

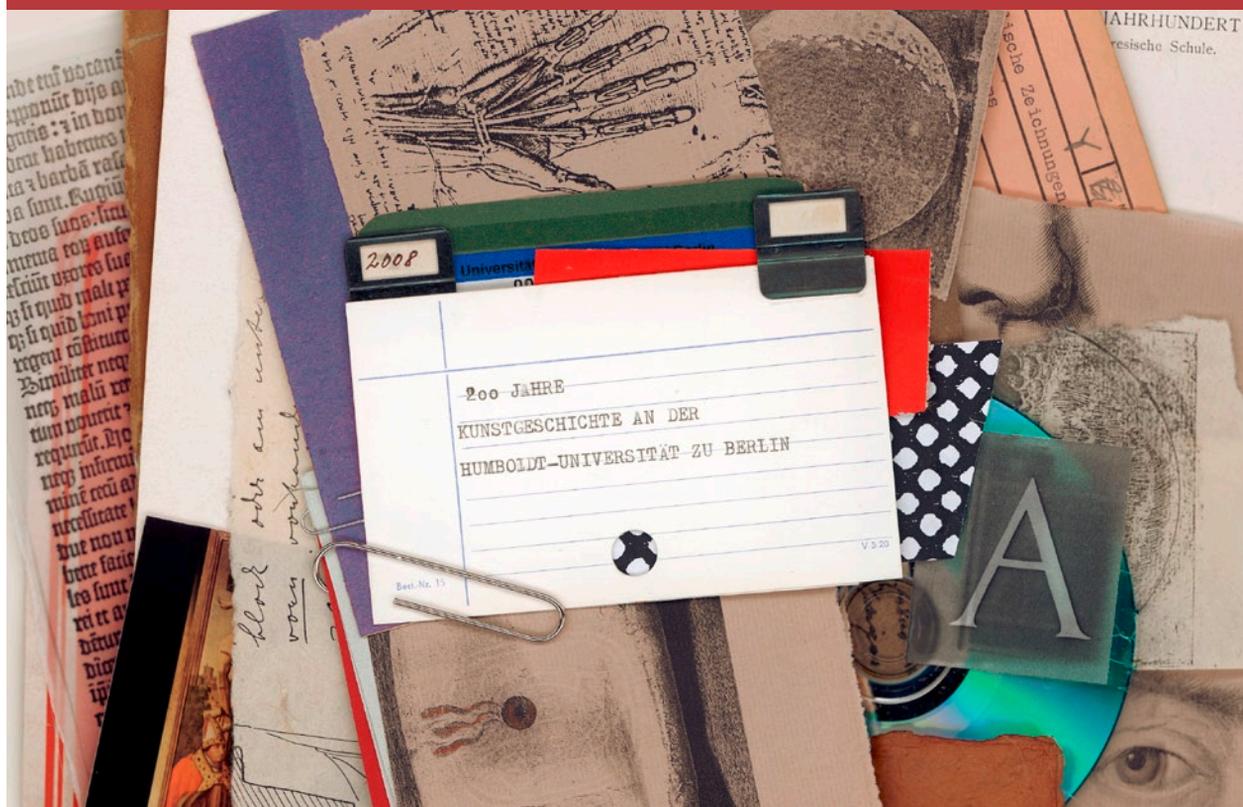
humboldt-schriften zur kunst- und bildgeschichte

Horst Bredekamp und
Adam S. Labuda (Hg.)

In der Mitte Berlins

200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität

Gebr. Mann Verlag · Berlin



hkb

Horst Bredekamp und Adam S. Labuda (Hg.)

In der Mitte Berlins



humboldt-schriften zur kunst- und bildgeschichte XII

Herausgegeben vom Institut für Kunst- und Bildgeschichte
der Humboldt-Universität zu Berlin



Horst Bredekamp und Adam S. Labuda (Hg.)

In der Mitte Berlins
200 Jahre Kunstgeschichte
an der Humboldt-Universität

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

www.gebrmannverlag.de

Copyright © 2010 by Gebr. Mann Verlag · Berlin

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.

Lektorat und Redaktion: Barbara Lück und Paulina Ochmann

Einbandgestaltung unter Verwendung einer Collage (2008) von Ruth Tesmar (© VG Bild-Kunst, Bonn 2010)

Layoutkonzeption: Dorén+Köster · Berlin

Umschlagentwurf: hawemannundmosch · Berlin

Satz: hawemannundmosch · Berlin

Druck und Bindung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH · Altenburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-7861-2630-0

Inhaltsverzeichnis

9 Vorwort

1810–1873

Sphären und Standorte der Kunstgeschichte

Marc Schalenberg

13 **Disziplin und Geselligkeit: Die frühe Kunstgeschichte in Berlin – in und außerhalb der Universität**

Horst Bredekamp und Adam S. Labuda

25 **Kunstgeschichte, Universität, Museum und die Mitte Berlins 1810–1873**

Jörg Trempler

55 **Kunst und Wissenschaft. Franz Kuglers Promotion und Habilitation oder die Zeichnung als Prüfungsgegenstand**

1873–1933

Von Grimm bis Goldschmidt – Profile des kunstgeschichtlichen Ordinariats

Johannes Rößler

69 **Erlebnisbegriff und Skioptikon. Herman Grimm und die Geisteswissenschaften an der Berliner Universität**

Elke Schulze

91 **»Ich werde Mode!« Heinrich Wölfflin an der Berliner Universität**

Claudia Rückert

103 **Adolph Goldschmidt im Jahre 1912 – Lehrer, Organisator, Netzwerker**

Annette Dorgerloh

117 **»... zum Versuch verpflichtet, Brücken zu schlagen« – Skizzen zum Berufshabitus des Kunsthistorikers im wilhelminischen Berlin**

Berliner Curricula

- Carolin Behrmann und Katja Bernhardt
139 **Das Studium der Kunstgeschichte an der Friedrich-Wilhelms-Universität um 1900. Ein wissenschaftshistorisches Problemfeld**
- Simone Schweers
147 **Kunstgeschichte und (Aus-)Bildung? Das Studium vor Originalen 1810–1910**
- Vivien Trommer und Laura Windisch
159 **»...in den allgemeinen Verhältnissen wohl unterrichtet«. Untersuchungen zur kunstgeschichtlichen Promotion um 1900**
- Anna Dannemann und Yvonne Daseking
171 **Die Studenten und das Studium der Kunstgeschichte um 1900. Eine sozial- und bildungsgeschichtliche Studie**
- Katharina Groth und Birgit Müller
177 **Kunstgeschichte um 1900 – ein Vergleich beruflicher Werdegänge: Marie Schuette, Walter Stengel, Hans Wendland und August Grisebach**

