulin lenkte die Aufmerksamkeit darauf, wie groß die Distanz zwischen den Werken von Plančić und der Modernität ist: „Vielleicht haben wir geirrt, indem wir die Malerei von Plančić als absolut „modern“ im damaligen modernistischen Sinne des Wortes bezeichnet haben. Ohne Zweifel unterstützt er nicht die Patina der alten Bilder, doch haben seine Bilder die Patina, die nicht durch das Vergehen der Zeit entstanden ist; das ist gerade der goldgelbe und braune Ton, der in erster Linie aus dem Hintergrund kommt, und durch den sich seine Bilder in die Atmosphäre eines Museums einfügen, als ob sie ihm seit jeher innewohnen.“⁴⁶ In dieser spektakulär synthetisierten Bewertung und Rekapitulation seiner Kunst sind implizit antimodernistische Merkmale zusammengefasst: „Es klingt unglaublich, wenn wir feststellen, dass durch ein seltsames Amalgam, oder gerade durch die festgestellte nostalgische geistige Retrospektion diese symbiotische Malerei zu ihrer echten Heimat zurückkehrte: sie wurde ein moderner Träger unserer neuen mediterranen Klassizität.“⁴⁷

Die Bestätigung für den Antimodernismus von Plančić haben wir auch in seinen Tagebucheinträgen gefunden, in denen sich seine einfache patriarchalisch-katholische Weltanschauung erkennen lässt, sichtbar in der Idealisierung vom heimischen Herd, von der Heimat, vor allem der mütterlichen Liebe, dem tiefen Gefühl des Unbehagens in der Großstadt⁴⁸, aber auch in seiner abneigenden Haltung gegenüber den modernen und

andere Maler, die die Feldszenen malten, wurden durch die idyllischen Situationen evoziert.”

⁴⁶ GRGO GAMULIN (Anm. 44), S. 69.

⁴⁷ GRGO GAMULIN, Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, Bd. 1, Naprijed, Zagreb, 1987, S. 387.

⁴⁸ „Nije volio život u gradu ni zvižduk tvorničkih sirena, sanjao je o modrim prostorima, o borovima i ribarskim lađama...”

„O kako je ovdje studeno! Ne vidim kako otac badnjak krsti vinom, ne gledam lica mojih roditelja i braće i sestara, vesela pri svjetlu badnje luči, ne čujem one starodavne molitve te večeri. Toga svega ovdje nema... O kako je studeno! (...) Dolazi mi da plačem kad sve ovo gledam... Tuđe je ovo ognjište, jer da nije, bilo bi toplije!“

„Er hat weder das Leben in der Stadt noch den Pfiff der Sirene der Fabriken gemocht, er träumte von blauen Räumen, von Kiefern und Fischerbooten...” (Übersetzung M.M.) GRGO GAMULIN (s. Anm. 44), S. 19f. Das Tagebuch von Juraj Plančić ist ganz von den Erinnerungen an seine Region durchwoben: “Wie kalt ist es hier! Ich sehe nicht meinen Vater, der den Christklotz mit Wein segnet, ich sehe nicht frohe Gesichter meiner Eltern, meiner Geschwister beim Weihnachtsfackellicht, ich höre keine alten Gebete an diesem Abend. Nichts davon gibt es hier...Oh, wie kalt ist es hier! (...) Von all dem kommen mir die Tränen...Ein fremder Herd ist das. Wäre es der heimische Herd, wäre es wärmer!” (Übersetzung M.M.) JURAJ PLANČIĆ, Dnevnik Jurja Plančića,

avantgardistischen Kunststilen. Auf der letzten Ausstellung von Mato Celestin Medović bewundert er Meštrović und Medović und kann gleichzeitig Marin Tartaglia nicht verstehen: „Das Bild von Marin Tartaglia „Der Gott Hermaphrodit“ (*Bog hermafrodit*) ahmt den Futurismus nach wie auch seine anderen Bilder. Wir haben es ausgelacht. Soll das Kunst sein? – frage ich den Frater.“⁴⁹ Nachdem er 1920 die postkubistische Ausstellung von Roman Petrović gesehen hatte, die ihn erschreckte, verschrieb sich Plančić malerisch der Tradition und dem Realismus: „Meine schöne liebe Natur, ich bleibe Dir und den ruhmvollen Männern treu, die dich so schön darzustellen wussten. Ich höre deine Stimme, ich höre die Stimme von großen Künstlern, die unsere junge Generation ermutigen und einladen, zu dir zurückzukehren. „Zurück zur Natur!“ Ich höre dieser Stimme zu, ich schwöre mit meiner jungen Seele.“⁵⁰

Fazit

Wir müssen uns die Frage stellen, warum so eine Erscheinung wie die antimodernistische Kunstäußerung und die antimodernistische Weltanschauung im Bereich der Literatur akzeptiert worden ist, während sie in der Kunstgeschichte bisher unsichtbar, bzw. nicht erkannt blieb. Wir können nur vermuten, dass die Gründe dafür zweifach sind. Einerseits hat die Kunstgeschichte schon immer versucht, ständig die Kontinuität der fortgeschrittenen Tendenzen innerhalb der modernistischen Strömungen festzustellen sowie auf unterschiedliche Weisen alle Abweichungen vom Modernismus zu rechtfertigen. Um einen Künstler als Antimodernisten beschreiben zu können, sind andererseits konkrete Beweise erforderlich, die, oberflächlich gesehen, immer zu einer Unterschätzung des Wertes vom Werk eines solchen Autors führen, obgleich das überhaupt nicht der Fall sein muss. Es geht um keine bloße Etikettierung von einzelnen Künstlern unter dem Begriff „Antimodernist“, sondern um das Nachweisen ihrer bewusst ausgewählten Einstellungen. So ein Einblick eröffnet die Möglichkeit, die damalige kroatische Kunstszene völlig anders wahrzunehmen, die deutlich Modernisten von Antimodernisten unterscheidet sowie jene, die beide Merkmale kombinieren, er ermöglicht aber auch die Interpretation von ihrem Gesamtwerk, ihren Zyklen oder einzelnen Werken in diesem Sinne. Diese Studie umfasst nicht alle antimodernistischen

Centar za kulturu Staroga Grada, Stari Grad, 2002, S. 78.

⁴⁹ JURAJ PLANČIĆ (Anm. 48), S. 39.

⁵⁰ JURAJ PLANČIĆ (Anm. 48), S. 58f.

bildenden Künstler, sondern nur ein paar typische Beispiele, die die Existenz dieser Erscheinung in der kroatischen bildenden Kunst bestätigen, unabhängig vom Wert der künstlerischen Äußerung im jeweiligen Werk.

Wir könnten sagen, dass eine implizit akzeptierte Einteilung in die modernistischen und antimodernistischen Tendenzen vorhanden war: die Künstler, deren Werke auf den Ausstellungen avantgardistischer Tendenzen ausgestellt wurden, wird man meistens (mit ein paar Ausnahmen) in keinem Überblick des kroatischen Realismus der 1920er Jahre finden und umgekehrt. Für ihre grundlegend unterschiedlichen Einstellungen im bildenden Ausdruck finden wir auch eine explizite Bestätigung in ihrer schriftlichen Hinterlassenschaft. Man darf nicht die Tatsache vergessen, dass die Fachkreise danach strebten, die ganze kroatische bildende Kunst vom Ende des 19. Jahrhunderts, bzw. von der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Rahmen der modernistischen Tendenzen als eine Art kontinuierlicher Einholung der modernen europäischen stilistischen Idiome und kleinerer oder größerer Abweichungen, bzw. einer kleineren oder größeren „Verspätung“ zu beurteilen. Die antimodernistische These widerlegt eine solche Interpretation, weil klar ist, dass es nicht an Informationen über den europäischen Modernismus mangelte; alle konnten bewusst einen bestimmten künstlerischen Ausdruck wählen und eine eigene Einstellung gegenüber dem Modernismus entwickeln.

Es gibt unterschiedliche Ansätze für die Untersuchung und Deutung des kroatischen Modernismus und der kroatischen Avantgarde, die bestätigen, dass unterschiedliche Tendenzen, Experimente in der bildenden Kunst und die Eröffnung neuer Möglichkeiten in der Kunst angenommen waren.⁵¹ Obwohl dieses Bewusstsein für bestimmte, völlig widersprüchliche antimodernistische Tendenzen und Einstellungen mancher Künstler

⁵¹ „Iako se u mnogočemu razlikuje od velikih izvora u kojima su se konstruirale avangarde od početka 20. stoljeća naovamo, hrvatski korpus baštine s avangardnim predznakom ima sve osobine koje nalazimo u srodnim srednjoeuropskim sredinama.“

Noch paar Beispiele der ausstellungsbezogenen Studien: ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, *Tendencije avangardi u hrvatskoj modernoj umjetnosti: 1919–1941*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1983 und ZVONKO MAKOVIĆ, *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, Ausstellungskatalog, (Hg.) Zvonko Maković, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2007. Maković betont: „Obwohl der Unterschied zwischen den großen Quellen, wo sich avantgardistische Strömungen vom Anfang des 20. Jahrhunderts her konstruierten, groß ist, hat das kroatische avantgardistische Erbe alle Merkmale, die in ähnlichen mitteleuropäischen Milieus zu finden sind.“ (Übersetzung M.M.) ZVONKO MAKOVIĆ, *Lica*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2007, S. 93.

existierte, ist es im Unterschied zur Literaturwissenschaft bisher nicht zu einer systematischen Bearbeitung solcher Beispiele gekommen.

Durch die Annahme der These über die antimodernistische Strömung in der kroatischen bildenden Kunst kommt es sicherlich zu weiteren Erweiterungen der These, Ergänzungen und Erarbeitungen dieser Wahrnehmung der Periode des kroatischen Modernismus in der bildenden Kunst. Die Tatsachen, die die antimodernistische These unterstützen, sind ja keine Neuigkeit im Fach und keine neue Entdeckung, sie bekräftigen jedoch die Möglichkeit einer unterschiedlichen und neuen Betrachtung des kroatischen bildenden Modernismus. Jetzt ist es möglich, auf eine unterschiedliche, viel deutlichere Weise festzustellen, was die Konstellation der proavantgardistischen, bzw. antimodernistischen Kräfte war, wer auf welcher Seite war und warum und welche Künstler mehr oder weniger zwischen den beiden Seiten oszilliert haben. Diese Ideenansätze erlauben zugleich eine völlig neue Interpretation der Tragweite eines Kunstwerks in dem einzelnen Gesamtwerk des jeweiligen Autors.

In dieser Studie haben wir uns auf Gesamtwerke konzentriert, die eine klare antimodernistische Tendenz sowohl im bildenden als auch im literarischen Medium aufweisen. Der künftige breitere Überblick wird zahlreiche Gesamtwerke umfassen, bei denen schon auf den ersten Blick die Kombination einer der Varianten der antimodernistischen Gegenwelten mit einer der regressiven stilistischen Tendenzen, bzw. einer Variante des „Gegenstils“ zu erkennen ist. Neben der Malerei und Bildhauerei wird wohl auch die Integrierung dieser These in den Bereich der Architektur ganz interessant sein, den wir für eine interessante mögliche Interpretation halten (zum Beispiel die Zagreber Sankt-Blasius-Kirche, ein Werk des Architekten Viktor Kovačić). Besonders interessant scheint uns die Untersuchung von Analogien zwischen den antimodernistischen Werken der Kunst und Literatur wie zum Beispiel die Untersuchung des Nationalismus im Sinne der Partei des Rechts⁵², wie er in der „feenhaft stilisierten Allegorie der Nation“ bei Matoš⁵³ und Gabrijel Jurkić (das Bild „Die Fee meines Stammes“ /*Vila roda mog*) zu erkennen ist, danach die

⁵² kro. *Stranka prava*; Die Kroatische Partei des Rechts war eine 1861 von Ante Starčević und Eugen Kvaternik gegründete politische Partei, die sich für einen politisch selbstständigen kroatischen Nationalstaat außerhalb der Habsburgermonarchie einsetzte (Anm. d. Ü.).

⁵³ Es handelt sich um die Gedichte *Pri sv. Kralju, 1909, Per pedes ap* von Antun Gustav Matoš. ZORAN KRAVAR (Anm. 3, 2005), S. 30

Provokation des „bürgerlichen Publikums mit den Szenen des rokoko-inspirierten erotischen Libertinismus“ bei Milan Begović⁵⁴ und Plančić. Bestimmt könnte auch die Untersuchung der jugoslawischen Veitstag-Utopien bei Meštrović und Vojnović⁵⁵, der parallelen Begeisterung für die alte spanische Kunst, einer ablehnenden Haltung gegenüber der Avantgarde und im Lokalpatriotismus bei Babić und Krleža⁵⁶ zum Thema einer interessanten interdisziplinären Studie werden.

⁵⁴ Es handelt sich um den kostümierten Canzoniere *Knjiga Boccadoro* (1900) sowie um den Einakter *Biskupova sinovica* (1910) von Milan Begović. ZORAN KRAVAR (Anm. 3, 2005), S. 29.

⁵⁵ Es handelt sich um die Dramen von Vojnović *Majka Jugovića* (1907) und *Lazarovo vaskrsenje* (1913) sowie um den Essay *Akordi*, der anlässlich der Ausstellung Meštrović – Rački im Jahr 1910 geschrieben wurde; er ist ein interessantes Beispiel, wie ein Schriftsteller Antimodernist das Werk eines antimodernistischen bildenden Künstlers interpretiert. IVO VOJNOVIĆ, *Akordi*, in: *Savremenik*, 5 (1910), S. 301 – 310, 302.

⁵⁶ Vera Horvat Pintarić bemerkte die Analogien zwischen Babić und Krleža in der Thematik der Fahnen, in der Begeisterung für die alte spanische Kunst, in der Verachtung der Avantgarde, vor allem der Abstraktion sowie in einer lokalpatriotischen Komponente in Babićs Zyklus *Moj rodni kraj* wie auch in den *Balade Petrice Kerempuha* von Miroslav Krleža. VERA HORVAT PINTARIĆ (Anm. 41).

Bibliografija

Tiskana izdanja:

Batušić, Slavko (1957): Umjetnost u slici. Zagreb: Matica hrvatska.

Brehm, Burkhard (Hg.) (1982): Neue Enzyklopädie der Kunst. Bd. 9. Stuttgart; Hamburg; München : Deutscher Bücherbund.

Dirlmeier, Ulrich et al. (1999): Povijest Njemačke. Zagreb: Barbat.

Hansen-Kokoruš, Renate; Matešić, Josip; Brozović Rončević, Dunja; Pečur-Medinger, Zrinka; Znika, Marija (2005): Deutsch-kroatisches Universalwörterbuch = Njemačkohrvatski univerzalni rječnik. Zagreb: Nakladni zavod Globus: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.

Helbig, Gerhard; Buscha, Joachim (2001): Deutsche Grammatik: ein Handbuch für den Ausländerunterricht. Berlin i München: Langenscheidt KG.

Hurm, Antun; Jakić, Blanka (1974): Hrvatski ili srpsko – njemački rječnik. 3. dop. izd. Zagreb: Školska knjiga.

Kurlansky, Mark (2007): 1968. – godina koja je uzdrmla svijet. Zagreb: Naklada Ljevak.

Kutleša, Stipe (gl.ur.) (2012): Filozofski leksikon. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Mohorovičić, Andrija (gl. ur.) (1964): Enciklopedija likovnih umjetnosti. Sv 3 Inj-Portl. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.

Partsch, Susanna (1997): Haus der Kunst. München: Carl Hanser Verlag.

Puhovski, Žarko (1976): Kritika nacionalsocijalizma u redovima „Frankfurtske škole“. U Fašizam i neofašizam 298 – 305. Zagreb: Fakultet političkih nauka: Centar društvene djelatnosti SSOH.

Žmegač, Viktor (2006): Od Bacha do Bauhauasa. Povijest njemačke kulture. Zagreb: Matica hrvatska.

Mrežne stranice:

Bayerische Akademie der Schönen Künste. URL: <http://www.badsk.de> (Na: 23.8.2018.)

Bronze Shop. URL: <https://www.bronze-shop.com/ivan-mestrovic#more-info> (Na: 22.8.2018.)

Bundeszentrale für politische Bildung. URL: <https://www.bpb.de/> (Na: 11.5.2018.)

Das große Kunstlexikon von P. W. Hartmann. URL: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_a_1.html (Na: 15.12.2018.)

Der Auschwitzprozess. URL: <http://www.auschwitz-prozess-frankfurt.de/index.php?id=146> (Na: 14.5.2018.)

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS). URL: <https://www.dwds.de/> (Na: 15.12.2018.)

Docupedia Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung. URL: http://docupedia.de/zg/Literatur:Bude_Altern_1995 (Na: 24.7.2018.)

Duden. URL: <https://www.duden.de/> (Na: 9.1.2019.)

Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Eduard-Spranger> (Na: 19.5.2018.)

Forschungsstelle für Zeitgeschichte in Hamburg. URL: <https://www.zeitgeschichte-hamburg.de/index.php/publikation-hamburger-zeitspuren/items/kampf-dem-atomtod-die-protestbewegung-195758-in-zeithistorischer-und-gegenwaertiger-perspektive.html> (Na: 18.5.2018.)

Franken Architekten. URL: <http://www.franken-architekten.de/index.php?page=projectdetail&lang=de...&cat=3¶m=cat¶m2=74¶m3=1&> (Na: 23.8.2018.)

Freie Universität Berlin. URL: <https://www.fu-berlin.de/universitaet/leitbegriffe/persolichkeiten/rektoren/lieber/index.html> (Na: 19.5.2018.)

Galerija likovnih umjetnosti Osijek (GLUO). URL: <http://gluo.hr/sto-je-zapravo-drustvo-medulic/> (Na: 22.8.2018.)

Gedenkorte Europa. URL: https://www.gedenkorte-europa.eu/de_de/article-ulmer-einsatzgruppen-prozess-1958.html (Na: 14.5.2018.)

Glosbe. URL: <https://hr.glosbe.com/hr/de/> (Na: 15.12.2018.)

Historeo. URL: <https://www.historeo.de/hintergrund/1933-das-jahr-der-machtergreifung> (Na: 14.5.2018.)

Hrvatska enciklopedija. URL: <http://www.enciklopedija.hr/> (Na: 15.12.2018)

Hrvatski filmski savez. URL: http://www.hfs.hr/hfs/ljetopis_clanak_detail.asp?sif=1164 (Na: 14.5.2018)

Hrvatski jezični portal. URL: <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (Na: 6.1.2019)

Hrvatski pravopis. URL: <http://pravopis.hr/> (Na: 6.1.2019)

Ketterer Kunst. URL: <http://www.kettererkunst.de/lexikon/valori-plastici.php> (Na: 1.9.2018)

Kino Tuškanac. URL: <http://kinotuskanac.hr/director/alain-resnais> (Na: 14.5.2018)

Kunstsalon Franke Schenk. URL: http://www.kunstsalon-franke-schenk.de/uploads/resource/28/file/Max-Liebermann_Katalog.pdf (Na: 4.1.2019)

Lernhelfer. URL: <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/kunst/artikel/mittel-der-raumdarstellung> (Na: 4.1.2019)

Liberal: Zašto ljevica i liberalizam nikako ne idu skupa. URL: <https://liberal.hr/clanak.php?id=1594> (Na: 19.5.2018)

Linguee.de. URL: <https://www.linguee.de/> (Na: 5.1.2018)

Moderna galerija. URL: <http://www.moderna-galerija.hr/dogadjanja/velikani-hrvatske-moderne-iz-zbirke-moderne-galerije-zagreb-u-u-umjetnickoj-galeriji-zalozbe-kralja-tomislava-u-capljini/> (Na: 2.9.2018)

Muzeji Ivana Meštrovića. URL: <https://mestrovic.hr/> (Na: 22.8.2019)

Proleksis enciklopedija. URL: <http://proleksis.lzmk.hr/> (Na: 15.12.2018)

Stadt Wien. URL: <https://www.stadt-wien.at/wien/sehenswuerdigkeiten/maria-theresia-denkmal-in-wien.html> (Na: 15.10.2018)

Wien Museum. URL: <https://www.wienmuseum.at/de/shop.html> (Na: 15.10.2018)

Wikipedia. URL: <https://wikipedia.de/> (Na: 5.1.2019)

Prilozi

1. Njemački izvornik

Deutscher Ausgangstext

2. Hrvatski izvornik

Kroatischer Ausgangstext

Kapitel 2 Ein deutscher Sonderweg?

»Immer häufiger hört man vom Wahrheitswillen deutscher Studenten. Sie wollen sich nicht mehr betrügen lassen.«

Karl Jaspers an Hannah Arendt, 27. Juli 1964¹

Ein Jahrzehnt nach den Ereignissen war »68« in Amerika politisch nahezu vergessen, massenkulturell hingegen waren die Energien, Werte und Ideen der Revolte zu weiten Teilen absorbiert. Letzteres galt, wie praktisch in allen Gesellschaften des entwickelten Konsumkapitalismus, auch in der Bundesrepublik. Diese jedoch stand seinerzeit (wie sonst nur Italien²) unter dem Eindruck einer Bedrohung, die im »deutschen Herbst« des Jahres 1977 einen dramatischen Höhepunkt erreichte.

Im Lichte des linken Terrorismus der siebziger, achtziger und frühen neunziger Jahre hat die Geschichte der Außerparlamentarischen Opposition (APO), wie sich die bundesdeutschen »68er« zeitgenössisch gerne nannten, manche Verkürzungen erfahren; tiefe Schatten fielen dadurch aber auch auf ihre Vorgeschichte. Zum nüchternen Verständnis des Geschehens und seiner Ursachen hat das nicht beigetragen. Suchten (und suchen) die einen aus den Rebellen die Ruinierer der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Tugenden zu machen, so überhöhten die anderen den Protest der Studenten eine Zeit lang zum nachholenden Gründungsakt einer bis dahin unvollendet gebliebenen westdeutschen Demokratie. Dazwischen erfanden die Protestbewegten sich selbst als »68er-Generation« – und blendeten dabei jene Gleichaltrigen aus, die das Jahr 1968 zwar nicht an den Universitäten, sondern in Büros

und Fabriken verbracht, den »Zeitgeist« auf ihre Weise aber ebenfalls mitbekommen hatten.

Doch wen es nach historischer Erklärung verlangt, wer begreifen will, woher die Bewegung der Jahre 1967/68 kam und was sie vorantrieb, der muss fast ein Jahrzehnt zurückgehen: bis etwa in das letzte Drittel der Ära Adenauer. Damals nämlich, gegen Ende der fünfziger Jahre, begann sich jene spezifische Generationenkonstellation herauszubilden, in der eine halbe Dekade später die Konflikte zwischen APO und »Establishment« vor allem ausgetragen werden sollten. Mehr als irgendwo sonst in Europa (nicht zu reden von den USA) resultierten diese Konflikte in der Bundesrepublik aus der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs – genauer gesagt, aus dem Umgang mit dem Nationalsozialismus und seinen Verbrechen.

Auch wenn dieser – seinerzeit sehr wohl gesehene – Zusammenhang in den letzten Jahren wiederholt bestritten worden ist:³ Die Kritik der »unbewältigten Vergangenheit«, das politisch-moralische Skandalon der nahezu ungebrochenen respektive fast vollständig wiederhergestellten Kontinuität der Funktionseliten vom »Dritten Reich« zur Bundesrepublik bildete zwar nicht den einzigen, aber den hauptsächlichen Ausgangspunkt jener Entfremdung zwischen den Generationen, die sich seit den frühen sechziger Jahren als »Legitimationskrise« des politischen Systems und seiner Institutionen deutlich abzuzeichnen begann. Darin, in der vergangenheitspolitischen Aufladung des Konflikts, lag der wichtigste Unterschied zur Entwicklung der Revolte in den Demokratien des Westens. Das war, jenseits der überall sich lockernden Lebensauffassungen und des vielzitierten allgemeinen »Wertewandels«, der die spätindustriellen Gesellschaften seinerzeit erfaßte, das Besondere in der Vorgeschichte von »68« in der Bundesrepublik, und das wirkte auch in die Nachgeschichte hinein.

Kinder der Verdrängung

Die Geburt einer Generation aus dem Geist der NS-Kritik

Nicht nur symbolisch markiert das epochale Datum 1945 recht treffend die Jahrgangsmitte der späteren »68er«. Zu ihnen zählen, grob gerechnet, die in den vierziger Jahren Geborenen.⁴ Somit begegnen sie uns im Herbst 1957, als die Union mit Konrad Adenauer zum ersten und einzigen Mal in der Geschichte der Bundesrepublik eine absolute Mehrheit im Bundestag errang, noch als Schüler. Die Jüngsten und Klügsten der Kohorte bereiteten sich gerade aufs Gymnasium vor, die Ältesten auf ihr Abitur. Zur Schullektüre vieler von ihnen dürfte das Tagebuch der Anne Frank gehört haben, die Älteren hatten vielleicht auch schon ›Nacht und Nebel‹ (1955) gesehen, Alain Resnais' Konzentrationslager-Film, und demnächst würden sie womöglich über den Ulmer Einsatzkommando-Prozess (1958) lesen, mit dem die Ahndung ungesühnter NS-Verbrechen nach Jahren des Stillstands endlich wieder in Gang kam. Nachrichten, die weltweit für Aufsehen sorgten und in den Jahrgängen dieser Kriegs- und Nachkriegskinder die Konstituierung eines vergangenheitskritischen Bewusstseins weiter beförderten, waren zu Weihnachten 1959 die Hakenkreuz-Schmierereien an der eben erst wieder eingeweihten Kölner Synagoge, 1961 das Verfahren gegen Adolf Eichmann in Jerusalem und zwei Jahre später der Auschwitz-Prozess in Frankfurt am Main.

Damit ist implizit zum einen gesagt, dass es – entgegen mancher nachträglichen Selbstdeutung – offensichtlich nicht die späteren »68er« waren, denen die Erstwahrnehmung des Problems einer »unbewältigten Vergangenheit« zugeschrieben werden kann. Zum andern ergibt sich daraus aber auch, dass diese Jahrgänge den frühen Aufklärungsbestrebungen in einer sehr besonderen, zwiespältigen Weise ausgesetzt waren: Den kritischen Initiativen, wie sie von einer Minderheit älterer In-

tellektueller, aber auch aus den Reihen der eigenen »großen Brüder« aus der HJ- und Flakhelfergeneration vorangetrieben wurden – so etwa die 1959 von einer Berliner SDS-Gruppe um Reinhard Strecker organisierte Ausstellung »Ungesühnte Nazi-Justiz«⁵ –, standen die im Zweifelsfall abwehrenden oder apologetischen Reaktionen ihrer Väter und Mütter entgegen. Und mag auch die Vorstellung einer lastenden Stille über den familiären Abendbrottischen eine Übertreibung sein, so liefert die Erinnerungsliteratur doch hinreichend Anschauung für spezifische Verständigungsschwierigkeiten zwischen der künftigen Protestgeneration und ihren Eltern.⁶

Hannah Arendt, gewiss keine unkritische Beobachterin der deutschen Gemütslage nach dem Krieg, hat diese Spannungen bezeugt. Im Mai 1961 berichtete sie ihrem Ehemann Heinrich Blücher nach New York von einer Tagung mit jungen StudentInnen (»eine sowohl menschlich wie akademisch sehr ausgesuchte Gesellschaft«) in der Eifel: »Wir sprachen über Eichmann-Prozeß und davon ausgehend über Gott und die Welt, aber doch im wesentlichen über Politik. Adenauer sehr unbeliebt, obwohl die anwesenden Professoren versuchten, ihn zu verteidigen. Sie wissen, sie leben in einem unbeschreiblichen Saftladen. Man könnte mit ihnen was machen, aber es ist niemand da, der mit ihnen wirklich spricht. Sie waren sehr begeistert von mir, aber eben auch darum, weil es wirklich niemanden gibt auf weiter Flur. Der Generationsbruch ist ungeheuer. Sie können mit ihren Vätern nicht reden, weil sie ja wissen, wie tief sie in die Nazi-Sache verstrickt waren.«⁷

Das im Klima des »kommunikativen Beschweigens«⁸ der Vergangenheit in den fünfziger Jahren vielfach gescheiterte Gespräch zwischen Vätern und Söhnen, Müttern und Töchtern bildete den gleichsam negativen Grundstock von Erfahrungen, die sich dann im Studium wiederholten und bestätigten. Denn das Thema Nationalsozialismus in die Seminare zu tragen, war in den frühen Sechzigern alles andere als leicht.

Zwar hielt die junge Disziplin der Zeitgeschichte im Verein mit einer aus Amerika remigrierten Politikwissenschaft durchaus schon respektable Erkenntnisse bereit, nicht zufällig aber waren nur wenige ihrer Vertreter akademisch verankert: Im Normalfall war die kritische Auseinandersetzung mit dem »Dritten Reich« an den Hochschulen nicht gerne gesehen – vor allem auch deshalb nicht, weil sich für die Mehrzahl der Ordinarien damit die Frage nach der eigenen Vergangenheit stellte.

Noch im Januar 1963, zum 30. Jahrestag der »Machtergreifung«, tat sich an den Universitäten wenig; die Zahl der historisch-politisch substantiell Interessierten war auch auf studentischer Seite begrenzt. Erst ein paar Semester später kamen vereinzelt Ringvorlesungen zustande, so zunächst in Tübingen unter dem noch recht getragenen Titel »Deutsches Geistesleben und Nationalsozialismus«, dann in München und Marburg.⁹ Als im Januar 1966 schließlich auch an der Freien Universität (FU) Berlin eine größere Veranstaltung stattfand, hatte sich die Tonlage auf Seiten der Studenten allerdings bereits deutlich verschärft. Aus Anlass der Universitätstage kritisierten sie, die Wissenschaft zögere noch immer, »sich endlich mit ihrer eigenen dunklen Vergangenheit (zu) beschäftigen«. Gefragt war jetzt die »Politisierung der Universität«, und gefordert wurden »Konsequenzen«. Noch ein wenig ungenau, aber unbeeindruckt von den durchsichtigen Warnungen mutmaßlich Betroffener, die auf ihre Weise terminologische Vergleiche mit 1933 zogen, hieß es im »FU-Spiegel«: »Ein Professor, der den Faschismus in Deutschland nicht absolut integer überlebt hat, sollte von sich aus seine damalige Haltung klar verurteilen und analytisch zu klären versuchen, warum er geirrt hat und was daraus zu lernen ist. Es ist nicht unmenschlich oder unanständig zu fordern, daß er dies in der Öffentlichkeit tun soll, denn seine damalige Haltung war auch nicht nur seine eigene Sache, sie hatte Folgen für andere.«¹⁰

Zwar waren solche Forderungen auch weiterhin nicht populär, ein Teil der Professorenschaft maß ihnen inzwischen aber eine gewisse Berechtigung bei. Den Rektor der FU, Hans-Joachim Lieber, veranlasste diese Konstellation in seiner Ansprache zur Eröffnung der Universitätstage zu einem bezeichnenden Balanceakt: Erkennbar an die Adresse der Studenten gerichtet, riet er davon ab, in »moralisierender Manier [...] Disziplinen und Personen unter dem Aspekt von Schuld und Unschuld abzuhandeln und etikettierend zu ordnen«. Doch warnte er auch seine Kollegen, sich auf die »rein instrumental gemeinte These von der politischen Vergewaltigung deutscher Wissenschaft durch den Nationalsozialismus« zurückzuziehen.¹¹ Der linksliberale Philosoph und Spranger-Schüler wusste: Allzu schnell waren Professoren bereit, in einfach nur nachfragenden Studenten eine »neue SA« oder die »Methoden des NS-Studentenbundes« zu erkennen.

Das hatte auch Rolf Seeliger erfahren, der 1964 in München im Selbstverlag eine Broschüre veröffentlichte, deren Titel bald sprichwörtlich wurde: »Braune Universität. Deutsche Hochschullehrer gestern und heute.« Die Dokumentation des Einzelkämpfers machte nicht nur deutlich, dass viele politisch belastete Professoren ihre Karriere nach 1945 fast nahtlos hatten fortsetzen können; was das studentische Publikum wohl noch mehr erschreckte, waren die apologetischen oder bestenfalls unreflektierten Stellungnahmen, die Seeliger von den Betroffenen erhielt und die er neben deren Texte aus der NS-Zeit stellte. Bis 1968 wuchs die Reihe auf sechs Folgen, und liest man Seeligers Vorworte, so wird man schwerlich sagen können, seine Anstrengungen seien wirkungslos verpufft: Schon mit dem ersten Heft hatten sich nicht nur zahlreiche Studentengruppen befasst, sondern auch die Westdeutsche Rektoren- und die Kultusministerkonferenz.¹²

Wer aber als junger Mensch zu Anfang der sechziger Jahre die kritische Perspektive erst einmal eingenommen hatte, wer

sich – zumal nach der Affäre um den ›Spiegel‹ 1962 – keinen Maulkorb mehr umhängen lassen wollte, der fand dafür ohne große Mühe immer wieder neue gute Gründe: Im Sommer 1964 etwa, als die Wiederwahl von Bundespräsident Heinrich Lübke durchgezogen wurde, obwohl Dokumente aufgetaucht waren, die eindeutig zu beweisen schienen, dass er als Architekt im »Dritten Reich« Baracken für Konzentrationslager gezeichnet hatte.¹³ Daß die Kampagne gegen den »KZ-Baumeister Lübke« aus der DDR gesteuert wurde, diskreditierte sie in den Augen der Jungen nicht automatisch, denn auch die Vorwürfe gegen »Hitlers Blutrichter in Adenauers Diensten«, mit denen Ost-Berlin die westdeutsche Justiz schon seit Jahren attackierte, hatten sich fast ausnahmslos als zutreffend erwiesen.

Mehr oder weniger skandalöse personelle Kontinuitäten taten sich nun, da der Blick geschärft war, überall in Politik und Gesellschaft auf: Da war ein Theodor Heuss, der 1933 als Reichstagsabgeordneter der DDP dem Ermächtigungsgesetz zugestimmt hatte; da gab es in Adenauers Kanzleramt einen Staatssekretär Globke, dessen Name einen juristischen Kommentar zu den Nürnberger Rassegesetzen zierte; da amtierte fast sieben Jahre lang ein nach des Kanzlers eigener Einschätzung »tiefbrauner« Bundesvertriebenenminister Oberländer, der den deutschen »Lebensraum im Osten« geplant und für die Völker dort bestenfalls ein Helotendasein vorgesehen hatte; da waren furchtbare Juristen wie Wolfgang Fränkel, der am Leipziger Reichsgericht Fälle von »Rassenschande« verfolgt hatte und gleichwohl 1962 für das Amt des Generalbundesanwalts zu taugen schien. Da waren noch immer die vormaligen Direktoren der I. G. Farben und die Manager von Krupp und Flick, die während des Krieges Zehntausende von Zwangsarbeitern regelrecht »verbraucht« hatten; da waren die Generäle einer Bundeswehr, die alle schon Hitler den Krieg geführt hatten. Kurz: Da war seit 1965 ein ganzes »Braunbuch« voller Namen einflussreicher Bundesbürger mit NS-Vergangenheit. Ost-Berlin

hatte zum Rundumschlag gegen die westdeutschen Funktionseliten ausgeholt, und die studentische Jugend las das »Who was who im Dritten Reich« mit fassungsloser Empörung.