Gegenstände, Medien, Felder, Wirkungen

- Charlotte Klönk
191 **Angespannte Verhältnisse. Universitätsprofessoren und ihre Kollegen an den Berliner Museen um 1900**
- Barbara Schellewald
207 **Der Blick auf den Osten – eine Kunstgeschichte à part. Oskar Wulff und Adolph Goldschmidt an der Friedrich-Wilhelms-Universität und die Folgen nach 1945**
- Dorothea Peters
229 **»... die sorgsame Schärfung der Sinne«. Kunsthistorisches Publizieren von Kugler bis Pinder**
- Ulrich Reinisch
257 **Brinckmanns »Platz und Monument« von 1908 und die ideale Stadtform des Sozialismus. Forschung und Lehre zur ›Stadtbaukunst‹ an der Friedrich-Wilhelms- und Humboldt-Universität**
- Michael Diers
273 **Bande à part. Die Außenseite(r) der Kunstgeschichte: Georg Simmel, Carl Einstein, Siegfried Kracauer, Max Raphael, Walter Benjamin und Rudolf Arnheim**

1933–1945

»Wesenszüge der deutschen Kunst«. *Eingrenzung und Ausgrenzung*

- Horst Bredekamp
- 295 **Wilhelm Pinder**
- Sabine Arend und Sandra Schaeff
- 311 »Eine der wichtigsten und vordringlichsten Aufgaben der Hochschule ist es, für einen geeigneten Hochschullehrernachwuchs Sorge zu tragen.«
Zur Nachwuchsförderung am Kunstgeschichtlichen Institut der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität 1933–1945
- Irmtraud Thierse
- 327 **Ausgrenzung, Verfolgung und Vertreibung von Wissenschaftlern am Kunsthistorischen Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus**

1945–1989

Defensive – Anpassung – Eigenständigkeit

- Nikola Doll
- 341 **Zwischenzeit. Richard Hamann und die Kunstpolitik in der SBZ/DDR, 1947–1957**
- Sigrid Brandt
- 363 **Auftrag: marxistische Kunstgeschichte. Gerhard Strauss' rastlose Jahre**
- Christof Baier
- 373 »... befreite Kunstwissenschaft«. **Die Jahre 1968 bis 1988**

Nach 1989

- Martin Warnke
- 393 **Strukturkommission Kulturwissenschaften**
- Horst Bredekamp und Adam S. Labuda
- 399 **Kunst- und Bildgeschichte 1992–2010**
- 403 **Autorenverzeichnis**

Vorwort

Im Oktober 1810 nahm die Berliner Universität, die ein Jahr zuvor durch Kabinettsordre des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. errichtet worden war, ihre Tätigkeit auf. Ähnlich wie im Jahre 1910 haben sowohl die Gesamtuniversität wie auch eine Reihe von Einzeldisziplinen die Geschichte ihrer selbst weitere hundert Jahre danach neu zu erschließen versucht. Die Kunstgeschichte hat bereits relativ früh, vom 27. bis 29. November 2008, im Senatssaal der Humboldt-Universität ein Symposium zu ihrer Fachgeschichte durchgeführt, weil es mehr als nur diesen einen durch das Jubiläum gesetzten Anlass gab, sich der Erforschung der eigenen Geschichte anzunehmen. Die Veränderungen, denen das Fach Kunstgeschichte in den letzten Jahrzehnten dadurch unterworfen war, dass neue Gegenstandsbereiche und vor allem neue kulturgeografische Bestimmungen hinzugekommen sind, haben einen eigenen Druck ausgeübt, die Geschichte des Faches neu zu reflektieren.

Die Veranstaltung hatte zum Ziel, die Geschichte der Kunstgeschichte an der Alma Mater Berolinensis erstmals in ihrer Gesamtheit zu skizzieren. Hierfür folgte das Symposium zunächst dem internen Entwicklungsverlauf des Fachs; so wurden wichtige Abschnitte der universitären Kunstgeschichte in Berlin in den Mittelpunkt gerückt: die Anfänge in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Einrichtung des Ordinariats für Herman Grimm im Jahre 1873, die für die deutsche Kunstwissenschaft bedeutende erste Hälfte des 20. Jahrhunderts mit den Ordinariaten von Heinrich Wölfflin, Adolph Goldschmidt und Wilhelm Pinder sowie die in ihrer Dynamik und ihrem Inhalt komplexe, spannungsvolle Epoche der Humboldt-Universität nach dem Zweiten Weltkrieg, die in eine neue Etappe nach 1989 übergegangen ist. Parallel dazu wurden das Studium der Kunstgeschichte sowie die Instrumente der Forschung und Ausbildung untersucht. Das Fach und dessen Protagonisten in ihren Beziehungen zu den kulturellen und politischen Institutionen Berlins wurden ebenfalls ins Blickfeld gerückt.

Das Symposium, an dem sich die Dozenten und Studenten des damaligen kunstgeschichtlichen Seminars, heute Institut für Kunst- und Bildgeschichte, sowie auswärtige Spezialisten beteiligt haben, stieß auf ein so starkes Echo, dass die Idee entstand, die Akten dieses Symposiums zu publizieren. Das Ergebnis wird hiermit präsentiert.

*

Wenn hier die Geschichte der Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität vorgelegt wird, so heißt dies nicht, dass sie sich als isoliert betrachtet. Seit Gründung der Freien Universität besteht neben der traditionell starken Stellung der Kunstgeschichte an der Technischen Universität ein vorzügliches Institut, das sich seinerseits als Miterbin der Kunstgeschichte an der Berliner Humboldt-Universität empfindet. Im Sinne des über lange Zeit erprobten, kollegialen

Miteinanders hielt Eberhard König von der Freien Universität auf dem erwähnten Symposium den Abendvortrag. In den 1990er Jahren hat es von Seiten der Institute der HU und der FU zwei Vorstöße gegeben, um beide miteinander zu vereinen. Wenn dies jeweils nicht realisiert wurde, dann aus der Überlegung der beteiligten Universitäten, dass die Kunstgeschichte zu jenen Fächern gehöre, die den Vollanspruch der Universität definieren würden. Das Vorliegende kann auch zur Überprüfung dieser Einschätzung dienen.