Anders als noch in den fünfziger Jahren, als sich die Generation der vormaligen Flakhelfer mit den Selbstrechtfertigungen und Lebenslügen einer postnationalsozialistischen Volksgemeinschaft meist pragmatisch arrangierte, versperrten die unaufgeräumten Lasten der Vergangenheit mittlerweile mehr und mehr die Verständigungswege zwischen der NS-Funktionsgeneration und ihren Kindern. Das auf dem Höhepunkt der Revolte dann allenthalben postulierte »kritische Bewusstsein« entstand mithin nicht über Nacht und aus purer Lust am Protest; es entwickelte sich vielmehr im Laufe eines sich zuspitzenden intergenerationellen Konflikts über den – wie es nun immer öfter hieß – »Faschismus« und seine Folgen.¹⁴

Bei der Entfaltung dieses Konflikts, der in schweigenden Patriarchen Namen und Gesichter hatte, mischten Ost-Berliner Stellen als Stichwortgeber wie als Faktenlieferanten, direkt und indirekt nach Kräften mit. Sie selbst als Hort des Antifaschismus begreifend und damit scheinbar aller Probleme ledig, suchte die DDR mit immer neuen Kampagnen aus Hitler sozusagen einen Westdeutschen zu machen und aus der Bundesregierung das »Braune Haus von Bonn«. ¹⁵ Wer dieser Perspektive etwas abgewinnen konnte und in der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit entsprechend zu wirken bereit war, der durfte mit Unterstützung rechnen – sei es, daß man ihn mit einschlägigen Dokumenten versorgte oder mit Geld; Klaus Rainer Röhl bewies mit seiner Zeitschrift »konkret«, dass auch beides gleichzeitig zu haben war.¹⁶

Wie aus den Akten der Staatssicherheit nach 1989 deutlich wurde, blieb solch fürsorgliche Begleitung der westdeutschen »Faschismuskritik« nicht auf die formative Phase der Studentenbewegung beschränkt, sondern erstreckte sich bis hin zur Aufnahme erschöpfter RAF-Mitglieder in den achtziger Jah-

ren. Gleichwohl wäre es völlig verfehlt, den antifaschistischen Impetus oder gar die Entstehung der bundesrepublikanischen Protestbewegung mit der Wirksamkeit realsozialistischer Agitation erklären zu wollen.¹⁷ Die intellektuelle Attraktivität, die der Faschismusbegriff seit Anfang der sechziger Jahre gewann, entsprang unterschiedlichen Motiven, und nicht das unwichtigste davon bildete die Absetzung von der bis dahin vorwaltenden Totalitarismustheorie, die nach Meinung ihrer Kritiker mit Blick auf den Nationalsozialismus zum bequemen Alibi gesellschaftlicher Selbstexkulpation und mit Blick auf den Kommunismus zu einem Werkzeug der Kalten Krieger verkommen war. Vor diesem Hintergrund durfte das – letztlich begrenzte – Interesse der »bürgerlichen« Geschichtsschreibung an einer vergleichenden Faschismusforschung, wie insbesondere Ernst Nolte sie vertrat,¹⁸ auch als ein Element der Suche nach wissenschaftlichen Deutungsalternativen verstanden werden.

Freilich spielten in der anhebenden Konjunktur der Faschismustheorien von Beginn an auch Gesichtspunkte und Interessen dezidiert linker Politik eine Rolle. Gerade in Berlin hatte im Umkreis der Zeitschrift ›Das Argument‹, die aus der »Kampf dem Atomtod«-Bewegung hervorgegangen war, schon früh eine entsprechende Debatte eingesetzt. Ähnliches galt für Marburg, wo man sich im politikwissenschaftlichen Seminar von Wolfgang Abendroth, der inzwischen wegen seiner Solidarisierung mit dem von der Mutterpartei verstoßenen Sozialistischen Deutschen Studentenbund 1961 selbst aus der SPD ausgeschlossen worden war, systematisch mit nicht-orthodoxen Faschismusinterpretationen beschäftigte, wie sie Otto Bauer, August Thalheimer und andere marxistische Theoretiker in den zwanziger und dreißiger Jahren vorgelegt hatten.¹⁹

Mit historischer NS-Forschung hatten solche Exegesen offenkundig nichts zu tun, nicht einmal mit der bis dahin hauptsächlich praktizierten – und keineswegs effektlosen – Kritik

der westdeutschen »Restauration« und Elitenkontinuität. In der Hinwendung zu den neu- beziehungsweise wiederentdeckten Klassikern der Faschismuskritik zeichnete sich im Grunde schon ab, was wenig später offensichtlich werden sollte: Statt um Personen ging es jetzt um Strukturen; nicht mehr die politische Belastung Einzelner stand im Mittelpunkt, sondern die Verwerflichkeit des Systems. An die Stelle gesellschaftlicher Aufklärung über die Vergangenheit zum Zwecke einer pragmatischen Veränderung der Gegenwart trat die Zurichtung von Geschichte mit dem Ziel ihrer Aufhebung – im wahren Sozialismus. Der Zusammenhang von Faschismus und Kapitalismus sollte herausgearbeitet, die Notwendigkeit der Überwindung der »bürgerlichen Demokratie« gleichsam wissenschaftlich bewiesen werden.

Keine andere zeitgenössische Schrift verdeutlichte diesen unter den linken Studenten sich nun vollziehenden Umschlag im Umgang mit der NS-Vergangenheit sinnfälliger als das 1967 erschienene und im Jahr darauf aktualisierte Suhrkamp-Bändchen von Wolfgang Fritz Haug: »Der hilflose Antifaschismus«, eine Untersuchung der Vorlesungsreihen zum »Dritten Reich« aus den zurückliegenden Semestern. Die in diesem Rahmen an den Universitäten geübte Kritik an der »unbewältigten Vergangenheit«, so der FU-Assistent in seinem neuen Nachwort, sei zwangsläufig stumpf und folgenlos geblieben. Denn alles, was die Professoren zu bieten gehabt hätten, seien zwei gleichermaßen falsche Antworten gewesen: notorischen Antikommunismus im Sinne einer totalitarismustheoretisch inspirierten Gleichsetzung von Nationalsozialismus und Kommunismus oder den »Rückzug in die reine, unpolitische Wissenschaft«.

Haug brachte zweifellos nicht nur den eigenen Unmut auf den Punkt, wenn er konstatierte, der bürgerliche Antifaschismus bestehe aus einem »spezifischen Gemisch progressiver und konservativer, ja reaktionärer Komponenten«. Noch

mehr aber störte den jungen Philosophen und Mitbegründer der marxistischen Zeitschrift ›Das Argument‹ der Begriff des »Linksfaschismus«, wie ihn regierende Sozialdemokraten aus Angst benutzten, »sie würden von den Christlich-Konservativen, die die nationalen Töne noch immer besser beherrschen, von der Macht verdrängt«, und wie ihn Jürgen Habermas (dessen Name ungenannt blieb) neuerdings gegenüber der Studentenbewegung gebrauchte. Diese Gleichsetzung habe es schon immer erlaubt, »die Position eines formalen Antifaschismus einzunehmen und doch zugleich fundamentale Tendenzen des Faschismus fortzusetzen«. Für Haug stand deshalb fest: »Der Kampf gegen den Faschismus ist zu gewinnen nur als Kampf für den Sozialismus.«²⁰

Bis in den Frühsommer 1967 hinein gehörten solche Sätze zu den vergleichsweise exklusiven Gewissheiten der Vordenker der APO, für die es schon damals um anderes ging als um die Auseinandersetzung mit der konkreten NS-Vergangenheit. Doch das sagt wenig über die Auffassungen und Motive der vielen jungen Leute, die sich der Bewegung demnächst anschließen sollten. Typischer als theoriebasierte Postulate war für sie noch immer moralischer Protest: gegen die Schuld der Väter und die falschen Autoritäten, die von Pflicht und Anstand sprachen und doch so unglaublich erschienen. Das waren im übrigen Erfahrungen, die nicht nur Studenten aus gutem Hause gemacht hatten, sondern das galt auch für manchen Lehrling, der genug hatte von den Schikanen seines Meisters. Es war der Zorn über innerfamiliäre und gesellschaftliche Frustrationen der fünfziger Jahre, der aus so mancher Forderung sprach: »Machen wir Schluß damit, daß nazistische Rassenhetzer, daß die Juden-Mörder, die Slawen-Killer, die Sozialisten-Schlächter, daß die ganze Nazi-Scheiße von gestern weiterhin ihren Gestank über unsere Generation bringt.«²¹

Das Bedürfnis nach einem solchen Trennstrich war ebenso begreiflich wie naiv, und es enthielt in seiner Unbedingtheit

eine doppelte Ironie: Zum einen bestätigte es, dass die kritische Bezugnahme auf die Vergangenheit mit den heranwachsenden Kriegs- und Nachkriegskindern aus den intellektuellen Randzonen in die Mitte der Gesellschaft vorgerückt war; zum anderen zeigte sich, dass gerade wegen dieser neuen Präsenz der NS-Vergangenheit – auch in den Medien – ihr eine Generation zu entkommen suchte, die eben begonnen hatte, sich als »68er« in die Geschichte der Bundesrepublik einzuschreiben. Doch so wenig die »Bewältigung« der Vergangenheit erst mit den (damals noch längst nicht so genannten²²) »68ern« einsetzte, so wenig ist die Herausbildung der APO ohne die lebendige Protestkultur der fünfziger und frühen sechziger Jahre zu verstehen.

Frankfurts Neue Linke

Vom Notstand der Demokratie

Erich Kästners bekanntes Wort vom »motorisierten Biedermeier« hat wohl dazu beigetragen, dass die Binnengeschichte der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren eine ganze Weile lang als eine zwar trügerische, aber unpolitische Idylle wahrgenommen worden ist. Der Missgriff erstaunt noch im Rückblick, denn der Dichter wusste es besser: Kästner gehörte zu den Erstunterzeichnern des Aufrufs »Kampf dem Atomtod«, mit dem eine breite außerparlamentarische Bewegung im Frühjahr 1958 gegen die geplante atomare Bewaffnung der Bundeswehr opponierte. Anknüpfend an die 1955 gescheiterte Paulskirchen-Kampagne gegen die Remilitarisierung, aber auch an die »Göttinger Erklärung« vom April 1957, in der die Crème der westdeutschen Kernphysik vor einem Atomkrieg warnte, hatte sich noch einmal ein loses Bündnis aus Sozialdemokraten und Gewerkschaftern, bürgerlichen Neutralisten und einstigen Mitgliedern der Bekennenden Kirche gegen den

Kurs der Regierung Adenauer zusammengefunden.²³ Zehntausende folgten in den nächsten Monaten überall im Bundesgebiet den Aufrufen zu Kundgebungen und Demonstrationen, und an einer Reihe von Hochschulen bildeten sich, zumeist getragen vom SDS, vom Liberalen Studentenbund Deutschlands (LSD) und von der Evangelischen Studentengemeinde, »Arbeitskreise gegen die atomare Aufrüstung«. Auf dem Frankfurter Römerberg erklärte der 28-jährige Adorno-Assistent Jürgen Habermas Unruhe zur ersten Bürgerpflicht (»Wenn sich angstbereite Einsicht kompetenzfrei mit Unerschrockenheit gegenüber den Einflußreicheren verbindet, heißt man's Zivilcourage.«²⁴), und bei einer Veranstaltung in Münster trat als Hauptrednerin die 23-jährige Studentin Ulrike Meinhof auf, damals noch nicht einmal Mitglied im SDS.²⁵

Die Initiative rührte an die Ängste der Deutschen. Offensichtlich misstrauisch geworden gegenüber Beschwichtigungsversuchen à la Adenauer (»Weiterentwicklung der Artillerie«), hatten sich schon vorher in Meinungsumfragen 83 Prozent der Befragten gegen eine Stationierung von Atomwaffen in der Bundesrepublik ausgesprochen. Mitte April 1958 demonstrierten in Hamburg mindestens 120 000 Menschen – mehr, als später die APO je an einem Ort mobilisieren sollte. Die Suggestivität der Parolen (»Lieber aktiv als radioaktiv«) und die Prominenz der Mahner, auf die sich der Protest berufen konnte (»Hört auf Albert Schweitzer«), spiegelten sich im Bundestag in einem äußerst harten Schlagabtausch zwischen CDU/CSU und SPD. Als die Führung der Sozialdemokratie ein paar Wochen später dann aber zum Rückzug blies – weniger wegen der Vorwürfe einer kommunistischen Unterwanderung des Aktionsbündnisses als unter dem Eindruck ihres überraschenden Misserfolgs bei der Landtagswahl in Nordrhein-Westfalen und des am Bundesverfassungsgericht gescheiterten Vorhabens einer Volksbefragung –, verlor die Be-

wegung mit ihrem organisatorischen Rückhalt fast schlagartig auch ihren Zulauf.

Doch es entstanden Zerfallsprodukte, zumal vor dem Hintergrund der sich nun abzeichnenden theoretischen, aber auch praktisch-politischen Neuausrichtung der SPD, die im Godesberger Programm von 1959 Gestalt gewann. Bereits zu Ostern 1960 gingen in Norddeutschland, dem Vorbild der englischen Campaign for Nuclear Disarmament folgend, etwa eintausend Rüstungsgegner auf die Straße. Stärker als die Anti-Atomtod-Kampagne speiste sich die Ostermarsch-Bewegung²⁶ aus einem diffus linken, parteipolitisch weitgehend ungebundenen, nicht zuletzt religiös motivierten Pazifismus; ihr erster Sprecher war ein Hamburger Quäker.

Zwar wuchs die Zahl der Ostermarschierer von Jahr zu Jahr (1966 sollen es schließlich 150 000 gewesen sein), aber wichtiger als die Menge der Mobilisierten war wohl ihr performatives Beispiel: der persönlich zum Ausdruck gebrachte, gewaltlose Protest («Haben Sie Vertrauen in die Macht des Einzelnen!«), die neuen Rituale, die international gebräuchlichen Zeichen und Symbole – und die Fähigkeit, als außerparlamentarische Bewegung aus eigener Kraft zu bestehen. Das alles sollte Schule machen, wenn auch erst auf mittlere Sicht.

Kurzfristig herrschte im sozialistischen Lager eher Katerstimmung. Im Juni 1960 nämlich hatte sich die SPD von ihrer Studentenorganisation getrennt;²⁷ vorangegangen waren monatelange Auseinandersetzungen um einen ganz nach links gerückten Bundesvorstand, dessen zeitweiliger Vorsitzender Oswald Hüller sich noch dazu als DDR-hörig erwies. Der SDS war gezwungenermaßen auf der Suche nach einem neuen Profil. Nach Lage der Dinge konnte das nur bedeuten, strikt am Begriff des Sozialismus festzuhalten, für den die SPD seit ihrer Lossagung vom Marxismus und ihrer soeben von Herbert Wehner verkündeten Westbindung keine Verwendung mehr zu haben schien. So wurde zur Geburtsstunde einer sich

selbst als solche begreifenden »Neuen Linken« ausgerechnet der Moment, da sich die Ära Adenauer erkennbar ihrem Ende zuneigte und ein intellektueller Klimawechsel spürbar im Gange war, da sich die Bölls und Grassens und Walsers in Kulturkritik übten und selbst im konservativen Milieu viele nach Reformen schielten, kurz: da die bundesrepublikanische Gesellschaft sich insgesamt neu zu orientieren begann. Es wurde keine leichte Geburt.

Das aber hing weniger mit der Wirklichkeit zusammen als mit internen Streitigkeiten und Flügelkämpfen. Der SDS, dem einst Helmut Schmidt vorgestanden und dem pragmatische Intellektuelle wie Ralf Dahrendorf und Horst Ehmke angehört hatten,²⁸ der mithin und nicht zuletzt als Rekrutierungsbasis für sozialdemokratisches Führungspersonal gegolten hatte, war in den letzten Jahren immer mehr zur Plattform von Theoretikern und politisch Irrlichternden (wie der »konkret«-Gruppe) geworden. Nach der Abspaltung des Sozialdemokratischen Hochschulbundes (SHB) im Mai 1960 auch organisatorisch und finanziell geschwächt, mussten die etwa 900 verbliebenen Mitglieder eine neue Grundlinie finden. Doch das war nicht die einzige Schwierigkeit: Hinzu kam, dass es an einer Figur gebrach, die das Programm des SDS mit Überzeugungskraft und Charisma verkörpert hätte – wenigstens ein bisschen so, wie es in den USA jetzt gerade Tom Hayden vor machte, der Autor des berühmten Port Huron Statement der Students for a Democratic Society (SDS). Ungeachtet zahlreicher Übereinstimmungen in der Analyse und in den Begriffen, mit denen die beiden Schwesterverbände hantierten: Wer im deutschen SDS zu lesen verstand, dem hätte eigentlich auffallen müssen, wie attraktiv – und um wie vieles attraktiver als man selbst – die amerikanischen Genossen ihre Botschaft zu formulieren wussten. ✱

Gemessen an der poetischen Sprachgewalt eines Tom Hayden war es ein klägliches, stellenweise ungewollt komischer

Versuch der Anschaulichkeit, mit dem die Adorno-Schülerin Elisabeth Lenk auf der 17. ordentlichen Delegiertenkonferenz des SDS im Oktober 1962 für die theoretische Selbstbesinnung einer »Neuen Linken« plädierte: »Sozialistische Theorie sprengt die Borniertheit und Zukunftslosigkeit des spätbürgerlichen Bewußtseins. Wir haben es daher nicht nötig, mit einem Ideal vor dem Kopf herumzulaufen oder eine Ideologie gleich einem roten Lämpchen mit uns herumzutragen, das alle Gegenstände in ein sanftes, den Augen angenehmes Licht taucht. Unsere Theorie sollte eher einem Scheinwerfergerät gleichen, dessen Licht stark genug ist, ein Stück des Wegs in die Zukunft zu erhellen, das aber zugleich, auf die gegenwärtige Gesellschaft gerichtet, grell ihre Risse, Sprünge, Jahrhunderte alten Staub, Muff und Spinnweben beleuchtet. Wenn wir so unsere Arbeit betrachten, werden wir vielleicht dem Anspruch gerecht, wirklich Neue Linke zu sein.«²⁹

Neue Linke – das bedeutete erst einmal nur, dass vielen im SDS die Marxroutine nicht mehr genügte, dass man Ausschau hielt nach Anregungen, zum Beispiel auch bei amerikanischen und englischen Koryphäen wie C. Wright Mills oder E. P. Thompson. Schon deshalb erwies sich die Arbeit an einem allgemein überzeugenden und zugleich theoretisch fundierten Gesellschaftsprogramm als kompliziert. Leichter taten sich die neulinken Studenten mit der Kritik des westdeutschen Universitätssystems. Hierzu fielen nicht erst auf dem Frankfurter Delegiertentreffen, sondern bereits in der Diskussion über die seit 1961 zirkulierende Denkschrift »Hochschule in der Demokratie« etliche jener Stichworte, die in den nächsten Jahren zu Lieblingsvokabeln der APO werden sollten: Gefordert wurde die »Demokratisierung« der Universitäten im Sinne der Aufhebung aller »sachfremden Herrschaftspositionen und Abhängigkeitsverhältnisse«, die Ermöglichung von »Partizipation« und die Überwindung »autoritärer Strukturen«. Damit freilich befand man sich terminologisch wieder ganz nahe bei

den amerikanischen Kommilitonen, und in ähnlicher Weise diskutierten kleine Zirkel einer jungen akademischen Linken inzwischen vielerorts in Westeuropa.

Frankfurt am Main war gleichwohl ein besonderer Platz. Denn hier war dank der Rückkehr eines eminenten Teils des 1933 emigrierten Instituts für Sozialforschung schon seit 1949/50 ein Hort linker Gesellschaftstheorie und Gesellschaftskritik wiedererstanden, dessen Bedeutung als intellektueller Quellort der späteren Studentenbewegung zwar, wie während des Terrorismus der siebziger Jahre geschehen, dämonisiert werden kann, aber schwerlich zu überschätzen ist.

Nüchtern betrachtet, war die Kritische Theorie, wie Max Horkheimer und Theodor Adorno sie in den fünfziger Jahren (noch ohne großes K) vertraten, als Anleitung einer radikalen Praxis nicht zu gebrauchen. Wer die Arbeiten der beiden aus der Kriegszeit im amerikanischen Exil studierte oder auch nur ihre aktuelle Politikberatung und die empirisch-tüchtige Auftragsforschung des Frankfurter Instituts zur Kenntnis nahm, dem konnte kaum entgehen, dass nichts davon auf revolutionäres Handeln zielte. Die Diskrepanz zwischen der Radikalität ihrer Kapitalismus- und Faschismuskritik aus den frühen dreißiger Jahren und ihrer späteren, dem »universalen Verblendungszusammenhang« der modernen Bewusstseins- und Kulturindustrien geschuldeten »Negativen Dialektik« war eigentlich unübersehbar, ebenso aber auch ihre über alle theoretische Ausweglosigkeit hinweg (»Es gibt kein richtiges Leben im falschen.«) stets vorhandene Bereitschaft, sich für das Gelingen einer »bürgerlichen Demokratie« in Westdeutschland praktisch zu verwenden.³⁰

Das Risiko des Scheiterns blieb den Zurückgekommenen indes zeitlebens bewusst. Anfang der Sechziger, nach einem Jahrzehnt des herausgehobenen universitären und öffentlichen Wirkens, schien es vor allem Horkheimer, aber auch Adorno, als mehrten sich die Menetekel gar. »Ich betrachte das Nach-

leben des Nationalsozialismus *in* der Demokratie als potentiell bedrohlicher denn das Nachleben faschistischer Tendenzen *gegen* die Demokratie«, erklärte Adorno im November 1959 in einem aufsehenerregenden Vortrag (»Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit«).³¹ Wenige Wochen später, nach der Attacke auf die Kölner Synagoge, wurde offenkundig, wie sehr die Realität des Antisemitismus in der Bundesrepublik unter einem Schleier des Beschweigens gehalten worden war. Gerade in der jungen Generation war das Erschrecken groß, und es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, wie Reputation und Glaubwürdigkeit eines akademischen Lehrers, ja einer ganzen »Frankfurter Schule« kritischen Denkens, in der Wahrnehmung der Studenten sich in solchen Momenten verdichteten.

Der Faszinationskraft einer Kritischen Theorie, deren Grundgebäude noch vor dem (deutschen) »Faschismus« errichtet worden war und die dessen fortbestehende Potentialität im gegenwärtigen Massenkaptalismus ebenso eindringlich wie schlüssig darzulegen schien, die in der Figur der »autoritären Persönlichkeit« Erkenntnisse der Sozialpsychologie und der Psychoanalyse mühelos zu integrieren vermochte, die sich überdies frei wusste vom Ballast des Parteimarxismus – einer solchen Weltdeutung konnte schwerlich entkommen, wer sich als Teil einer Neuen Linken verstand und theoretisch nicht völlig unmusikalisch war. Tatsächlich erwiesen sich die Lehrveranstaltungen Horkheimers und mehr noch die von Adorno als Renner: 150 Teilnehmer im Proseminar, bis zu 90 in den Hauptseminaren, waren keine Seltenheit, und seit den frühen sechziger Jahren schossen die Hörerzahlen in Adornos Vorlesung steil nach oben; in seiner letzten, im Sommersemester 1969, saßen tausend Studenten.³²

Auch vor diesem Hintergrund erklärt sich, daß bis zur Mitte des Jahrzehnts nicht etwa West-Berlin, sondern Frankfurt am Main das Zentrum der aufkommenden Neuen Linken war.

Von dort gingen in diesen Jahren die wichtigsten theoretischen Impulse aus, aber auch eine Fülle praktischer Aktivitäten. Denn Frankfurt, das war die amerikanischste der deutschen Nachkriegsstädte, Hauptquartier der US-Truppen in Europa, Inbegriff des kapitalistischen Wiederaufbaus und des Wirtschaftswunders, Sitz einer starken Sozialdemokratie und einer selbstbewussten IG Metall, Ort einer großen jüdischen Vergangenheit, linkskatholischer Gegenwart (»Frankfurter Hefte«), radikaldemokratischer Traditionen, wichtiger Verlage und einer ernstzunehmenden Presse. Frankfurt, das bedeutete satirische Frechheit (seit 1962 in Gestalt von »Pardon«) und intellektuellen Anspruch (seit 1963 »neue kritik«, seit 1963 »edition suhrkamp«, seit 1965 »Kursbuch«), Modernität und Konsum, Lust auf das Neue und Bereitschaft zur Veränderung. Frankfurt in den sechziger Jahren war die verdichtete Wirklichkeit einer im Umbruch befindlichen Bundesrepublik.

Kein Wunder, dass in diesem Laboratorium der Kritik auch die Opposition gegen die von der Bundesregierung seit 1958 in immer neuen Anläufen versuchte Notstandsgesetzgebung ihren geistigen Dienstsitz nahm. Ziemlich die ersten, die gegen das Vorhaben ihre Stimme erhoben, waren 1960/61 die Gewerkschaften, die befürchteten, die geplanten Änderungen des Grundgesetzes könnten zur Einschränkung des Koalitions- und Streikrechts genutzt werden.³³ Zumal nach der »Spiegel«-Affäre, in der die von einer rabiat-bedenkenlosen Exekutive ausgehenden Gefahren für das Grundrecht der Presse- und Meinungsfreiheit schärfer als je zuvor in der »Kanzlerdemokratie« wahrgenommen wurden, gerieten die Notstandspläne dann auch innerhalb der Universitäten in den Fokus der Kritik. Eine breite Protestbewegung kam allerdings erst seit Herbst 1964 in Gang, als sich eine Einigung zwischen Bundesregierung und sozialdemokratischer Opposition, ohne deren Zustimmung die notwendige Zweidrittelmehrheit zur Änderung des Grundgesetzes nicht zu erreichen war, anzubahnen schien.

Zu den treibenden Kräften bei der Zusammenführung einer Koalition der Verhinderungswilligen zählte der vormals Frankfurter und demnächst Gießener, Anfang 1965 aber noch in Bonn lehrende Verfassungsrechtler Helmut Ridder, der die inzwischen als »Kampagne für Abrüstung« firmierenden Ostermarschierer, ergänzt um Gewerkschafter, dissidente Sozialdemokraten und Hochschullehrer, zu einem ersten Appell an die Bundestagsfraktionen veranlasste. Bald darauf artikuliert sich auch der studentische Widerspruch deutlicher als bisher: Am 24. Mai 1965, zwei Tage vor der ersten Lesung des sogenannten Benda-Entwurfs, protestierte ein vom SDS und anderen Frankfurter Jugend- und Studentenverbänden organisierter »Aktionsausschuß gegen die Notstandsgesetze« vor und in der Paulskirche. Am 30. Mai traf man sich in der Bundeshauptstadt zum Kongress »Demokratie vor dem Notstand«, am 15. Juni war man wieder in Frankfurt, wo auf dem Römerberg mehr als 5 000 Menschen demonstrierten.³⁴

Die Tatsache, dass bei all diesen Aktionen der Sozialistische Deutsche Studentenbund eine wesentliche Rolle spielte (und die radikalste Position vertrat: nämlich gegen jede Notstandsverfassung), schreckte 1965 niemanden, der überzeugt war, dass sich mit dem Projekt ernste Gefahren für das Grundgesetz verbanden. So saßen zum Beispiel auf einem der Bonner Podien (»Die Pressefreiheit im Notstandsfall«) zur Linken von Diskussionsleiter Jürgen Habermas das SDS-Mitglied Jürgen Seifert, zu seiner Rechten die Politikwissenschaftler Thomas Ellwein (ein Verteidiger des Benda-Entwurfs) und Karl Dietrich Bracher, der als linksliberaler Weimar-Spezialist schon vor Wochen, zusammen mit erklärten Linken wie Wolfgang Abendroth, Ossip K. Flechtheim, Helmut Gollwitzer und 211 anderen Professoren, gewarnt hatte: »Ausnahmegesetze sind – wir haben es schon einmal erlebt – der Tod der Demokratie. Sie sind es auch dann, wenn sie im Namen der Demokratie beschlossen und angewandt werden.«³⁵

Zwar ebte die Notstands-Opposition nach dem Kongress zunächst wieder ab – die Möglichkeit einer großen Abstimmungscoalition im Bundestag war erst einmal erfolgreich durchkreuzt –, was aber im Sinne der öffentlichen Präsenz neu-linker Positionen weiterwirkte, waren die frisch geknüpften Verbindungen zwischen Angehörigen des SDS und politisch entschlossenen Gewerkschaftern. Nicht zuletzt darauf beruhte das im Herbst 1966 gegründete Kuratorium »Notstand der Demokratie«, als dessen Sekretär der bisherige SDS-Bundesvorsitzende Helmut Schauer fungierte. Mit der Finanz- und Organisationskraft der IG Metall im Rücken und getragen von der Autorität ihres schon damals legendären Vorsitzenden Otto Brenner, veranstaltete das Kuratorium am 30. Oktober 1966 – der Gedanke einer Großen Koalition lag nach dem Sturz von Ludwig Erhard bereits in der Luft – in Frankfurt einen weiteren großen Notstands-Kongress. Zur Abschlußkundgebung vor dem Römer fanden sich diesmal nicht weniger als 20 000 Demonstranten ein. Für alle »unter Dreißig« sprachen der 37-jährige Hans Magnus Enzensberger und der 71-jährige Ernst Bloch; während der Dichter den Befürwortern »des Notstands« wortreich das Gespräch aufkündigte, malte der remigrierte Philosoph hauptsächlich düstere historische Analogiebilder: »Wir kommen zusammen, um den Anfängen zu wehren«, begann Bloch, um am Schluss einer hoch emotionalen Assoziationskette beim Ermächtigungsgesetz zu landen, nach dessen ausgedehntem Gebrauch »nicht nur die Schornsteine der Industrie geraucht haben«.³⁶

Gewiss mußte man nicht gleich an das Ende von Weimar und an dessen schlimmste Folgen denken, um sich vor der Großen Koalition, einer ersichtlich auf dem Vormarsch begriffenen NPD und den unklaren sonstigen Auswirkungen einer womöglich andauernden Rezession zu grausen. Doch ein härterer Ton – man kann auch sagen: eine gewisse Enthemmung des politischen Diskurses – war inzwischen nicht nur bei Groß-

demonstrationen zu beobachten. Auf dem Weg zur APO veränderte sich die Diktion der Neuen Linken insgesamt. Verglichen damit, wie nun etwa in Marburg um Abendroth diskutiert wurde und an anderen Instituten, an denen der SDS – teils seit langem, teils erst in letzter Zeit – Unterstützung fand, erschien die Theoriesprache der Frankfurter plötzlich sogar manchem, der sich eben noch darin übte, umständlich und kraftlos, ja betulich. Gemessen an der Wortgewalt des jungen Mannes, der dort vor wenigen Wochen den Bundeskongress des SDS in seinen Bann geschlagen hatte, traf das allerdings auch zu.

Berliner Aufbrüche Über das Wesen einer Freien Universität

Rudi Dutschkes erster großer Auftritt in »Westdeutschland«, wie die Berliner beiderseits der Mauer damals zu sagen pflegten, faszinierte auch den eigens aus Hamburg angereisten Reporter der ›Zeit‹: »Genossinnen! Genossen! Unser Ziel ist die Organisierung der Permanenz der Gegenuniversität als Grundlage der Politisierung der Hochschulen! Zugegeben, dieser Satz liest sich schauderhaft, aber er hört sich großartig, ja furchterregend an, wenn Rudi Dutschke vom Berliner SDS ihn formuliert. Jedesmal, wenn er im Großen Saal des Frankfurter Studentenhauses [...] ans Rednerpult tritt, wird es still unter den Delegierten. Wie Peitschenschläge fahren seine Thesen auf das Auditorium nieder. Dutschke, Slawist und Experte in der Geschichte der Arbeiterbewegung, hat das Zeug zum Demagogen. Unter schwarzen Brauen blickt er finster drein, die Haarsträhnen fallen ihm in die Stirn, der schwächliche Körper scheint zu beben, sobald das Temperament mit ihm durchgeht. Und jeder weiß, wen (und was) er meint, wenn er im Eifer des Gefechts nur noch die Vornamen heraussprudelt: ›Rosa – Karl – und Leo!«³⁷

Kapitel 2 (Bundesrepublik Deutschland)

- 1 Zit. nach: Hannah Arendt/Karl Jaspers: Briefwechsel 1926–1969, hrsg. von Lotte Köhler und Hans Saner. München/Zürich 1985, S. 596.
- 2 Vgl. als knappe Gegenüberstellung des Terrorismus in Italien und der Bundesrepublik Christian Jansen: *Brigate Rosse und Rote Armee Fraktion. ProtagonistInnen, Propaganda und Praxis des Terrorismus der frühen siebziger Jahre*, in: Oliver von Mengersen u. a. (Hrsg.): *Personen, Soziale Bewegungen, Parteien*. Heidelberg 2004, S. 483–500.
- 3 Vgl. Ulrich Herbert: *Legt die Plakate nieder, ihr Streiter für die Gerechtigkeit. Hier gibt es, was ihr fordert: Schon vor der Revolte von 1968 träumte die westdeutsche Gesellschaft von der Emanzipation*, in: FAZ, 21.1.2001, S. 48; differenzierter ders., *Drei politische Generationen im 20. Jahrhundert*, in: Jürgen Reulecke (Hrsg.): *Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert*. München 2003, S. 95–114, hier S. 113; Wilfried Mausbach: *Wende um 360 Grad? Nationalsozialismus und Judenvernichtung in der »zweiten Gründungsphase« der Bundesrepublik*, in: Hodenberg/Siegfried, 1968, S. 15–47.
- 4 Bude, *Altern, glaubt gar eine exakte Festlegung auf die Jahrgänge 1938 bis 1948 treffen zu können*.
- 5 Vgl. Stephan Alexander Glienke: *Die Ausstellung »Ungesühnte Nazijustiz« (1959–1962). Zur Geschichte der Aufarbeitung nationalsozialistischer Justizverbrechen*. Diss. phil. Hannover 2006.
- 6 *Bisher am besten Waldmann, Entwicklung*, S. 199–216; vgl. auch *Schwan, Politik*, bes. 124–163.
- 7 Hannah Arendt/Heinrich Blücher: *Briefe 1936–1968*, hrsg. von Lotte Köhler. München/Zürich 1996, hier: Arendt an Blücher, 28.5.1961, S. 543 f.
- 8 So bereits 1983 – in bekanntlich billiger Deutung – Hermann Lübke: *Der Nationalsozialismus im deutschen Nachkriegsbewußtsein*, in: *Historische Zeitschrift* 236 (1983), S. 579–599.
- 9 Vgl. Hans-Ulrich Thamer: *NS-Vergangenheit im politischen Diskurs der 68er-Bewegung*, in: *Westfälische Forschungen* 48 (1998), S. 39–53, hier S. 47; Karl Christian Lammers: *Die Auseinander-*