Dank

Allen Beteiligten, den Vortragenden und Autoren, Diskussionsleitern und -teilnehmern ist herzlich zu danken. Bei der Organisation des Symposiums und der Einwerbung von finanziellen Mitteln hat uns Barbara Lück unterstützt. Beim Lektorat des Tagungsbands stand ihr Paulina Ochmann hilfreich zur Seite. Ruth Tesmar danken wir für das Plakat, das wir auch für die Gestaltung des Buchumschlags verwenden konnten.

Der Thyssen-Stiftung ist für die Unterstützung des Symposiums sowie die großzügige Förderung der Publikation sehr zu danken. Schließlich sind wir dem Gebr. Mann Verlag für die überaus sorgfältige Betreuung der Publikation zu Dank verpflichtet.

Horst Bredekamp und Adam S. Labuda

1810–1873

Sphären und Standorte der Kunstgeschichte

Disziplin und Geselligkeit: Die frühe Kunstgeschichte in Berlin – in und außerhalb der Universität

Vorüberlegungen

Die Geschichte einer bestimmten wissenschaftlichen Disziplin an einem bestimmten Ort eröffnet verschiedene Zugangsweisen. Ohne Weiteres könnte ›immanent‹ vorgegangen werden, also über die entstandenen Texte, die darin verwandten Begriffe, narrativen Strukturen und Bilder, möglicherweise auch über die Forschungstechniken und Darstellungsmedien, in denen sich das Selbstverständnis sowie das Werkkorpus der betreffenden Disziplin herausbildeten. Daneben wäre eine biografische Annäherung über die Exponenten des Fachs eine plausible Option; im Sinne des seit einiger Zeit erzielten wissenschaftsgeschichtlichen Konsenses hätte sie über den älteren »Leben und Werk«-Ansatz hinauszugehen und immer auch die sozialen und übrigen historischen Kontextparameter zu berücksichtigen.¹ Schließlich – und dies soll im hier vorliegenden Fall geschehen – lässt sich das Umfeld der Disziplin selbst in den Vordergrund rücken. Für den Fall der frühen Berliner Kunstgeschichte schlage ich vor, dies anhand von vier Sphären bzw. Standorten zu tun, die sich in folgender Matrix darstellen lassen:

	Epistemotope	Soziotope
lokal verankert	Universität, Akademie	Stadt (Zirkel, Vereine)
(prinzipiell) translokal	wissenschaftliche Disziplin	Staat (Hof, Bürokratie)

Ein derartiger Ansatz unterstellt keineswegs die kausale Herleitung der gewählten Themen und präsentierten Ergebnisse kunsthistorischer Forschungen allein aus den Kontextbedingungen; ein Institutionenreduktionismus wäre gerade für ein Fach wie die Kunstgeschichte, deren Selbstverständnis und Arbeitspraxis ohne ›freischwebende‹, hermeneutisch-divinatorische Komponenten schlechterdings kaum vorstellbar wären, unangebracht. Wohl wird aber ange-

1 Gradmann 2009.

nommen, dass es jenseits dieser Inhalte und Thesen einen relevanten disziplinären Zusammenhang gab, der seinerseits gewissen politischen, institutionellen, sozialen und stadträumlichen Logiken unterlag.

Eine gerade in Deutschland übliche Sichtweise verortete Forschung und wissenschaftliches Arbeiten lange Zeit wie selbstverständlich an Universitäten, vermeintlich ebenso selbstverständlich in Fakultäten und Disziplinen aufgefächert, welche sich wiederum in nicht-ortsgebundenen Kommunikationszusammenhängen definierten und tendenziell auf weitere Binnendifferenzierung drängten. Diese wissenschaftsgeschichtliche und -soziologische Meistererzählung, wie sie von Joseph Ben-David bis zu Rudolf Stichweh (oder Heinrich Dilly für die Kunstgeschichte) vertreten wurde,² hat seit etwa zwei Jahrzehnten merklich an Suggestionskraft eingebüßt. Hierfür bildet einerseits die wissenschaftspolitisch geförderte Reintegration von Disziplinen in übergeordnete Thematiken den Hintergrund, andererseits und vor allem aber die Durchsetzung einer »social history of science«, zunehmend kulturwissenschaftlich erweitert, die sich eher für Diskurse, Bilder, Praktiken und globale Interaktionen der Wissenskonstituierung und -zirkulation interessiert als für Disziplinen und Universitäten als institutionelle Container von Wissensproduktion und -diffusion. Disziplinär nicht ausdifferenzierte Orte des Wissens der Frühen Neuzeit wie Kunstkammern, Bibliotheken, *Theatra* oder Salons erfahren verstärkte Aufmerksamkeit, einhergehend mit einer generellen modernisierungstheoretischen Skepsis.

Dass eine praxeologisch, diskursanalytisch und allgemein kulturwissenschaftlich erweiterte Sicht auch auf die Berliner Kunstgeschichte wünschenswert wäre, steht außer Frage. Doch muss sie im hier gegebenen Rahmen nur angedeutet bleiben. Stattdessen möchte die folgende Bestandsaufnahme die seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegebene disziplinäre Dynamik (mit ihrer Institutionalisierung, Spezialisierung, Standardisierung und Professionalisierung) sowie den städtischen Kontext und konkret beteiligte Personen in den Mittelpunkt rücken.

Ein unfreundlicher Wirt: Die Berliner Universität

Obwohl rasch zu einer – bei Studenten wie Professoren gleichermaßen – gesuchten Adresse avanciert, war die 1809/10 gegründete Berliner Universität keineswegs aus dem Stand und über alle Fächer hinweg eine »Modelluniversität«.³ Innerhalb der Philosophischen Fakultät war das namengebende Fach zwar prinzipiell die »Leitdisziplin« und erfuhr gerade in den ersten Jahrzehnten durch prominente Vertreter auch beträchtliche Aufmerksamkeit, für die Valutierung wissenschaftlicher Arbeit und die sich ausdifferenzierende Forschungspraxis sollte jedoch die philologisch-textkritische Methode, wie sie namentlich von August Boeckh in der Klassischen Philologie und Karl Lachmann in der Germanistik vertreten wurde, maßgebend werden. Auch die Geschichtswissenschaft, wie sie in Berlin durch Leopold von Ranke und später Theodor Mommsen geprägt wurde, verstand sich dezidiert als quellenbasierte Textwissenschaft.