- setzung mit der »braunen« Universität. Ringvorlesungen zur NS-Vergangenheit an westdeutschen Hochschulen, in: Schildt u. a., *Zeiten*, S. 148–165.
- 10 Hartmut Häußermann: Versagen ohne Konsequenzen, in: *FU-Spiegel* 49 (Januar 1966), S. 6 f., Zit. S. 7.
 - 11 Freie Universität Berlin: Universitätstage 1966. Nationalsozialismus und die deutsche Universität. Berlin 1966, S. 5.
 - 12 Rolf Seeliger, *Braune Universität. Deutsche Hochschullehrer gestern und heute*. Bde. 1–6. München 1964–1968.
 - 13 Vgl. dazu Norbert Frei (Hrsg.): *Karrieren im Zwielficht. Hitlers Eliten nach 1945*. Frankfurt am Main/New York 2001, S. 334; zur Lübke-Affäre als Element der Mobilisierung der Studenten auch Cohn-Bendit/Mohr, *Revolution*, S. 10.
 - 14 Ein Beispiel dafür war 1968 die Kritik Heidelberger Studenten an dem Historiker Werner Conze, die sich auf dessen NS-Vergangenheit bezog; vgl. Hildebrandt, *Studenten*, S. 162–177.
 - 15 Vgl. die Abb. bei Frei, *Eliten* (wie Anm. 14), S. 330; die Metapher von Hitler als einem Westdeutschen hat Peter Bender geprägt.
 - 16 Eine selbstverliebte Auskunft dazu bereits in den siebziger Jahren bei Klaus Rainer Röhl: *Fünf Finger sind keine Faust*. Köln 1974, bes. S. 111.
 - 17 So aber die Stoßrichtung vor allem von Hubertus Knabe: *Die unterwanderte Republik. Stasi im Westen*. Berlin 1999, S. 182–233; vgl. auch Wolfgang Kraushaar: *Unsere unterwanderten Jahre. Die barbarische und gar nicht schöne Infiltration der Studentenbewegung durch die Organe der Staatssicherheit*, in: *FAZ*, 7.4.1998, S. 45.
 - 18 Vgl. Ernst Nolte: *Der Faschismus in seiner Epoche. Action française, italienischer Faschismus, Nationalsozialismus*. München 1963; ders., *Die faschistischen Bewegungen. Die Krise des liberalen Systems und die Entwicklung der Faschismen*. München 1966.
 - 19 Vgl. Thamer, *NS-Vergangenheit*, S. 49 f. (wie Anm. 9). Ein Ergebnis der Marburger Arbeiten war der in mehreren Auflagen verbreitete Textband von Wolfgang Abendroth (Hrsg.): *Faschismus und Kapitalismus. Theorien über die sozialen Ursprünge und die Funktion des Faschismus*. Frankfurt am Main/Wien 1967.
 - 20 Wolfgang Fritz Haug: *Der hilflose Antifaschismus. Zur Kritik der*

- Vorlesungsreihen über Wissenschaft und NS an deutschen Universitäten. Frankfurt am Main, 2. Aufl. 1968, S. 144 f. bzw. 149.
- 21 Handzettel, ca. 1967, in: Bentz, Protest, S. 43; zit. nach Mausbach, Wende (wie Anm. 3), S. 29.
 - 22 Noch Ende der siebziger Jahre war der Terminus »68er« nicht üblich; er ist offensichtlich erst im Kontext des 15. Jahrestages der Ereignisse gebräuchlich geworden. Einer der frühesten einschlägigen Buchtitel ist ein Comic: Jari Pekka Cuypers: Die 68er. Geschichts-Comic über Lust & Frust der Linken. Hamburg 1981.
 - 23 Zum Folgenden Otto, Ostermarsch, S. 51–64; Rolke, Protestbewegungen, S. 172–194.
 - 24 Abgedruckt in: Diskus. Frankfurter Studentenzeitung, 5.6.1958, zit. nach Kraushaar, Frankfurter Schule, Bd. 2, S. 104 ff., hier S. 106.
 - 25 Vgl. Mario Krebs: Ulrike Meinhof. Ein Leben im Widerspruch. Reinbek 1988, S. 32–48.
 - 26 Vgl. Otto, Ostermarsch, S. 65–101; Rolke, Protestbewegungen, S. 199–216.
 - 27 Vgl. Fichter/Lönnendonker, SDS, S. 104f. Die Unvereinbarkeit einer SDS-Mitgliedschaft mit der Parteizugehörigkeit wurde seitens des SPD-Parteivorstandes im Oktober 1961 beschlossen; ebenda, S. 111 ff.
 - 28 Vgl. Horst Ehmke: Mittendrin. Von der Großen Koalition zur Deutschen Einheit. Berlin 1994, S. 24 f.; Ralf Dahrendorf: Über Grenzen. Lebenserinnerungen. München 2002, S. 116–118.
 - 29 Elisabeth Lenk: Die sozialistische Theorie in der Arbeit des SDS, in: neue kritik 13 (1962), S. 7–11, hier S. 11. Wohlwollender zur programmatischen Parallelität der beiden Schwesterverbände und den Texten von Hayden und Lenk: Gilcher-Holtey, 68er, S. 18–22 (der SHB fungiert hier irrtümlich als »Sozialistischer« Hochschulbund).
 - 30 Näheres dazu bei Albrecht u. a., Gründung, bes. S. 92–131.
 - 31 Abgedruckt in: Theodor W. Adorno: Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt am Main 1963; zum Kontext Claussen, Adorno, S. 397 ff., Zit. S. 396, Hervorhebungen im Original.
 - 32 Angaben nach Alex Demirovic, Bodenlose Politik – Dialoge über Theorie und Praxis, in: Kraushaar, Frankfurter Schule, Bd. 3, S. 71–98, hier S. 95.

- 33 Dazu und zum Folgenden Schneider, Demokratie, bes. S. 90–137.
- 34 Angaben nach Kraushaar, Frankfurter Schule, Bd. 1, S. 220f.
- 35 Vgl. Blätter für deutsche und internationale Politik 5 (1965), S. 464; der Appell ist abgedruckt in: Otto, Opposition, S. 297–300, Zit. S. 299.
- 36 Zit. nach Miermeister/Staadt, Provokationen, S. 150ff.
- 37 Die Zeit, 9.9.1966, zit. nach Chaussy, Dutschke, S. 143.
- 38 Dutschke an einen ehemaligen Schulkameraden in Luckenwalde, 20.12.1961, zit. nach Chaussy, Leben, S. 36.
- 39 Dutschke, Tagebücher, S. 17 bzw. 20, Hervorhebung im Original.
- 40 Vgl. die eindrucksvolle Dokumentation von Frank Böckelmann u. a.: Subversive Aktion. Der Sinn der Organisation ist ihr Scheitern. O. O. 2002.
- 41 Zit. nach Kraushaar, Frankfurter Schule, Bd. 2, Dok. 84, S. 176.
- 42 Ebenda, Dok. 85, S. 179.
- 43 Wolfgang Matthias Schwiedrzik, der Tschombé laut Dutschke getroffen hatte, erinnert sich nur daran, »in Abfallkörben« vergeblich nach Tomaten gesucht, aber keine gefunden und keine gekauft zu haben; vgl. ders., Theater als »Aktion«, in: Gilcher-Holtey, 1968, S. 231.
- 44 Dutschke, Vom Antisemitismus zum Antikommunismus, in: Bergmann u. a., Rebellion, S. 63, Hervorhebung im Original.
- 45 So auch der Buchtitel: Dutschke, Geschichte ist machbar.
- 46 Ebenda, S. 64; dort auch das folgende Zit.
- 47 Dazu und zum Folgenden Chaussy, Leben, S. 95–98.
- 48 Vgl. zum Beispiel Günter Amendt: Die Studentenrevolte in Berkeley, in: neue kritik 28 (1965), S. 5 ff.; Michael Vester: Die Strategie der direkten Aktion, in: neue kritik 30 (1965), S. 12–20.
- 49 Dazu und zum Folgenden Freie Universität Berlin 1948–1973, Teil IV, S. 19–29; vgl. auch Uwe Bergmann: Das ›Kuby-Krippendorff‹-Semester 1965/66, in: ders. u. a., Rebellion, S. 15–18.
- 50 Freie Universität Berlin 1948–1973, Teil IV, Dokument 381, S. 199.
- 51 Vgl. Fichter/Lönnendonker, SDS, S. 137.
- 52 Ludwig von Friedeburg: Jugend in der modernen Gesellschaft. Köln/Berlin 1965, S. 18; vgl. auch Günter C. Behrmann:

- Zwei Monate Kulturrevolution, in: Albrecht u. a., Gründung, S. 319.
- 53 Vgl. Jürgen Habermas/Ludwig von Friedeburg/Christoph Oehler/Friedrich Weltz: Student und Politik. Eine soziologische Untersuchung zum politischen Bewußtsein Frankfurter Studenten. Neuwied 1961, S. 230 ff.
- 54 Kraushaar, Frankfurter Schule, Band 1, S. 218.
- 55 Frantz Fanon, Von der Gewalt, in: Kursbuch 2 (1965), S. 1–55; der Aufsatz von Enzensberger ebenda, S. 154–173.
- 56 Zit. nach Fichter/Lönnendonker, SDS, S. 138.
- 57 Vgl. Freie Universität Berlin 1948–1973, Teil IV, S. 60.
- 58 Faksimile in: Freie Universität Berlin 1948–1973, Teil IV, S. 55.
- 59 Vgl. Freie Universität Berlin 1948–1973, Teil IV, S. 67. Vgl. als aufschlussreichen Text über die Tragfähigkeit konkreter Erinnerungen Friedrich C. Delius: Alles war anders, in: SZ an Pfingsten, 30./31.5.1998, S. II.
- 60 Freie Universität Berlin 1948–1973, Teil VI, Dok. 477, S. 264 f.
- 61 Das Folgende nach der anschaulichen Darstellung bei Chaussy, Leben, S. 148–162; Rolke, Protestbewegungen, S. 262.
- 62 Freie Universität Berlin 1948–1973, Teil IV, Dok. 616, S. 375.
- 63 Vgl. Enzensberger, Jahre, S. 105.
- 64 Autobiografisch dazu Kunzelmann, Widerstand, S. 63 ff.
- 65 Der schon zeitgenössisch (zum Beispiel von Reimut Reiche) hergestellte NS-Bezug erscheint aufgesetzt; vgl. insgesamt Dagmar Herzog: Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Berlin 2005, S. 218–222.
- 66 Vgl. zum Beispiel den Untertitel von Kraushaar, 1968.
- 67 Heinrich Albertz: Blumen für Stukenbrock. Biographisches. Hamburg 1983, S. 245; zum Folgenden auch Schuster, Albertz, S. 199–226; Soukup, Ohnesorg.
- 68 Dazu und zum Folgenden die Beschlussempfehlung des Untersuchungsausschusses des Berliner Abgeordnetenhauses, 3.7.1968, abgedruckt in: Freie Universität Berlin 1948–1973, Teil V, Dokument 721, S. 176 f.; vgl. auch Sebastian Scheerer: Deutschland: Die ausgebürgerte Linke, in: Angriff auf das Herz des Staates, Bd. 1, hier S. 262–266; Lönnendonker u. a., Revolte, S. 333–336; Kursbuch 12 (1968) (»Der nicht erklärte Notstand. Dokumentation



Ana Šeparović – Frano Dulibić

Leksikografski zavod Miroslav Krleža Odsjek za povijest umjetnosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Nekoliko primjera antimodernizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 26. 7. 2013. – Prihvaćen 14. 10. 2013.

UDK: 7.01(497.5):130.2

Sažetak

U ovoj studiji postavljena je teza o svjesnom odbijanju modernizma i odabiru antimodernizma u likovnom izrazu nekoliko značajnih hrvatskih umjetnika. Studija predstavlja prilog sagledavanju slikarstva i kiparstva hrvatskog modernizma drugačijem od dosadašnjih pristupa, i novu interpretaciju jedne značajne tendencije. Prihvaćenost pojma antimodernizma u književnosti i njegova sve veća prisutnost u svjetskoj povijesnoumjetničkoj literaturi potaknula je elaboraciju postojanja

takve snažne tendencije u likovnim umjetnostima u Hrvatskoj, a ona je izravno argumentirana brojnim pisanim svjedočanstvima. Istaknuto je kako naklonjenost antimodernizmu kao legitimnoj tendenciji u razdoblju modernizma ne utječe na valorizaciju djela, nego vrijednosni doseg, jednako kao i unutar avangardnih tendencija, ovisi o individualnoj snazi izraza pojedinog autora.

Ključne riječi: *antimodernizam, modernizam, tradicija, Ivan Meštrović, Jozo Kljaković, Jerolim Miše, Ljubo Babić, Juraj Plančić, Grupa trojice, Grupa nezavisnih umjetnika*

Iako je pojam antimodernizma desetljećima legitimno prisutan u teoriji književnosti, kako u svijetu tako i kod nas, do sada nije primjenjivan na hrvatsku likovnu umjetnost i naše likovne umjetnike. Kao jedan od ključnih poticaja za promišljanje te teme bila je knjiga *Antimodernizam* Zorana Kravara, kao i njegove druge studije koje se nadovezuju na tu temu, iznimno cijenjene i općeprihvaćene u teoriji književnosti.¹

S obzirom da je Z. Kravar višekratno upozoravao na prisutnost tendencije antimodernizma i u likovnoj umjetnosti, odlučili smo odgovoriti na implicitno postavljeni izazov, definiranjem i primjenom toga termina unutar hrvatske likovne umjetnosti. Naš pokušaj u tom smjeru dodatno je ohrabrila i činjenica da taj pojam nije nepoznanica niti u svjetskim pregledima moderne i suvremene umjetnosti, u kojima se javlja kao odrednica niza regresivnih stilskih tendencija, koje su se javile kao reakcija na avangardne pokrete i iskazale tematskim, odnosno stilskim prizivanjem starih vremena.²

Polazna je misao ovoga rada, uz pomoć termina antimodernizam, odrediti niz stilskih tendencija, tematskih orijentacija i morfoloških značajki, razmišljanja i raspoloženja koja će doprinijeti razumijevanju svjesnoga odbijanja progresivnih tendencija u naših umjetnika, a to posebice dolazi do izra-

žaja prilikom posjeta velikim umjetničkim centrima, poput Pariza, Berlina, Münchena, što je dosad u struci uglavnom bilo tumačeno kao spontano, odnosno kao rezultat njihove nedovoljne upućenosti u suvremenu avangardnu scenu. Baš naprotiv, tamo naši umjetnici (Miše, Babić, Plančić, Kljaković), dolazeći u dodir s progresivnim avangardnim strujanjima i protagonistima, ostaju gotovo zgroženi novom umjetnošću, ali i suvremenim načinom života u velegradovima pa svjesno odbijaju prihvaćanje novih stilskih oznaka, nerijetko idealizirajući prošla vremena, zavičaj i tradicijske vrijednosti.

Ovaj rad nema pretenzije da potpuno obuhvati pojam hrvatskoga likovnoga antimodernizma, nego da na temelju uočenih zajedničkih karakteristika odnosno općih mjesta hrvatskih likovnih antimodernista uspostavi kriterije prepoznavanja te regresivne tendencije unutar hrvatske likovne produkcije. U daljnjem tekstu, nakon detaljnijeg obrazloženja samog pojma, antimodernističke značajke bit će izdvojene unutar opusa nekolicine značajnih umjetnika, kod kojih je likovni antimodernizam popraćen i jasnim antimodernističkim stajalištima izraženima u intervjuima, likovnim kritikama i drugim literarnim oblicima.

Određenje pojma antimodernizma

Za određenje pojma antimodernizma poslužiti ćemo se Kravarovom formulacijom: riječ je o skupu regresivnih tendencija koje se javljaju u kulturi druge polovice 19. i prve polovice 20. stoljeća, preciznije »oznaka za određenu skupinu kritičkih pogleda i reakcija«³ na modernizam, kao i na tehnološka dostignuća koja prate liberalno-kapitalističku modernizaciju i sve društveno-kulturne posljedice koje iz nje proizlaze. Antimodernizam je zapravo protutendencija usmjerena na kritiku modernizma koja se »prepoznaje u različitim vrstama svjetonazora (filozofskima, znanstvenima, ideološkima), u umjetničkim tvorevinama, u pjesničkim ili likovnim motivima, u stilskoj ili oblikovnoj fakturi književnoga, likovnoga ili glazbenoga djela, a vrlo često i u tekstovima u kojima se miješaju filozofija, ideologija i pjesništvo«.⁴

Z. Kravar izdvaja dva osnovna pristupa koja se javljaju u tekstovima antimodernističkih autora: kritički i kontrafaktički. Kritički se pristup odnosi na izravnu kritiku modernoga vremena upozoravanjem na negativne posljedice tehnološkoga napretka, izražavanjem nelagode u suvremenom velegradu i slično,⁵ dok kontrafaktički pristup obuhvaća sve one književno oblikovane nestvarne, nostalgicne ili utopijske prostore netaknute suvremenom civilizacijom koje književnici vrijednosno pretpostavljaju modernizmu. Te imaginarne protusvjetove književnici najčešće pronalaze u idealiziranome krajoliku, odnosno prirodi netaknutoj suvremenim tehničkim dostignućima, potom u izmaštanim svjetovima koji svoje nadahnuće crpe u mitovima i legendama, poglavito nacionalnim, zatim u religiji, ali i u iskonskome zavičaju, koji priziva idealiziranu prošlost. Nerijetko je riječ i o zagonetnim sadržajima koji izazivaju strah, jezu ili nelagodu, uz često prisutne iracionalne nadnaravne elemente, kojima se ostvaruje kontrast racionalizmu i pozitivizmu modernizma. Te esteticističke protusvjetove Kravar, ovisno o tom odnose li se na idealiziranu prošlost ili budućnost, naziva iskon, odnosno eshaton.⁶

U tekstovima o antimodernizmu kao karakterističan pojam izdvaja se nostalgija, koja nastaje kao popratna pojava odbojnosti prema suvremenom dobu.⁷ Nostalgija se manifestira unutar protusvjetova kao pohvala prošlim vremenima, čežnjom za iskonskom i duhovnom komponentom sadržanom u idealiziranoj povijesti, netaknutoj suvremenim tehnološkim dostignućima, koja, iz vizure antimodernista, destruiraju naše društvo i prirodu.

Antimodernizam nije predstavljao stilski homogen umjetnički pokret, nije stvarao umjetničke grupe, niti su pisani manifesti antimodernizma. Osim što Kravar naglašava da antimodernizam nije pokret, nego tendencija, na drugom mjestu još snažnije i preciznije definira misao: »On nije naprosto tendencija, nego protutendencija.«⁸ Antimodernizam karakteriziraju i svojevršni doticaji s antisemitizmom i nacionalističkim ideologijama desničarskih totalitarnih režima, iako antimodernisti ipak ostaju na političkom rubu.⁹ Svjetska književnost dala je veći broj književnika i filozofa antimodernista, a u hrvatskoj književnosti kao predstavnike antimodernizma spomenimo Ivu Vojnovića i Vladimira Nazora.