2 Ben-David 1977; Ben-David 1991; Weingart 1975; Guntau/Laitko 1987; Schubring 1991; Stichweh 1984; Stichweh 1994; Dilly 1979.

3 Schalenberg 2004a; Bruch 1999.

In dieser Tradition stehend, legte Max Lenz zwischen 1910 und 1918, auf der Basis heute zum Teil verlorener Quellen, seine äußerst faktennahe und detailreiche Geschichte der Universität Berlin vor, bei deren Lektüre dieser doppelte Vorbehalt in Rechnung zu stellen ist: Zum einen hegte er als Historiker in der Nachfolge Rankes eine eher begrenzte Wertschätzung für die Kunstgeschichte, zum anderen war er einer Sichtweise auf die Fachentwicklung verpflichtet, welche von der ›Disziplinierung‹ um prägende Gestalten herum als Normalfall ausging. Seine sehr verhaltenen Urteile über die frühe Kunstgeschichte an der von ihm untersuchten Hochschule sind indes ihrerseits aufschlussreich, eben wegen der noch im frühen 20. Jahrhundert virulenten Vorbehalte gegenüber dem Fach als Universitätsdisziplin.

Zu Franz Kugler bemerkte Lenz: »vielseitig wie kein zweiter (...) bis er in der Kunstgeschichte den Schwerpunkt seines Wirkens gewann. Die Geschichte der Universität, an der er seit 1834 eine Reihe von Jahren Vorlesungen gehalten oder angekündigt hat, hat aber auf ihn kaum einen Anspruch zu machen«. ⁴ Der seit 1829 an der Berliner Universität lehrende Heinrich Gustav Hotho, dessen überlegte, geheimrätliche Art den Historiker durchaus ansprach, hätte es »nicht weiter gebracht« als zum Extraordinarius, weswegen er auf Einkünfte durch Vorträge über Allgemeine Literaturgeschichte an der Kriegsakademie und die Tätigkeit in der Museumsverwaltung (erst in der Gemäldegalerie, später im Kupferstichkabinett) angewiesen geblieben sei. Ein warmherziger, begeisterungsfähiger, geselliger Schöngest sei der Hegel-Schüler Hotho gewesen, »die Wissenschaft, die er sich als Spezialgebiet erwählt, drückte sich in seinem eigenen Sein und Wesen aus. Er war nicht bloß Ästhetiker, sondern auch Ästhet«. ⁵ Derartige Qualifikationen aus dem Munde eines Bismarck-Verehrers und -Biografen können auch als Verdikt mangelnder Durchsetzungsfähigkeit und institutioneller Untüchtigkeit gelesen werden – und noch einmal die im Kaiserreich weitverbreiteten Vorurteile gegenüber dem Fach unterstreichen.

Der spürbar größten Sympathie unter den Gründungsgestalten der Berliner Kunstgeschichte (Carl Friedrich Rumohr und Karl Schnaase werden lediglich am Rande erwähnt) erfreut sich bei Lenz Gustav Friedrich Waagen, seit 1830 Direktor der Königl. Gemäldegalerie und zudem seit 1844 Extraordinarius an der Universität, beides freilich weniger auf Betreiben der Philosophischen Fakultät als vielmehr auf Druck der preußischen Kultusverwaltung, mit Minister Eichhorn und Referent Kugler als entscheidenden Fürsprechern. Waagen habe sich den »Forderungen der historischen Kritik« gestellt, die »seinen Blick für den Zusammenhang der Kunstgeschichte mit ihren kulturellen Voraussetzungen nur verschärften«. ⁶ Indes:

»In ihr [der Universitätsgeschichte] hat dieser geistvolle Gelehrte doch nur eine geringe Stelle gewonnen. Das Extraordinariat hat er bis an den Tod behalten: gleich bei der Übertragung war jede Beförderung ausgeschlossen worden; er las meist nur im Winter, und seine Vorlesungen waren ihm wesentlich Vorbereitung auf die Führung der Zuhörer durch

4 Lenz 1910, S. 502.

5 Ebd., S. 312.

6 Lenz 1918, S. 143.

das Museum. Und niemand verlangte etwas anderes. Denn daß die Kunstgeschichte sich dereinst zu einem Ordinariat mit Seminar und Doktorpromotionen auswachsen würde, war jener Zeit ein unfassbarer Gedanke.«⁷

Auch im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts hatte das Fach als universitäre Disziplin, wie es sich in den 1850er Jahren von Bonn und Wien ausgehend konstituierte, in Berlin mithin noch einen schweren Stand. Dies kann an einem besonders sprechenden Einzelfall gezeigt werden: dem 1819 geborenen und bereits 1863 verstorbenen Karl Ernst Guhl, der eine interessante Mischung aus ›Kunstschriftsteller‹ und Fachgelehrtem verkörperte. Er wurde 1848 an der Berliner Philosophischen Fakultät für Kunstgeschichte habilitiert und trat in Ermangelung sonstiger Möglichkeiten anschließend mit Vorträgen an diversen Einrichtungen sowie fest angestellt an der Akademie der Künste in Erscheinung, wo er 1859 zum außerordentlichen Professor und Sekretär ernannt wurde. Guhl war Mitherausgeber der vierbändigen, ursprünglich als Bildatlas in Ergänzung zu Kuglers »Handbuch« konzipierten, kompendienhaften und tendenziell auf ein breiteres Publikum zielenden Publikation »Denkmäler der Kunst« (1851–1856) und legte 1853–1856 die textkritisch edierten und kommentierten »Künstlerbriefe« vor, überwiegend italienische Künstler der Renaissance und des Barock erschließend, die unter anderem für Herman Grimm eine wichtige Inspiration wurden.

Kunstgeschichte als Magd künstlerischen Schaffens: Die Akademie der Künste

Guhl ist ein treffendes Beispiel dafür, dass Kunstgeschichte vor 1873 zwar auch an der Berliner Universität allmählich eine Heimstatt fand, aber eben nicht als Disziplin im engeren Sinne. Eine Berufsperspektive für ›Kunsthistoriker‹ war, wenn überhaupt, die Akademie der Künste im Nebengebäude oder ihr Außenposten auf dem Friedrichswerder: die Bauakademie, wo etwa Wilhelm Lübke, der selber bei Kugler und Schnaase studiert hatte, zwischen 1857 und 1861 lehrte. Den dort tätigen Malern, Bildhauern und Architekten waren kunsthistorische Kenntnisse bis dahin eher im Sinne einer allgemeinen Einführung oder als Propädeutik vermittelt worden. Zu den fünf ›höheren ästhetischen Fächern der Baukunst‹ gehörten dabei die bis 1837 hauptsächlich von Hirt gelesene »Anleitung zum Konstruieren und Zeichnen der Säulenordnungen nach Mustern des klassischen Alterthums« und die »Vorträge über die Stadtbaukunst und die Geschichte der Baukunst«. Letztere hielt von 1810 bis kurz vor seinem Tod der als Architekt geschulte und praktizierende Martin Friedrich Rabe (1775–1856), Berliner Schlossbaumeister von 1829 bis 1842.⁸

7 Ebd., S. 144.

8 Zur Jubelfeier [1896], S. 47–48. Dass die »Geschichte der Baukunst« überhaupt berücksichtigt wurde, kann insofern als Fortschritt gedeutet werden, als sie im ursprünglichen, 1803 publizierten Curriculum der Bauakademie noch nicht auftauchte, »Stadt-Baukunst« dort stattdessen als rein gegenwärtige Konstruktionsaufgabe erscheint; vgl. »Deklaration des Publikandi vom sechsten July 1799, wegen der (...) zu Berlin gestifteten allgemeinen Bau-Unterrichts-Anstalt. Berlin 1803«, in: GStA PK, I. HA Rep. 76 alt: Ältere (Kultus-)Oberbehörden IV, Nr. 30, Unterricht des Hofrates Hirt in der kritischen Geschichte der Baukunst, 1799–1806; Akte 1055, Bl. 23. – Ich danke

In ähnlicher Weise vertreten, aber nicht zentral oder gar eigenständig war die Kunstgeschichte im ›Haupthaus‹ der Akademie der Künste Unter den Linden: in Form der sich bei den Studenten wechselnder Beliebtheit erfreuenden »kunstwissenschaftlichen Vorträge«. An erster Stelle ist hier der Beitrag und Einsatz von Aloys Hirt zu erwähnen, der nach seiner Rückkehr aus Rom im Jahre 1796 an der Berliner Akademie der Künste und seit 1799 auch an der neugegründeten Bauakademie unterrichtete, wo etwa der – später von ihm abrückende – junge Karl Friedrich Schinkel zu seinen Hörern zählte. Zusätzlich Mitglied der Akademie der Wissenschaften und seit 1810 Professor für Archäologie an der neuen Universität, kann Hirt als erster, vor allem an antiken Themen breit interessierter, freilich noch nicht im engeren Sinne fachwissenschaftlich agierender Berliner Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts gelten.⁹

Eine herausgehobene Rolle für die Berliner Kunstgeschichte – bis hin zu Herman Grimmspielte die enge Verknüpfung mit der Literatur: zum einen durch die Bedeutung poetischer, dramaturgischer oder mythologischer Stoffe für künstlerisches Schaffen, zum anderen durch das Bestreben der Fachvertreter, selber schriftstellerisch ansprechende Texte zu verfassen.¹⁰ An der Akademie lehrten neben Hirt noch Jakob Andreas Levezow (1770–1835), im Hauptberuf Gymnasiallehrer und seit 1828 Direktor des Antiquariums, und ihm nachfolgend Gustav Adolf Schöll (1805–1882) als Professoren für Mythologie und Altertumskunde. Erst mit dem seinerseits als Archäologen ausgewiesenen Ernst Heinrich Toelken (1785–1869), der neben seiner Tätigkeit an der Universität und am Antiquarium seit 1831 für rund drei Jahrzehnte an der Akademie Vorträge über »Theorie und Geschichte der Schönen Künste« hielt, begann sich eine im engeren Sinne kunstgeschichtliche Zugangsweise zu verbreiten. Dieser Impuls wurde von seinem Schüler Kugler ungleich energischer aufgenommen und durch die Publikationen Rumohrs und das Wirken Waagens im Museum seit den 1830er Jahren unterstützt. Das ›Projekt Kunstgeschichte‹ nahm in dieser Zeit in Berlin allmählich Gestalt an, in dezidierter Abgrenzung gegenüber Hirt und nicht nur deshalb vornehmlich außerhalb der Universität.

An der Akademie wurde unterdessen die Tradition der »Mythologie« nicht aufgegeben. Auf Kugler folgte mit Carl Eduard Geppert (1811–1881), der sich auch als Dramaturg, Reise-schriftsteller und Stadthistoriker Berlins einen Namen machte, ein wiederum sehr ›literarisch‹ angehauchter Lehrer, und Ähnliches galt für den ihn 1862 ablösenden Friedrich Eggers (1819–1872), dessen gut besuchte Vorlesungen Themen der Kunstgeschichte mit klassischer Dichtung verknüpften.

Scheinbar vorausweisend auf das gegenwärtige kulturwissenschaftliche Interesse an ›Dingen‹, aber letztlich durch das zeitgenössische Bemühen um eine Nutzung der vorhandenen Kapazitäten erklärbar, erscheint die Einrichtung einer eigenen Dozentur/Professur für Kostümgeschichte für den an der Akademie bekannten Maler und Schriftsteller Hermann Weiss

Maja Stark für die Bereitstellung ihres Exzerpts dieses Schriftstücks sowie Constance Krüger und Paulina Ochmann (alle Berlin) für ihre Unterstützung bei der Sichtung der Archivsituation in der Akademie der Künste.

9 Der jung verstorbene Karl Philipp Moritz, für den die von Hirt übernommene Stelle an der Akademie 1793 eingerichtet worden war, sowie der von 1796 bis 1802 nebenamtlich ebenfalls dort tätige Lehrer und Schriftsteller Friedrich Eberhard Rambach (1767–1826) verdienen angesichts ihres sporadischen Wirkens eine derartige Charakterisierung nicht. Borbein 2004. Wegner 2007.

10 Zum weiteren Kontext Rößler 2009.

(1822–1897) im Jahre 1854/56.¹¹ Diese über 30 Jahre versehene Stelle war indes ebenfalls kein *full-time job* für ihren bald auch am Berliner Kupferstichkabinett und später am Zeughaus tätigen Inhaber.