Antimodernizam u hrvatskoj likovnoj umjetnosti

U ovom radu usredotočit ćemo se na uočavanje antimodernističkih tendencija unutar hrvatske likovne produkcije prve polovice 20. stoljeća, jer smo u tom razdoblju prepoznali likovne umjetnike koji su kao karakteristični predstavnici antimodernizma jasno i nedvosmisleno kritizirali suvremenu civilizaciju i razne negativne pojave koje iz nje proizlaze, kao što su se obrušavali i na »agresivne« avangardne likovne idiome.

U likovnim umjetnostima antimodernizam promatramo kao zajedničku podlogu, odnosno temelj određenih umjetničkih pojava koje se manifestiraju u različitim tematskim krugovima i stilsko-idiomskim značajkama,¹⁰ a povezuje ih zajednička odbojnost prema tehničkim dostignućima civilizacije, kao i prema suvremenim progresivnim likovnim izričajima, i prizivanje sretnijih svjetova ili vremena u kojima autori metaforički pronalaze utočište od tehnološki naprednoga doba u kojem osjećaju nelagodu. Važno je upozoriti kako niti u likovnoj umjetnosti antimodernizam ne predstavlja razdoblje, pokret niti stilsku odrednicu, nego tendenciju temeljenu na konzervativnom svjetonazoru, odnosno kreativni impuls unutar modernosti koji nosi temeljno regresivne oznake i usmjerava se na kritiku tehnološko-industrijskoga razvoja, koji smatra pogubnim za suvremenu civilizaciju, tj. krivim za moralnu dezintegraciju suvremenoga čovječanstva.

Za razliku od teorije književnosti, u povijesti umjetnosti rijetko nailazimo na pojam antimodernizma. No novija relevantna literatura sve češće uvodi taj pojam, kao što je to istaknuto u naslovu knjige grupe autora *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. U tumačenju zbivanja i ideja koje su dominirale u Europi krajem drugog desetljeća, autori te knjige zaključuju: »Carra i Severini izranjaju iz futurističkih redova, a postaju ključni sljedbenici de Chirichova prvog i možda najjačeg primjera antimodernizma ili protomodernizma koji se nakon toga širio Europom u različitim paralelnim pokretima, kojima je zajedničko ime dano 'rappel à l'ordre'.«¹¹ Ono obuhvaća niz istodobnih tendencija, poput Derainova i Picassova neoklasicizma u Francuskoj, umjetnika okupljenih oko časopisa *Valori Plastici* (pokrenut 1918.) u Italiji, potom umjetnika tzv. desnog krila *Neue Sachlichkeit* u Njemačkoj. Situaciju nakon Prvog svjetskog rata Wieland Schmied je opisao kao težnju mnogih umjetnika za ponovnom uspostavom klasičnih vrijednosti, za sintezom starog i novog te spajanjem modernih i tradicionalnih elemenata.¹² Tu europski raširenu, u svojoj biti antimodernističku pojavu, koja se kod nas snažno ispoljila u realističkim tendencijama 1920-ih godina,¹³ čvrsto homogeniziravši hrvatsku likovnu scenu, možemo promatrati i kao reakciju na modernistički vedri tehnificirani optimizam »zlatnih dvadesetih«, estetiku *art déco* i društveni okvir toga razdoblja, koji sačinjava moralni relativizam, oduševljenje novim velegradskim folklorom, suvremenom tehnologijom, jazzom.¹⁴

Među umjetnicima koji su bili zaokupljeni idejom stvaranja umjetnosti s prepoznatljivim nacionalnim obilježjima lako je pronaći one koji su ujedno i predstavnici antimodernističke tendencije. Oni koji se bore za nacionalni izraz protiv su "prepisivanja" inozemnih avangardnih tendencija, a iskreno

umjetničko izražavanje koje u sebi nosi nacionalnu komponentu traže unutar repertoara tradicijskih obilježja starije europske ili pučke umjetnosti. U naroda koji su snažno povezani s tradicijom, mjesto nastanka pojedinog djela važnije je od vremena u kojem je nastalo, dok je u kulturama moderne orijentacije suprotno, što je istaknuo Richard Brettell: »Moderna postavlja uvjet (...) da stvara kulturu u kojoj vrijeme zamjenjuje mjesto kao označavajuću varijablu u vrednovanju umjetničkih djela. Pojednostavljeno, činjenica da je djelo moderne umjetnosti nastalo 1890. ili 1925. godine ima veće značenje od činjenice da je nastalo u Münchenu ili Oslu.«¹⁵

Slično kao književnici, i likovni umjetnici izražavaju svoje antimodernističke stavove kao izravnu odnosno neizravnu kritiku modernizma. U svojim tekstovima (koji obuhvaćaju pisma, intervjue, dnevničke zapise, likovne kritike i literarna djela) nerijetko izravno izražavaju odbojnost prema tehnološkom napretku te nelagodu u velegradskoj užurbanosti i iskvarenosti, a takvo protumoderno raspoloženje često je praćeno kritikom suvremenih likovnih tendencija, osobito avangardnih i posebice apstraktnih, u čijoj stilskoj, kolorističkoj i nemimetičkoj kaotičnosti nerijetko nalaze odraz dehumanizacije suvremenoga društva. Ne treba smetnuti s uma činjenicu da likovni umjetnici ipak nisu književnici te da u njihovim tekstovima nema sustavnosti mišljenja, a često niti literarne kvalitete, nego je riječ o nekad bolje, a nekad lošije spontano artikuliranim antimodernim stajalištima.

Ipak, temeljna odrednica po kojoj se prepoznaju i izdvajaju likovni umjetnici antimodernisti bit će oblikovanje protusvijeta u likovnim djelima, odnosno pronalaženje tematskog uporišta u predjelima bez tragova suvremenoga doba. Kao neizravnu kritiku modernizma, odnosno pohvalu oprečnome, oni oblikuju svoje izmaštane utopijske svjetove, koje pronalaze u čistoj prirodi, povijesnim svjetovima (zavičajni ili regionalni pasatizam) te u mitu (slavenskom ili grčkom) ili religiji, nadahnjujući se onim mjestima koja su ostala netaknuta onodobnom suvremenom tehnologijom i civilizacijom. S obzirom da je u likovnom kontekstu gotovo uvijek riječ o idealiziranim prošlim vremenima, termin nostalgija, koji uočavamo i na tematskoj i na stilsko-oblikovnoj razini, bit će od izuzetnog značenja, i treba ga izdvojiti kao zajednički nazivnik te tendencije.

Vrijedi također istaknuti da likovni umjetnici u kojih smo zamijetili komponentu protusvijeta nužno odabiru nesuvremene odnosno regresivne stilske idiome, najčešće slijedeći predavangardne likovne trendove koji uključuju plenerizam, simbolizam, poantilizam, secesiju, impresionizam, postimpresionističke inačice, monumentalizam, realizme, neoklasicizam i kolorizam, kao i izravno pozivanje na neki od stilova minulih povijesnih razdoblja, pa možemo reći da su antimodernistički likovni protusvijetovi nužno izraženi u likovnim "protustilovima".

Karakteristični protagonisti

Unutar hrvatske likovne produkcije prve polovice 20. stoljeća antimodernizam se manifestirao kao jasna i nedvosmislena

kritička reakcija na tehnološki napredak civilizacije i sve negativne posljedice koje iz njega proizlaze te kao kritika "agresivnih" avangardnih likovnih idioma. Likovni umjetnici antimodernisti ne dijele potpuno ista politička, ideološka ili filozofska stajališta, ali su po svojim uvjerenjima bliski desnim političkim opcijama i konzervativnim stavovima.

U tekstu koji slijedi predstaviti ćemo opuse nekoliko hrvatskih likovnih umjetnika u čijim smo djelima ili tekstovima uočili neosporne antimodernističke značajke. Na neke protagoniste već je upozorio i sam Kravar izdvajanjem Meštrovića,¹⁶ a njemu smo pridodali i djela Joze Kljakovića, Jerolima Miše, Ljube Babića i Jurja Plančića. Oni su kritiku moderne izražavali kontrastom (protusvijetom) ostvarenim slikom netaknute prirode ili pozivanjem na bolja, čistija vremena u povijesti, mitu ili religiji te sustavnim i tvrdokornim izbjegavanjem tema vezanih uz vlastito urbano okruženje, socijalni angažman, odnosno stvarni život i njegove probleme, što sve potvrđuje činjenicu da njihovi opusi predstavljaju paradigmatičke primjere antimodernističkih načela, kako u slikarstvu tako i u pisanoj riječi.

Pri sagledavanju kiparskoga opusa Ivana Meštrovića već na prvi pogled vidljiva su dva tematska protusvijeta, mitski i religiozni, koje kipar vrijednosno pretpostavlja suvremenom dobu, postavljajući ih kao temelje svjetonazora unutar kojeg će suvremeno društvo naći svoj spas. Njegov mitski svijet nastanjen je junačkim mišićavim nadljudskim gorostasima, poštenjem i drugim idealima vođenim likovima u kojima je utjelovljena iskonska snaga, dok je njegov biblijsko-kristološki svijet napučen eteričnim i asketskim likovima, koji predstavljaju metafore duboke iskonske vjere i oduhovljenosti.

U Meštrovićevu djelu kao ključan pojam nameće se nostalgija, koja je, osim na tematskoj, prisutna i na stilsko-morfološkoj razini. Naime, njegov je stil duboko eklektičan i trajno obraćen minulim stilskim epohama, a izbor razdoblja u koje se ugleda uvelike ovisi o tematskom kompleksu o kojemu je riječ: u djelima iz mitskoga kompleksa njegov je pogled usmjeren na umjetnosti starih civilizacija, čija je vjera bila poganska i duboko uronjena u mitologiju, primjerice asirsku, egipatsku, grčku i druge, dok se u religioznoj tematici ponekad oslanja na gotičku umjetnost koja je bitno određena kršćanskom religijom.¹⁷

Grgo Gamulin Meštrovića implicitno ali nedvosmisleno određuje kao antimodernista, ističući kako je »već u svojim počecima i na samom početku stoljeća, bio obraćen minulim vremenima, čak i onda kad je – 'nejunačkom vremenu u prkos' – stremio budućnosti«,¹⁸ učestalo opisujući njegovu umjetnost upravo antimodernističkim sintagmama poput »simbolizirane nostalgije«,¹⁹ »sjećanja samog«, odnosno »velikoga osvrta«,²⁰ misleći ne samo na tematiku, nego i na stilsko arhaiziranje i eklekticizam.

Treba istaknuti kako je Meštrović čak zamislio radilište Vidovdanskoga hrama po uzoru na gradilišta srednjovjekovnih katedrala, na kojem bi se izmijenile generacije majstora i gdje bi mladi majstori učili od starih.²¹ U Meštrovićevoj su arhitekturi također snažno naglašeni odjeci starih stilova (Kaštelet u Splitu, mauzoleji u Otavicama i Cavtatu, Spome-



Ivan Meštrović, S izložbe Secesije u Beču, 1909.
Ivan Meštrović, *From the Secession Exhibition in Vienna, 1909*



Ivan Meštrović, S izložbe Secesije u Beču, 1910.
Ivan Meštrović, *From the Secession Exhibition in Vienna, 1910*

nik Neznamom junaku na Avali u Beogradu, Dom HDLU u Zagrebu, Njegošev mauzolej na Lovćenu), a i trajna zadivljenost Michelangelovim djelom²² govori u prilog neprestanog i trajnog »osvrtnja«.

Svoju temeljno antimodernističku orijentaciju Meštrović je sažeo u predgovoru vlastitoj monografiji iz 1933. godine, gdje je vidljiva odbojnost prema suvremenome dobu, ali i trajna zadivljenost prošlim, odnosno budućim vremenima, kao i veza koju je uspostavio između ta dva protusvijeta: »Nikad nisam svoje vrijeme mrzio ili podcjenjivao, ali sam nastojao da ga i ne precjenjujem i ne izdvajam iz prošlih vremena, već da ga – koliko sam mogao – povežem sa prošlim vremenima, pripravljavajući veze sa budućim, gajeći uvijek oduševljenje za ono vrijeme koje će doći, koje treba da bude i bolje i ljepše od našega.«²³ U daljnjem je tekstu donio i vlastitu kritiku suvremenoga doba, osobito njegova materijalističko-kapitalističkoga opredjeljenja: »Za ideale i idole postavljene su materijalne i prolazne stvari umjesto duhovnih i vječnih; za slobodu – mišljenje rulje; za napredak – ispunjavanje požuda mnogih. I pada se sve u veći grijeh: sveučilišta i pozorišta počela su oponašati fasade hramova, da nabrzo zatim banke i burze postanu jedini hramovi. Kuda će umjetnici sa umjetnošću, gdje misle da je potreban duh i pogled u vječno? Zar da rade ukrase za hramove Zlatnoga Teleta!...«²⁴

Pored mitskih i religioznih protusvijetova koje je Meštrović oblikovao u kiparskim radovima te ih morfološki izrazio u eklektičkim protustilovima, u svojim književnim djelima dočarao je svijet koji bi se mogao svrstati u kategoriju regionalnoga odnosno zavičajnoga pasatizma. U zbirci pripovijedaka

*Ludi Mile*²⁵ prikazuje idealizirane likove iz Zagore i svijet bez civilizacijsko-tehnoloških dostignuća, prožet idealizmom i nostalgijom za zavičajem i starim vremenima.²⁶ U pjesmi *Zagora*²⁷ uljepšanim prikazom netaknute opore prirode i čestih kršnih ljudi koji žive u skladu s njom donosi pohvalu drevnom životu u Zagori, koji se nije mijenjao kroz vjekove, mitizirajući snagu i čestitost njezinih stanovnika.

Za Jozu Kljakovića ne može se reći da nije bio upućen u zbivanja na onodobnoj europskoj likovnoj sceni, dapače, Petra Senjanović ističe kako je »često spočitavana nemogućnost shvaćanja modernih strujanja« bila posljedica njegova »odlučnog osobnog opredjeljenja u korist tradicije«.²⁸ U uvodu knjige *U suvremenom kaosu*, gdje se okomio na suvremene umjetnike, pronalazimo gotovo manifestnu objavu njegovih antimodernističkih nazora: »Oni su stvarajući jedan kolektivni umjetnički sistem rušili tradiciju, izgubili ravnotežu i ušli u čistu uniformnost, značajnu za današnje nastrano i dekadentno doba. Kao što je totalitarizam politička uniformnost; kolektivizam gospodarska; nadrealizam, književna; atonalnost, glazbena; tako je isto apstraktno slikarstvo, slikarska uniformnost. Kao što su u surrealističkoj književnosti zamijenili inteligenciju snom, logično iracionalnim, svjesno nesvjesnim; tako su i u apstraktnom slikarstvu iz slikarstva eliminirali prirodu i ljudski lik, te sveli slikarstvo na čiste geometrijske linije, zaboravljajući da je ljudski lik bio uvijek predmet umjetničkih preokupacija i da će tako još dugi period vremena biti.«²⁹

Među izrazito tipična antimodernistička Kljakovićeva promišljanja pripadaju i stranice na kojima on opisuje svoj



Jozo Kljaković, *Dva akta (Ljeto)*, oko 1935., privatno vlasništvo
 Jozo Kljaković, *Two Nudes (Summer)*, ca. 1935, private collection

Jozo Kljaković, *Bičevanje*, 1930., privatno vlasništvo
 Jozo Kljaković, *Flogging*, 1930, private collection

doživljaj Picassove izložbe na Motparnasseeu. Izložene slike za njega su »dokaz pomanjkanja ukusa, dokaz surovosti duše, dokaz su jedne mržnje i jednog prezira ljepote (...) Neukusne neproporcije, otečene forme, ruke s prstima nabuhlim skoro do raspadanja, oči izbuljene s teškim i natečenim kapcima i naduvenim obrazima – sve to iz jednog lonca oslikano, jednom bojom premazano, uokvireno, izloženo i uzveličano. Poslije ove izložbe otišao sam u Louvre... – da osjetim ljepotu klasike.«³⁰ Podjednako dojmljiva je Kljakovićevo polemika s kompozitorom Stravinskim u kojoj Kljaković krajnje negativnim ocjenjuje jazz i crnačku plastiku te se prema crnoj rasi odnosi s negativnim predrasudama: »...da uzori budu našoj muzici i našoj umjetnosti narodi, koji još četveronoške hodaju – to je patološki.«³¹

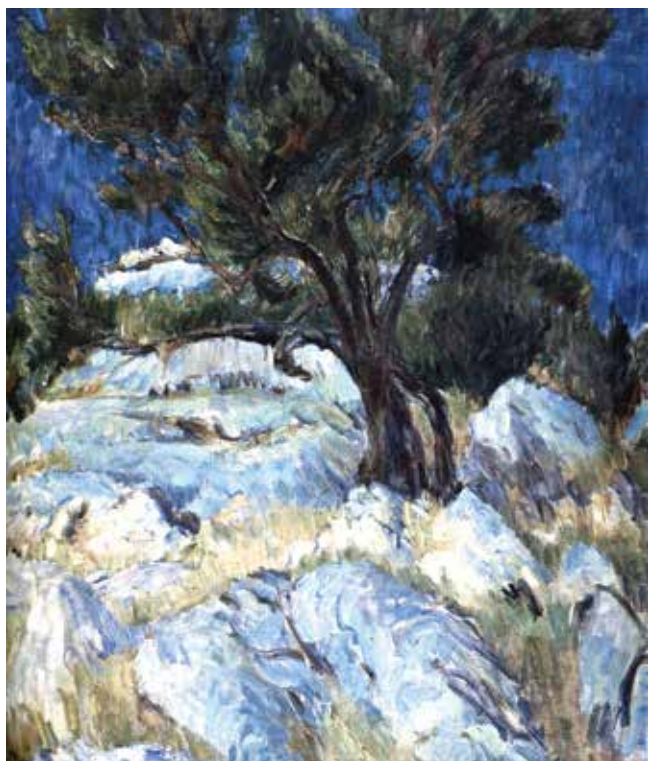
Zbog svojih stavova o avangardnim pravicima očito je da je prezirao kubizam te je tim zanimljivije što je kubizam uzeo kao podlogu za nekoliko svojih crteža portreta (Ivo Vojnović, Hugo Erlich) kojima je želio pokazati kako je lako "glumiti" avangardni izraz, odnosno on nije samo karikirao portrete, nego se i ismijavao avangardnom načinu izražavanja.³²

Kljakovićev svjetonazor bio je gotovo istovjetan nazoru njegova prijatelja Ivana Meštrovića te je to prijateljstvo poduprlo "zatvaranje" Kljakovićevo slikarskog izraza u neoklasicističke okvire s težnjom monumentalnim kompozicijama. Karakteristike njegova slikarstva sažeto je formulirala Višnja Flego: »Slikao (je) zaokupljen formom i linijom, težnjom prema klasicističkome i romantičkome, blizak I. Meštroviću, F. Hodleru, francuskom neotradicionalizmu i renesansnom slikarstvu, uglavnom stilizirane figuralne kompozicije klasicističke monumentalnosti, zagasitih boja.«³³ Iako je pri kraju svoga slikarskog djelovanja djelomice osuvremenio svoj likovni

izraz, njegovo je slikarstvo do kraja zadržalo karakteristične značajke poput čvrste kompozicije, snažne figure i tonske ujednačenosti. Tematski se nikada nije približio urbanim i suvremenim motivima, a čitav opus (uz nekoliko iznimki) vezan je uz mitološke, vjerske, povijesne i pučke motive.

Upravo zbog jasnih i nedvosmislenih stajališta izraženih u likovnim kritikama, ali i pismima sačuvanim u obiteljskoj ostavštini, koja predstavljaju prvorazredan arhivski materijal, opus Jerolima Miše možemo promatrati kao paradigmatički primjer hrvatskoga likovnog antimodernizma. Već i sama rana formacija unutar Meštrovićeva vidovdanskoga kulta govori o Mišinoj temeljno antimodernoj orijentaciji. Godinu 1919.–1920., koja predstavlja prekretnicu u Mišinu djelu, obilježila je snažna frustracija pojavom mlade generacije slikara koji su slijedili europske avangardne trendove (Tartaglia, Uzelac, Gecan, Trepše) na Proljetnome salonu. Otad je u Mišinih tekstovima trajno prisutna kritika tehnički i stilski progresivnijih izraza te odbojnost prema suvremenim likovnim tendencijama praćena nemogućnošću shvaćanja apstrakcije, čak i apstrahiranja, uz istovremeno zagovaranje regresivnih likovnih tendencija.³⁴

Iako u to vrijeme među mlađom generacijom slikara, posebice u krugu Praške četvorke, na platnima dominiraju scene urbanog polusvijeta, prostitutke, tvornice i noćni život, u kojima je osobito naglašena mračna i dehumanizirana slika grada,³⁵ ta se tematika u Miše ni u likovnom ni u književnom dijelu opusa nikad nije pojavila. Ipak, sretnom okolnošću poznavanja privatne sfere njegova života preko pisama, ostao nam je sačuvan pravi antimodernistički zapis iz 1922. godine, u kojem je vidljiva snažna nelagoda, gotovo užas u doživljaju Berlina, velegrada na koji gleda kao na suvremenu



Jerolim Miše, *Masline (Rogač na Šolti)*, 1940., Moderna galerija, Zagreb
Jerolim Miše, Olives (Rogač on the island of Šolta), 1940, *Modern Gallery Zagreb*



Jerolim Miše, *Borovi u Supetru (Dalmatinski pejzaž)*, 1928., Zbirka Flögel, Beograd
Jerolim Miše, Pine Trees in Supetar (Dalmatian Landscape), 1928, *Flögel Collection, Belgrade*

Sodomu i Gomoru: »Berlin koji sve prodaje, koji bjesomučno egoistički špekulira, koji se utapa u bludu i luksuzu (...) Boga mi užasni su mi ovi velegradovi. Sada dobro razumijem onu perverznost raznih likovnih i književnih struja. Pa da, oni



Ljubo Babić, *Njiva (Proljetni pejzaž)*, 1936., Galerija umjetnina, Split
Ljubo Babić, Fields (Spring Landscape), 1936, *Art Gallery Split*

dobijaju sasvim drugačija čutila, oni se potpuno izobličuju u nekog drugog stvora.«³⁶

Iako Miše nikad nije bio politički aktivan, očita je njegova svjetonazorska bliskost s desnim režimima,³⁷ jer upravo u razdoblju NDH dobiva profesorsko mjesto na ALU te počinje njegova društvena afirmacija.

No kako je Miše ipak primarno bio slikar, on je svoj anti-modernistički protusvijet oblikovao u likovnom mediju, u slikarstvu pejzaža. Nadahnjujući se zavičajnim krajolikom, na svojim slikama gradi svijet vruće i osunčane Dalmacije, izabirući njezine fragmentarne uske vizure i intimne poznate kutke, skrivene od pogleda, bez veličanstvenih panorama. Sustavnim izbjegavanjem tehničkih postignuća suvremene civilizacije, on slika uglavnom netaknutu prirodu, u kojoj ponekad nalazimo tradicionalne stare kuće, barke i tipične rekvizite (maštala, košare i slično), bez oznaka vremena. On tako iz prirode izdvaja prizore koji kao da su zaleđeni u nekom neodređenom (prošlom) vremenu te su isto tako mogli izgledati i prije nekoliko stoljeća.

Treba istaknuti i protumodernu komponentu Mišina likovnog izraza: od ekspresionističkih značajki koje pronalazimo u njegovim djelima iz 1910-ih Miše je kroz šest desetljeća djelovanja došao do osobne verzije poantlističkoga postimpresionizma, stilski se vrativši za nekoliko desetljeća unatrag, dakle negdje oko 1880. godine europskih likovnih težnji.

U mnogim tekstovima Ljube Babića vidljive su antimodernističke značajke. Upozoravajući na štetnost tehničke strane modernističkog progresa, Babić mu vrijednosno pretpostavlja rustični svijet netaknut civilizacijom: »nadolaženjem strane i tehnički savršenije civilizacije, ovi se kulturni izrazi našega kolektiva gube, oni uzmiču, i sa žalošću se mora



Ljubo Babić, *Zagorski pejzaž (Novembar)*, 1937., Moderna galerija, Zagreb
 Ljubo Babić, *Zagorje Landscape (November)*, 1937, *Modern Gallery Zagreb*

utvrditi, da je taj naš osebniji izraz pri svom svršetku (...). Imajući u vidu te dvije suprotnosti, ta dva likovna svijeta, jedan potpuno primitivan i rustički, a drugi u svojim početnim fazama već urbanistički, razumjet ćemo i duboki jaz, koji ih dijeli. Jedan skroz na skroz vezan o potrebe i o tlo, izrastao iz rase, a drugi, da tako kažem, u zraku, nepovezan o svoju sredinu, u mnogo slučajeva i protivnik te sredine. Taj je drugi izraz pod stranim utjecajem izrastao zbunjen, ekonomski neuslovljen.³⁸

Poznato je da se Ljubo Babić kao jedan od utemeljitelja Proljetnog salona, kao i Miše, distancirao od te manifestacije oko 1919. godine, kada se pojavila mlađa generacija likovnih umjetnika kojima su bile bliske avangardne tendencije. Petar Prelog je istaknuo kako je to vrijeme kada su Babić i Krleža bliski, a Krleža na toj izložbi prepoznaje samo »eklektizam« i »nekritičko ugledanje na uzore iz inozemstva«.³⁹ Jedna od posljedica nezadovoljstva Proljetnim salonom Babićeva je uloga u pokretanju Grupe nezavisnih umjetnika 1921. godine s umjetnicima koji su imali slične stavove i svjetonazore (Šulentić, Miše, Studin, Varlaj, Kljaković, Kršinić, Meštrović). Iz svega proizlazi da je tih godina, između 1919. i 1921., Ljubo Babić utjecao na podjelu hrvatske likovne scene na umjetnike kojima su bile bliske moderne i avangardne tendencije i na umjetnike antimoderniste, koji su se svjesno protivili modernističkim tendencijama kao nekritičkom i površnom preuzimanju pomodnih načina izražavanja.

Kada je riječ o interpretaciji likovnih svojstava i značaja Babićeva slikarstva, izniman doprinos valorizaciji pojedinih djela kao i segmenata njegova opusa predstavlja studija Vere Horvat Pintarić pod naslovom »Crna zastava«. U toj studiji istaknute su vrijednosti njegovih slikarskih dostignuća kroz traganje za hrvatskim identitetom u kulturi i umjetnosti, uz

povezanost s tradicijom te ulogom regije i mjesta.⁴⁰ U njegovim antologijskim djelima, ističe Vera Horvat Pintarić, izvornost kompozicija proizlazila je iz neposrednog doživljaja krajolika.⁴¹

Tradicijski, ruralni element predstavlja temeljnu odrednicu likovnog protusvijeta koji je Babić, zajedno s Mišom i Becićem, oblikovao unutar slikarstva Grupe trojice. Krajolici Grupe trojice sa svojom izraženom zavičajno-ladanjskom te pasatiističko-eskapističkom komponentom prikazuju čistu prirodu, koja je, očišćena od znakova vremena i postignuća suvremene civilizacije, tako mogla izgledati i u dalekoj prošlosti te ih u ovom kontekstu tumačimo kao pravi antimodernistički likovni izraz.

Umjetnost Jurja Plančića također je snažno određena antimodernističkim značajkama, osobito nostalgijom, koju zamjećujemo i na tematskoj i na stilsko-morfološkoj razini. U njegovim slikama, a osobito onima nastalima u Parizu, izražena je čežnja za rodnim krajem hvarškoga Staroga Grada, njegovim ljudima i običajima, koji je transformiran u pasatiistički bukoličko-idiličko-pastoralni prostor gdje obitavaju sretni vedri nesputani ljudi: snažni muškarci i polugole bujne raspojasane žene. Oni se ili zabavljaju i opuštaju (nerijetko sviraju)

ili rade (težaci, ribari) u plodnoj prirodi s kojom su snažno povezani. Riječ je o izvanvremenskim izmaštanim idilama antičko-mediteransko-arkadijske provenijencije na kojima nećemo pronaći obilježja suvremene civilizacije. Gamulin je zamijetio da se »kroz tolike njegove slike stalno provlači sjećanje na ostavljeni kraj i minulo djetinjstvo, ono ga prati u mrtvim prirodama i u pejzažima, sve do onog posljednjeg popodneva, kad je u drugom i trećem planu nedovršene *Nedjelje na selu* s nekoliko poteza tako vjerno označio oblike jednog dalmatinskog sela«.⁴²

Nostalgija na tematskoj razini praćena je i stilskim obraćanjem minulim epohama, pa Plančić u svojim djelima iz pariške faze uspijeva spojiti neoklasicizam dvadesetih godina s baroknim i rokoko reminiscencijama, osobito djelima Rubensa i Watteaua.⁴³

Gamulin je upozorio na odmak od modernosti u Plančićevim djelima: »Možda smo pogriješili kad smo Plančićevo slikarstvo označili kao apsolutno 'moderno' u tadašnjem modernističkom smislu riječi. Bez sumnje, on ne podražava patinu starih slika, ali ipak: njegova platna imaju izvjesnu patinu, koju nije stvorilo vrijeme; to je onaj zlatno-žuti i smeđi ton, što dolazi u prvom redu od podloge, i s kojim se Plančićeve slike uklapaju u atmosferu muzeja kao da su s njom od početka srasle.«⁴⁴ U Gamulinovoj izvrsno sintetiziranoj ocjeni i rekapitulaciji Plančićeve umjetnosti implicitno su sadržane antimodernističke značajke: »Zvuči nevjerojatno ako ustvrdimo da se nekim čudnim amalgamom, ili upravo određenom nostalgичnom duhovnom retrospekcijom ovo simbiotično slikarstvo vratilo u svoj pravi zavičaj: postalo je modernim nosiocem naše nove mediteranske klasičnosti.«⁴⁵

Potvrdu Plančićeva antimodernizma pronašli smo i u njegovim dnevničkim zapisima, u kojima dolazi do izražaja



Juraj Plančić, *Povratak s ribolova I (Mornari)*, 1929., Moderna galerija, Zagreb

Juraj Plančić, *Fishermen Returning I (Sailors)*, 1929, *Modern Gallery Zagreb*



Grupa trojice (s lijeva: Babić, Becić, Miše)

Group of Three Artists (from left to right: Babić, Becić, Miše)

jednostavan patrijarhalno-katolički svjetonazor, vidljiv u idealiziranju ognjišta, zavičaja, osobito majčine ljubavi, dubokoj religioznosti te izraženom osjećaju nelagode u velikom gradu,⁴⁶ ali i u odbojnosti prema suvremenim i avangardnim likovnim stilovima. Primjerice, na posljednjoj izložbi Medulića 1919. u Splitu divi se Meštroviću i Medoviću, pa istovremeno nije mogao shvatiti Tartagliu: »Slika Marina Tartaglie *Bog hermafrodit* oponaša futurizam kao i druge slike od njega. Mi smo je gledali podsmješljivo. Zar je to umjetnost – upitam ja fratra?«⁴⁷ Nakon užasnutosti postkubizmom viđenim na izložbi Romana Petrovića 1920. godine Plančić se slikarski zavjetuje tradiciji i realizmu: »Priroda lijepa i mila, ostat ću Ti vjeran kao i onim slavnim muževima koji su te tako divno znali prikazati. Čujem tvoj glas i glas velikih umjetnika koji nas, mladi naraštaj, potiču i zovu da ti se vratimo. 'Natrag k prirodi'! Ja ću poslušati taj glas, kunem ti se svom mladenačkom dušom.«⁴⁸

Zaključak

Potrebno je zapitati se zbog čega je jedna pojava kao što je antimodernizam u umjetničkom izražavanju i svjetonazoru u području književnosti prihvaćena, a u povijesti umjetnosti do sada ostala nevidljiva, odnosno neprepoznata. Možemo pretpostaviti da su uzroci tome dvojak. S jedne strane, povijest umjetnosti neprestano je nastojala utvrđivati kontinuitet naprednih tendencija unutar modernističkih strujanja i na različite načine opravdavati sva odstupanja od modernizma, a, s druge strane, da bi se pojedinog stvaraoča svrstalo među antimoderniste, potrebni su egzaktni dokazi, koji, površno gledano, kao da uvijek vode umanjivanju vrijednosti djela autora takve orijentacije, iako to doista ne mora biti tako. Nije riječ o pukom etiketiranju pojedinih umjetnika pojmom antimodernista, nego o dokazivanju njihova svjesna opre-

djeljenja. Takav uvid otvara mogućnost potpuno drugačije percepcije čitave onodobne likovne scene u Hrvatskoj, kojom se mogu na jasan način razlučiti modernisti i antimodernisti, kao i oni koji kombiniraju značajke jednih i drugih, ali i drugačije interpretacije njihovih opusa, ciklusa ili pojedinih djela u tom ključu. Ova studija nije obuhvatila sve likovne umjetnike antimoderniste, nego nekoliko karakterističnih primjera koji potvrđuju i dokazuju postojanje te pojave u hrvatskoj likovnoj umjetnosti, neovisno o kvaliteti likovnog izraza koju su realizirali u svojim djelima.

Mogli bismo reći da je i do sada postojala implicitno prihvaćena podjela na modernističke i antimodernističke tendencije: umjetnici koji su zastupani na izložbama avangardnih tendencija uglavnom se (uz nekoliko iznimki) neće naći u pregledu realizama dvadesetih godina u Hrvatskoj, i obrnuto, a za njihova temeljno različita stajališta u likovnom izrazu nalazimo i eksplicitne potvrde u njihovoj pisanoj ostavštini. No bitno je ne smetnuti s uma činjenicu da je struka težila čitavu hrvatsku likovnu umjetnost kraja 19. i prve polovice 20. stoljeća sagledati u okvirima modernističkih tendencija, kao svojevrsnog kontinuiranog sustizanja suvremenih europskih stilskih idioma i većih ili manjih otklona, odnosno, većeg ili manjeg »kašnjenja«. Tezom o antimodernizmu takvo se viđenje pobija, jer je jasno da su postojale dovoljne informacije o europskim tendencijama tog vremena i svi su se mogli svjesno opredijeliti za određeni izraz i imati svoj stav prema modernizmu.

Svjedoci smo postojanja različitih pristupa istraživanjima i tumačenjima hrvatskoga modernizma i avangarde, koja potvrđuju prihvaćanje različitih tendencija, likovno eksperimentiranje i otvaranje novih mogućnosti u području likovnoga izražavanja.⁴⁹ No iako je postojala svijest o određenim, potpuno suprotnim, antimodernističkim tendencijama i stavovima pojedinih umjetnika, do sada nije došlo do sustavne obrade takvih primjera, kao što se to dogodilo u području književnosti.

Priljubljenjem teze o antimodernističkoj struji u hrvatskoj likovnoj umjetnosti zasigurno će doći do daljnjih proširenja teze, dopuna i dorada takve percepcije razdoblja hrvatskoga modernizma u likovnim umjetnostima. Činjenice koje podupiru tezu o antimodernističkoj tendenciji nisu novost u struci i ne predstavljaju novo otkriće, no one potkrepljuju mogućnost novog i drugačijeg sagledavanja razdoblja hrvatskoga modernizma. Sada je moguće na drugačiji, mnogo jasniji način vidjeti kakva je konstelacija snaga koje su podupirale avangarde i onih koji su zastupali antimodernističku tendenciju, tko je i zašto bio na jednoj, a tko na drugoj strani, te koji su umjetnici u većoj ili manjoj mjeri oscilirali između jedne i druge opcije. Ujedno, ova idejna polazišta omogućavaju drugačiju interpretaciju likovnih dosega ostvarenih u pojedinačnim opusima.