Seit der Heinitz'schen Reform im späten 18. Jahrhundert, welche der Aufwertung der Kunst in Preußen und nicht zuletzt ihrer wirtschaftlichen Absetzbarkeit galt, war die Akademie mithin eine bzw. bis 1830 wohl *die* zentrale Stätte für die Produktion von sowie die Diskussion und Reflektion über Kunst in Berlin. Dass sich die Kunstgeschichte in ihr nicht weiter verselbständigen konnte, hing mit der spezifischen institutionellen Logik und Zielsetzung zusammen, welche keine Forschungspropädeutik, sondern vorrangig eine Unterrichtung der Eleven im Zeichnen und weiteren, darauf aufbauenden kunstpraktischen Fertigkeiten vorsah.¹² Immerhin wurden kunsthistorische Themen traktiert (wie kompendienhaft auch immer), und nach dem ›proto-disziplinären‹ Wirken Hirts setzte um die Jahrhundertmitte, namentlich mit Lübke und Guhl, ein direkter Personen- und Ideentransfer mit der Universität ein.¹³ Wie sah es unterdessen mit den Soziotopen aus, den Formen städtischer Geselligkeit und dem Wirken von Krone und Staat in der Haupt- und Residenzstadt?

Offene Häuser und eingetragene Vereine: Die Bedeutung städtischer Geselligkeit

Wenn von der »Stadt« Berlin die Rede ist, zumal von den am Aufkommen der Kunstgeschichte Beteiligten, so meint das bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ganz wesentlich die zwischen Spreeinsel und Tiergarten gelegenen, barocken Stadterweiterungen mit der Friedrichstraße als definierender Achse. In seiner Dissertation untersucht Frank Wagner die Sozialgeschichte und -topografie der Berliner Universitätsprofessoren im 19. und frühen 20. Jahrhundert und führt aus, wie sehr sich der anfangs als solcher ausgewiesene »Universitätsbezirk« in der Dorotheenstadt, (nördlichen) Friedrichstadt und auf dem Friedrichswerder seit den 1830er Jahren hinsichtlich der von Professoren bevorzugten Wohnquartiere auflöste: zunächst in Richtung Tiergarten und Schöneberg, mit dem Ausbau der Eisenbahn und S-Bahn dann auch in weiter westlich und südwestlich gelegene, neuere Stadtviertel, auf Kosten der Innenstadt.¹⁴ Wichtiger als etwaige sozialgeografische Verschiebungen sind hier freilich die städtischen Soziabilitätsformen, wie sie sich im Vormärz herausbildeten bzw. verfestigten und sich mit den beiden Idealtypen Salon und Verein erfassen lassen.

11 Zur Jubelfeier [1896], S. 94.

12 Vgl. das 1838 verabschiedete »Reglement für die Eleven der Königlichen Akademie der Künste«, in: ebd., S. 67–69.

13 Locher hat in seiner Habilitationsschrift darauf aufmerksam gemacht, dass die breit angelegten kunsthistorischen Handbücher (Kugler/Guhl, Lübke, Springer) just in die Inkubationszeit der Disziplin zwischen etwa 1840 und 1870 fielen und im Anschluss in der fachinternen Wertschätzung tendenziell hinter eigenständig geleistete Detailforschungen zurücktraten. Locher 2001, S. 283–284.

14 Vgl. bis zur Fertigstellung der Dissertation vorerst Wagner 2008, S. 370–371.

Salons – Kränzchen – informelle Zirkel

Seit der Berliner Aufklärung des späteren 18. Jahrhunderts waren die Salons eine stilprägende Geselligkeitsform, nominell meist unter Leitung der jeweiligen Dame des Hauses. Hier wäre besonders derjenige von Clara Kugler, geborene Hitzig, in der Friedrichstraße 242 (nahe dem Rondell) zu erwähnen, wo sich Schriftsteller, Künstler und Gelehrte in den 1840er und 1850er Jahren in einer für ihre Ungezwungenheit gerühmten Umgebung ein Stelldichein gaben; neben manch anderen, auch bildenden Künstlern, verkehrten etwa der mit Franz Kugler eng kooperierende Wilhelm Lübke und in seinen Berliner Jahren auch Jacob Burckhardt dort.¹⁵ Obwohl sich die genauen Gesprächsinhalte nurmehr indirekt erschließen lassen, darf doch angenommen werden, dass kunsthistorische Themen und Thesen in diesem Rahmen gleichsam als ›pre-print‹, ›unter Gleichen‹ und vorzugsweise in pointenreichen Erzählungen, debattiert wurden – mithin nicht nach der Logik der später prägend gewordenen fachwissenschaftlichen Kommunikation auf Kongressen oder in Seminaren.

Gediegener als bei Kuglers ging es in dem neuen, repräsentativen Haus des Bildhauers und Akademie-Professors Friedrich Drake am Tiergarten zu, das um 1850 innerhalb Berlins die vielleicht wichtigste Kommunikationsschnittstelle für die Kunstgeschichte bilden sollte, sicher mehr als die ›vollgestopfte‹ Universität. Der aus Düsseldorf zurückgekehrte Karl Schnaase wurde 1848 Untermieter in der geräumigen Villa; Waagen, Kugler, Hotho, Lübke, Eggers und der für die frühe Denkmalpflege in Preußen wichtige Ferdinand von Quast waren in den 1850er Jahren regelmäßige Gäste.¹⁶ Dies entsprach insofern einem Trend, als um die Mitte des 19. Jahrhunderts allgemein eine ›Vergroßbürgerlichung‹ dieses Teils von Berlin einsetzte, an der neben vermögenden Bankiers und Kaufleuten auch Professoren ihren Anteil hatten. Die rasch aus dem Boden sprießenden Hitzig-Bauten entsprachen ganz dem Geschmack und den (Repräsentations-)Bedürfnissen dieses dynamischen Segments der Berliner ›Gesellschaft‹ oder, wie jüngst sozial- und kulturhistorisch resümierend festgestellt wurde: »Das Tiergartenviertel bot (...) die Möglichkeit, in der konkreten Begegnung mit höfisch-feudaler Kultur die Unabhängigkeit – und Überlegenheit – der eigenen, bürgerlichen Kultur offensiv zu demonstrieren.«¹⁷