Ovdje smo se zaustavili na onih nekoliko opusa kod kojih se antimodernistička tendencija jasno ispoljila i u likovnom i u literarno-pisanom mediju, dok će budući širi pogled obuhvatiti brojne opuse kod kojih se već i na prvi pogled

jasno razaznaje spoj jedne od varijanti antimodernističkih protusvjetova s nekom od regresivnih stilskih tendencija odnosno nekom od varijanti "protustilova". Uz slikarstvo i kiparstvo, za očekivati je da će posebno zanimljiva biti implementacija te teze na područje arhitekture, za koje vjerujemo da pruža mogućnosti vrlo zanimljivih interpretacija (primjerice zagrebačka crkva sv. Blaža arhitekta Viktora Kovačića). Osobito nam se zanimljivim čini istraživanje analogija između likovnih i književnih antimodernističkih djela, poput, primjerice, nacionalizma pravaškoga tipa sadržanoga u »vilinskoj stiliziranoj alegoriji nacije« u Matoša⁵⁰ i Gabrijela Jurkića (slika *Vila roda moga*), potom izazivanja »građanske publike prizorima rokokooovskoga erotskog libertinizma« u Milana Begovića⁵¹ i Plančića, naravno i jugoslavenskih vidovdanskih utopija u Meštrovića i Vojnovića,⁵² kao i paralelizama u oduševljenosti za stariju španjolsku umjetnost, odbojnosti prema avangardi i "kampanilizmu" u Babića i Krleže,⁵³ što bi moglo postati predmetom zanimljive interdisciplinarnе studije.

Bilješke

- 1 ZORAN KRAVAR, *Antimodernizam*, AGM, Zagreb, 2003.; ISTI, *Svjetonazorski separei: antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2005.
- 2 JACKSON T. J. LEARS, *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880.–1920.*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.; *Antimodernism and Artistic Experience*, (ur.) Lynda Jessup, University of Toronto Press, Toronto, 2001.; HAL FOSTER – ROSALIND KRAUSS – YVE-ALAIN BOIS – BENJAMIN H. D. BUCHLOH, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London, 2004.
- 3 ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2003.), 9.
- 4 ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2003.), 20–21.
- 5 »Osjećaj nelagode u moderni, prateće fobije, paranoidna misaona tkanja, neskrivene antipatije, trijumfalizam u slutnji predstojećih obrata i *Rausch* oslobođenja uprizorenih u estetičkom mediju prepoznatljivo natapaju jezik antimodernista.« ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2003.), 27–28.
- 6 »Taj je nacrt, što nije neobično, svojevrsna antiteza, u kojoj se moderni, kao negativnom polu, suprotstavljaju stanja različita od nje, protusvjetovi smješteni onkraj njezina donjega ili gornjega vremenskog praga.« ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2003.), 37, 98.
- 7 Osim u Kravara, nostalgiju i David J. Rosner izdvaja kao bitnu odrednicu antimodernizma. DAVID J. ROSNER, *Anti-Modernism and Discourses of Melancholy*, u: *E-rea, Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, 4.1 (2006.), 97–103. Isto je istaknuto već u naslovu: ROMY GOLAN, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the wars*, Yale University Press, New Heaven, London, 1995.
- 8 ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2003.), 21.
- 9 »Nema dvojbe da su antimodernistički protusvjetovi obilježeni crtom tradicijske, religijsko-svjetonazorske ili rasne isključivosti koja marginalizira židovsko nasljeđe.« Kravar uočava antisemitizam kod istaknutih antimodernista: Ezre Pounda i Juliusa Evole. ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2003.), 94–95, 116–117.
- 10 Prema Kravaru antimodernizam je »pojava šira i trajnija od onih što ih obično nazivljemo tendencijama. Tekstovi, umjetnine i stavovi u kojima mu se ulazi u trag mogu se razdijeliti na nekoliko filozofskih svjetonazora i umjetničkih stilova: od filozofije života do fundamentalne ontologije, od simbolizma i secesije do ekspresionizma i nadrealizma.« ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2003.), 21.
- 11 HAL FOSTER – ROSALIND KRAUSS – YVE-ALAIN BOIS – BENJAMIN H. D. BUCHLOH (bilj. 2.), 97.
- 12 WIELAND SCHMIED, *Points of Departure and Transformations in German Art 1905–1985*, u: *German Art in the 20th Century*, Prestel Verlag, München, 1985., 21–74, 37.
- 13 IVANKA REBERSKI, *Realizmi dvadesetih godina*, Institut za povijest umjetnosti – ArTresor studio, Zagreb, 1997.
- 14 ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2005.), 85.
- 15 RICHARD BRETTELL, *Modern Art 1851–1929*, Oxford University Press, Oxford, 1999., 201.

- 16
ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2005.), 34. I Petar Prelog je upozorio na Kravarovo tumačenje Meštrovićevog »vidovdanskog kulta« kao tipičnoga primjera antimodernističkih svjetonazora u umjetnosti. PETAR PRELOG, Slikarstvo Udruženja umjetnika Zemlja i nacionalni likovni izraz, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2006., 89.
- 17
Gamulin u djelima iz Kašteleta spominje »gotičke asocijacije«. GRGO GAMULIN, Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća, Naprijed, Zagreb, 1999., 158.
- 18
GRGO GAMULIN (bilj. 17.), 139.
- 19
GRGO GAMULIN (bilj. 17.), 139.
- 20
GRGO GAMULIN (bilj. 17.), 142.
- 21
IVAN MEŠTROVIĆ, Uspomene na političke ljude i događaje, Matica hrvatska, Zagreb, 1969., 22–23.
- 22
Meštrović je bio trajno opčinjen Michelangelom, o kojemu je čak i napisao dvije knjige: IVAN MEŠTROVIĆ, Razgovori s Michelangelom, Školska knjiga, Zagreb, 2007.; ISTI, Michelangelo: Eseji umjetnika o umjetniku, Školska knjiga, Zagreb, 2010.
- 23
IVAN MEŠTROVIĆ, Predgovor, u: MILAN ČURČIN, *Meštrović*, Nova Europa, Zagreb, 1933., 5.
- 24
IVAN MEŠTROVIĆ (bilj. 23.), 6.
- 25
IVAN MEŠTROVIĆ, Ludi Mile, Matica hrvatska, Zagreb, 1970.
- 26
»Pozivajući se na zapamćene likovne i prizore iz svoje mladosti, tim je pripovijetkama iskazao počast zavičajnoj tematici, mitologiji kraja koji ga je odnjahao i kojemu je u dubini duše ostao trajno vjeran kao izvoru najprisnijih nadahnuća.« TONKO MAROEVIĆ, Pogovor, u: IVAN MEŠTROVIĆ (bilj. 22., 2010.), 262.
- 27
IVAN MEŠTROVIĆ, Zagora, u: *Nova Europa*, 8 (1933.), 329–331.
- 28
PETRA SENJANOVIĆ, Jozo Kljaković, u: *Jozo Kljaković: Retrospektiva, 1889–1969*, katalog izložbe, (ur.) Petra Senjanović, Klovićevi dvori, Zagreb, 2009., 9–43, 42.
- 29
JOZO KLJAKOVIĆ, U suvremenom kaosu, Matica hrvatska i Akademija likovnih umjetnosti, Zagreb, 1992., 9. O tome kako umjetnici ruše tradiciju zapadnoeuropske civilizacije Kljaković piše i na drugim mjestima (Ibid., 147).
- 30
JOZO KLJAKOVIĆ (bilj. 29.), 151. Na sličan način Jerolim Miše snatri o Mona Lisi u jeku Berlinske avangarde, o čemu je sačuvano svjedočanstvo u pismu supruzi Anki iz Berlina, 16. 3. 1922.
- 31
JOZO KLJAKOVIĆ (bilj. 29.), 109.
- 32
»Zazirao je od različitih stilskih i (...) kulturnih elemenata iz Azije i Afrike« smatrajući »da oni barbariziraju Evropu i uništavaju europsku tradiciju te se takvim stavom istaknuo kao naš najizrazitiji protivnik moderne«. FRANO DULIBIĆ, Crteži, ilustracije, plakati i karikature Jozе Kljakovića, u: *Jozo Kljaković: Retrospektiva, 1889–1969* (bilj. 28.), 45–51, 51.
- 33
VIŠNJA FLEGO (V. Fo.), Jozo Kljaković, u: *Hrvatski biografski leksikon*, sv. 7, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2009., 408–411, 408.
- 34
Za Mišu suvremeni je izraz kompliciran, »stvarno eklektičan, hiperboličan i intelektualistički bizaran«, a suvremenom umjetnošću »vlada čudnovata pseudoautodidaktičnost, koja superiorno analizira i denaturira uzbuđenje, formulirajući ga sasvim aforistički«. Taj »bizarni eklektični estetizam (...) koči svaku direktnost izraza i svojim neodoljivim šengajsterajom kastrira talente (...). Danas se akvarelira uljenom bojom, crta se na platnu, ide se u apstrakciju (...) diletantizam se divno maskira (...) teško je danas čitati djela, teško je imati uvida u posao majstora, jer taj posao u devedeset i devet po sto slučajeva nije direktan«. JEROLIM MIŠE, Georg Grosz, u: *Nova doba*, subotnji prilog, 122 (1932.), 3.
- 35
Mlada umjetnička generacija prikazuje na svojim slikama barove, uličnu vrevu, noćne prizore, prostitutke, erotomane, neonske natpise, sve ono što pripada ikonografiji suvremenoga velegrada (ZVONKO MAKOVIĆ, Umjetnost 'gole unutrašnjosti', u: *Strast i bunt: Ekspresionizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe, /ur./ Zvonko Maković, Klovićevi dvori, Zagreb, 2011., 21–34, 32). Kao primjere izdvojit ćemo djela Vilka Gecana *Cinik* iz 1921, *U krčmi* iz 1922. i *Četvero kod stola* iz 1923, potom Milivoja Uzelca *Sfinga velegrada* i *Tvornica* iz 1921, *Autoportret u baru* iz 1923. te Marijana Trepšea *U krčmi* iz 1922. i *Mladić za stolom* iz 1922–1923.
- 36
Mišino pismo supruzi Anki iz Berlina, 26. 1. 1922.
- 37
Mišina sklonost antisemitskim stavovima vidljiva u nekoliko njegovih pisama, u kojima zgroženost nad suvremenim umjetničkim tendencijama objašnjava brojnošću umjetnika Židova (»Rasa koja u likovnoj umjetnosti ništa do sada nije davala najedamput sada se po trgovima isprsuje. Pa da, kad se najedanput dade i tu špekulirati, igrati s zatvorenim kartama«, Mišino pismo supruzi Anki iz Berlina, 26. 1. 1922.), kao i u nekim njegovim likovnim kritikama: JEROLIM MIŠE, Četvrta jugoslavenska umjetnička izložba u Beogradu, u: *Sloboda*, 57 (1912.), 7–8, 8. i ISTI, Povodom retrospektivne izložbe Oskara Hermana, u: *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU*, 5 (1954.), 35.
- 38
LJUBO BABIĆ, Hrvatski slikari od impresionizma do danas, u: *Hrvatsko kolo*, 10 (1929.), 177–193, 180–181.
- 39
Prema: PETAR PRELOG, Ljubo Babić i Proljetni salon, u: *Zbornik radova znanstvenog simpozija Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, (ur.) Libuše Jirsak, Petar Prelog, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2013., 21.
- 40
VERA HORVAT PINTARIĆ, Crna zastava, u: Tradicija i moderna, Gliptoteka HAZU, Zagreb, 2009., 237–284, 277.

- 41
VERA HORVAT PINTARIĆ (bilj. 40.), 239, 277.
- 42
GRGO GAMULIN, Juraj Plančić, Matica hrvatska, Zagreb, 1953., 34.
- 43
Gamulin je istaknuo da su krošnje »slobodna interpretacija zelenih i smeđih kulisa sa slika iz francuskog rokokoa, a povodom ovih žena teških oblika govorilo se i o Rubensu, kao što su uopće te idilične situacije navodile misao na Watteaua i druge slikare ovakvih poljskih prizora.« GRGO GAMULIN (bilj. 42.), 57.
- 44
GRGO GAMULIN (bilj. 42.), 69.
- 45
GRGO GAMULIN, Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, sv. 1, Naprijed, Zagreb, 1987., 387.
- 46
»Nije volio život u gradu ni zvižduk tvorničkih sirena, sanjao je o modrim prostorima, o borovima i ribarskim lađama...« GRGO GAMULIN (bilj. 42.), 19–20. *Dnevnik Jurja Plančića* sav je protkan sjećanjima na zavičaj: »O kako je ovdje studeno! Ne vidim kako otac badnjak krsti vinom, ne gledam lica mojih roditelja i braće i sestara, vesela pri svjetlu badnje luči, ne čujem one starodavne molitve te večeri. Toga svega ovdje nema... O kako je studeno! (...) Dolazi mi da plačem kad sve ovo gledam... Tuđe je ovo ognjište, jer da nije, bilo bi toplije!« JURAJ PLANČIĆ, *Dnevnik Jurja Plančića*, Centar za kulturu Staroga Grada, Stari Grad, 2002., 78.
- 47
JURAJ PLANČIĆ (bilj. 46.), 39.
- 48
JURAJ PLANČIĆ (bilj. 46.), 58–59.
- 49
Spomenimo samo neke primjere istraživanja povezane s izloz-bama: ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, *Tendencije avangardi u hrvatskoj modernoj umjetnosti: 1919.–1941.*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1983. i ZVONKO MAKOVIĆ, *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe, (ur.) Zvonko Maković, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2007. Maković ističe: »Iako se u mnogočemu razlikuje od velikih izvora u kojima su se konstruirale avangarde od početka 20. stoljeća naovamo, hrvatski korpus baštine s avangardnim predznakom ima sve osobine koje nalazimo u srodnim srednjoeuropskim sredinama.« ZVONKO MAKOVIĆ, *Lica*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2007., 93.
- 50
Riječ je o Matoševim pjesmama *Pri sv. Kralju, 1909, Per pedes ap.* ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2005.), 30.
- 51
Riječ je o kostimiranom kanconijeru *Knjiga Boccadoro* (1900.) i o jednočinki *Biskupova sinovica* (1910.) Milana Begovića. ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2005.), 29.
- 52
Riječ je o Vojnovićevim dramama *Majka Jugovića* (1907.) i *Lazarevo vaskenje* (1913.) te eseju *Akordi* napisanom povodom izložbe Meštrović – Rački 1910. godine, koji predstavlja zanimljiv primjer kako književni antimodernist interpretira djelo likovnog antimodernista. IVO VOJNOVIĆ, *Akordi*, u: *Savremenik*, 5 (1910.), 301–310, 302.
- 53
Vera Horvat Pintarić zapazila je analogije između Babića i Krleže u tematici zastava, oduševljenosti starijom španjolskom umjetnošću, preziru prema avangardi, osobito apstrakciji, te komponenti kampanilizma sadržanoj u Babićevu ciklusu *Moj rodni kraj*, kao i u Krležinim *Baladama Petrice Kerempuha*. VERA HORVAT PINTARIĆ (bilj. 40.).

Summary

Ana Šeparović – Frano Dulibić

Examples of Antimodernism in the Croatian Visual Arts

This study presents a hypothesis about the existence of antimodernism as a regressive tendency in the Croatian visual arts. Antimodernism has been acknowledged by the theory of literature and particularly accurately defined in several excellent studies by Zoran Kravar, which have been of considerable help in the present research. The term is not entirely unknown in art history either, since it is encountered in many overviews of European modernism in the visual arts.

Antimodernism was a regressive tendency that emerged during the period of modernism, more precisely in the second half of the 19th and the first half of the 20th century. It was manifested critically, as a direct critique of modernism, including its technological achievements and its spirit of

capitalism, as well as counter-factually, by creating counter-worlds, which the antimodernists discovered in untouched nature and mystical ideas, as well as in idealized historical and mythical past or homeland.

In the visual arts, antimodernists largely criticised modernism in their texts (art criticism, letters, diaries, literary works), while shaping their own worlds in the visual part of their opus, as a praise of the primordial homeland, of past or mythical times, and of pure and untouched nature, using them to create a contrast to the modern age. It can be observed that the critique of the modern age and technological advancement, paired with the feeling of dissatisfaction with living in a modern metropolis, was almost regularly accom-

panied by repugnance against the avantgarde, especially the abstract styles, while the counter-worlds created by the anti-modernist visual artists always found expression in “counter-styles”, which directly referred to pre-avantgarde styles such as the Secession, symbolism, monumentalism, impressionism, neo-Classicism, or colourism. The authors have here singled out several typical opuses of those visual artists who directly articulated their antimodernist stance in writing, and their antimodernist features in their own artworks.

Ivan Meštrović found inspiration for his thematic compositions in mythology (the Vidovdan series) and religion (the Christological series), using an eclectic style reminiscent of the bygone stylistic periods such as the art of the ancient civilizations (Assyrian, Egyptian, Greek) or Gothic art. In the narrow circle of “Medulić artists” who were into the subject of Vidovdan one should also mention Jozo Kljaković, who was particularly involved in religious subjects and cultivated a style inspired by neo-Classicism. The artistic opuses of Jerolim Miše and Ljubo Babić, especially the segment that belongs to the period of activity with the Group of Three Artists and its outspokenly idyllic and escapist compo-

ment, turned to untouched nature, finding in it a contrast to modern urban life. Eventually, the art of Juraj Plančić is immersed in nostalgia on several levels: thematically, in terms of evoking the past of his homeland, and stylistically, addressing the past of artists and art museums by directly referring to Watteau and Rubens. All these artists adopted an unambiguously antimodernist position both in their art and in their writing, expressing nostalgia for their homeland, unwillingness to adapt to urban life, and contempt towards the contemporary stylistic expressions.

The authors are of the opinion that the hypothesis about the intentional rejection of modernity in a number of Croatian visual artists will contribute to our knowledge about the art of the periphery, which has so far mostly been based on comparison with the art of large European centres, mostly to its detriment.

Keywords: antimodernism, modernism, tradition, avantgarde tendencies, Ivan Meštrović, Jozo Kljaković, Jerolim Miše, Ljubo Babić, Juraj Plančić, Group of Three Artists, Group of Independent Artists