Berliner Vereine

Etwas reglementierter und in der Regel unter Ausschluss von Frauen, gleichwohl ›interdisziplinär‹ operierten die Berliner Vereine, zumal diejenigen mit einem wissenschaftlich-kulturellen Anspruch. Sie kultivierten eine Gesprächskultur, die sich zwischen abzuarbeitender Tagesordnung und ›Autorenlesung‹ bzw. Präsentation eigener Kunstwerke mit anschließender Diskussion bewegte. Sie waren Orte der standardisierten, wenn nicht kodifizierten Geselligkeit, zugleich aber Labore und Vortragsstätten für neue Ideen, Texte, Kompositionen und bildkünst-

15 Wilhelmy-Dollinger 2000, S. 217–219.

16 Betthausen 1999, S. 367.

17 Reif 2008, S. 145.

lerische Werke.¹⁸ Insgesamt war der Konnex von aktueller Kunstproduktion und -veräußerung einerseits, Kunsttheorie und -historie andererseits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch wesentlich enger als später, eben durch den entsprechenden urban-geselligen Austausch. In seiner »Geschichte der neueren deutschen Kunst« verlieh Athanasius Graf von Raczyński 1841 mit Blick auf die sich rasch vermehrenden Kunstvereine der Erwartung Ausdruck, dass »man sich für das Gedeihen der Künste in Preußen den schmeichelhaftesten Hoffnungen hingeben darf«.¹⁹

Bereits 1814 hatte sich, unter der Leitung von Louis Catel und Johann Gottfried Schadow, der »Berlinische Künstlerverein« gegründet, dessen gut 30 Mitglieder sich aus bereits arrivierten Künstlern der Haupt- und Residenzstadt rekrutierten und um »Kunstfreunde« sowie Ehrenmitglieder wie Goethe, Zelter, Mendelssohn Bartholdy oder Kultusminister Altenstein ergänzten. Bei den zumindest während der Wintermonate jeweils mittwochs stattfindenden Vereinsabenden im Englischen Haus in der Mohrenstraße wurden Vorträge gehalten, auch über Themen der Kunstgeschichte, es wurde diskutiert und sich über interessante Neuigkeiten aller Art ausgetauscht. Der Verein erlebte seine Blütezeit im Vormärz, war aber noch bis in das späte 19. Jahrhundert existent.²⁰

Ein anderes Beispiel wäre der »Tunnel über der Spree«, 1827 von dem bloß vorübergehend in Berlin tätigen Publizisten Moritz Gottlieb Saphir und den beiden Hofchauspielern Friedrich Wilhelm Lemm und Louis Schneider gegründet. Dieser Verein avancierte rasch zu einem Versammlungsort wichtiger Literaten und Figuren des öffentlichen Lebens, auch aus der Politik. In manchem Praktiken der in Berlin ja ebenfalls noch präsenten Logen aufnehmend, hatten Identitätswechsel geringeren Ausmaßes statt durch die Annahme von Vereinsnamen, zumeist solche historischer Persönlichkeiten und die Kooptation durch Referenzen, also die Fürsprache bereits aufgenommener Mitglieder. 1844 stieß Theodore Fontane alias Lafontaine hinzu, war über ein Jahrzehnt begeisterter »Tunnelaner« und lässt in seinem Erinnerungswerk noch aus dem Rückblick eines halben Jahrhunderts erahnen, wie gesucht, animiert und auch profilierungsträchtig die Zusammenkünfte des Vereins gewesen sein müssen. Unter den für die frühe Kunstgeschichte wichtigen Mitgliedern des »Berliner Sonntagsvereins« werden namentlich Friedrich Eggers – vor seiner Dozentur an der Akademie der Künste vor allem Herausgeber des »Deutschen Kunstblattes« und Rauch-Biograf – sowie Franz Kugler und Paul Heyse genannt; alle drei traten in den späten 1840er Jahren bei.²¹

Die wohl wichtigste Vereinigung und *pressure group* für die Belange der noch wesentlich außeruniversitären Kunstgeschichte war der ebenfalls 1827 gegründete »Wissenschaftliche Kunstverein«. In seinen Satzungsparagrafen war als Zweck der mindestens monatlichen

18 Das Aufblühen von Kunstvereinen im Vormärz als wesentlich bürgerliche Form von Geselligkeit und Mäzenatentum ist in der Forschung verstärkt thematisiert worden, freilich mehr im Hinblick auf die politischen, sozialen und sammlungsgeschichtlichen Implikationen als auf die kunsthistorischen im engeren Sinne; vgl. Langenstein 1983; Gerlach 1994; Großmann 1994; Pilger 2004; Biedermann 2001, dort auch eine hilfreiche Auflistung der bis 1900 gegründeten Kunstvereine und vergleichbarer Gesellschaften in Europa (S. 267).

19 In Bd. 3, Kap. 13 des betreffenden Werkes; hier zit. n. Biedermann 2001, S. 9.

20 Schadow 1987, Bd. 2, S. 550–552.

21 Fontane 1967, S. 161–183.

Zusammenkünfte vermerkt: eine »Geschäfts- und Arbeitssitzung, in welcher Vorträge philosophischen und historischen Inhalts über die Kunst und Kunstwerke gehalten, Beurteilungen von Kunstwerken und Schriften über Kunst, Correspondenzen, etc. mitgeteilt, von den Künstlern Skizzen, Zeichnungen, Bilder, Kupferstiche, Steindrucke usw. vorgelegt und was sonst der Kunst förderlich sein kann, verhandelt und besprochen werden soll.«²²

Der Verein bestand bis 1914 und versammelte die Elite des Berliner Geistes- und Kulturlebens; zu den Gründungsmitgliedern gehörten etwa Hegel, Schinkel, Schadow, Rauch und auch Waagen, während die Gebrüder Humboldt die ersten Ehrenmitglieder wurden. Ein weiteres langjähriges Mitglied dieses Vereins war der erwähnte Ernst Heinrich Toelken, seit 1814 Privatdozent, seit 1823 Ordinarius für Archäologie an der Friedrich-Wilhelms-Universität, ab 1832 Direktor des Antiquariums, der Antikenabteilung innerhalb des Museums, sowie Mitglied und zeitweilig Sekretär der Akademie der Künste. Mit dem von ihm herausgegebenen »Berliner Kunstblatt« (1828–29) gab es zudem vorübergehend ein publizistisches Organ, welches kunsthistorische Anliegen über die Vereinsitzungen hinaus einer interessierten Öffentlichkeit vorstellen konnte und sie bereits im Titel mit Berlin assoziierte.

Noch »offizieller« war nur der 1825 gegründete »Verein der Kunstfreunde im Preussischen Staat«, der zweitälteste seiner Art in Deutschland (nach dem zwei Jahre zuvor begründeten Münchner Verein). Mit Wilhelm von Humboldt, Rauch, Tieck, Schinkel, Beuth und zahlreichen weiteren Repräsentanten der für das vormärzliche Berlin so maßgeblichen Koalition aus oberen Chargen von Hof und Verwaltung sowie aufstiegswilligen bürgerlichen Experten, Gelehrten und Künstlern wurde dieser Kreis, der wiederum einen wichtigen Einfluss auf die Einrichtung und Zusammensetzung der Museumskommission haben sollte, ein weiterer, durch gemeinsame Interessen getragener geselliger Treffpunkt.

Die Förderung der zeitgenössischen Kunstproduktion in Preußen mag das primäre Motiv gewesen sein, doch in der Sache genoss die Kunstgeschichte ebenfalls große Aufmerksamkeit. Die kunsthistorischen Präferenzen der wesentlich von klassizistischer Ästhetik und eigenen Italienaufenthalten geprägten »Kunstfreunde« sollten auch insofern zum Tragen kommen, als der Verein Reisestipendien für junge Künstler auslobte, deren festgelegtes Ziel Italien war.²³ Anfänglich wurden den preussischen Laureati sogar thematisch festgelegte »Preisaufgaben« gestellt, zumeist als Interpretation antiker Mythologie.²⁴ Prägende Vorsitzende des Vereins waren Wilhelm von Humboldt (bis zu seinem Tod 1835) und, nach seiner Rückkehr nach Berlin im Jahre 1848, Carl Schnaase. Seinen Zenit hatte der Verein zu diesem Zeitpunkt freilich bereits überschritten; den im Jahre 1843 erreichten Mitgliederstand von rund 2.500, darunter das Königspaar, und die damit einhergehenden Einflussmöglichkeiten sollte er nicht wieder erreichen.

22 Zit. n. Schadow 1987, Bd. 3, S. 688.

23 Zur zeitgenössischen Berliner Italienreferenz auch Schalenberg 2004b.

24 Großmann 1994, S. 96.

Kunst(-darbietung) als Veranstaltung des Staates

Dies verweist bereits auf die vierte ›Sphäre‹ der oben vorgeschlagenen Matrix, denn ohne den Hof wäre die Beschäftigung mit Kunst und Kunstgeschichte in Berlin – wie auch in Dresden, München oder Wien – nicht in der gleichen Weise möglich gewesen; dies betrifft weniger den etwaigen Kunstverstand einzelner Prinzen, Höflinge oder Beamter als vielmehr die materielle Grundlage in Form der über die Jahrhunderte von den Hohenzollern gesammelten und zum Teil auch vor 1828/30 zugänglich gemachten Kunstgegenstände, welche eine fundierte kunsthistorische Forschung erst ermöglichten. Der Fürstenstaat entwickelte sich durch den Ausbau und die Differenzierung der Bürokratie zum Kulturstaat fort, war zwar immer noch klar hierarchisiert auf den König zulaufend, aber im Detail doch auf den Sachverstand und Einsatz der betreffenden Staatsdiener angewiesen, bis hin zum neuen, sich über kunsthistorische Expertise definierenden Berufszweig des Museumsdirektors und einen wachsenden Stab kunsthistorisch geschulter Mitarbeiter.²⁵

So erscheint das in der Matrix bewusst ausgeblendete und auch hier nur ausblicksartig zu erwähnende, sich rasch binnendifferenzierende Museum als übergeordnetes Fünftes, als *quinta essentia*. Prinzipiell als Universalmuseum konzipiert, stellte es auf der Spreeinsel ›Kunstgeschichte‹ emphatisch und in kaum gekannter Vielfalt aus und verlangte geradezu nach einer weitergehenden Deutung der vorhandenen Objekte. Im Berliner Kontext sollte es sich noch vor der Universität, neben der Akademie und stark in die Netzwerke der bürgerlich-städtischen Geselligkeit und höfisch-staatlichen Kunstpatronage eingebunden, als der eigentliche Entstehungsort der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin erweisen. Seine Schlüsselrolle für die personelle und institutionelle Entwicklung der Berliner Kunstgeschichte steht außer Frage; und auch im Hinblick auf die oben skizzierten neueren wissenschaftsgeschichtlichen Zugangsweisen dürfte das Museum ein interessanter Knotenpunkt gewesen sein. Welche kunsthistorischen Praktiken, Diskurse, Bilder und Wissensordnungen dort konkret (re-)produziert wurden und wie Berlin-spezifisch diese waren, könnte reichhaltigen Stoff für weitere Forschungen bereithalten.

25 Vogtherr 1997; Stockhausen 2000.

Abkürzung

GStA PK = Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz

Literatur

- Ben-David, Joseph: *Centers of Learning*. Britain, France, Germany, United States. New York 1977.
- Ben-David, Joseph: *Scientific Growth. Essays in the social organization and ethos of science*. Berkeley, CA 1991.
- Betthausen, Peter: Schnaase, Karl. In: *Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*. Hg. von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. Stuttgart und Weimar 1999, S. 365–368.
- Biedermann, Birgit: *Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Die Förderung öffentlicher Kunstwerke durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen*. Petersberg 2001.
- Borbein, Adolf H.: Aloys Hirt, der Archäologe. In: Sedlarz, Claudia (Hg.), unter Mitarbeit von Rolf H. Johannsen: *Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner*. Hannover-Laatzten 2004 (Berliner Klassik, Bd. 1, 1), S. 173–189.
- Bruch, Rüdiger vom: Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin. Vom Modell »Humboldt« zur Humboldt-Universität 1810 bis 1949. In: Demandt, Alexander (Hg.): *Stätten des Geistes. Große Universitäten Europas von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln, Weimar und Wien 1999, S. 257–278.
- Dilly, Heinrich: *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt a. M. 1979.
- Fontane, Theodor: *Sämtliche Werke. Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches (1898)*. Bd. 15. Hg. von Kurt Schreinert und Jutta Neuendorff-Fürstenau. München 1967.
- Gerlach, Peter (Hg.): *Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine*. Aachen 1994.
- Gradmann, Christoph: *Jenseits der biographischen Illusion? Neuere Biographik in Wissenschafts- und Medizingeschichte*. In: NTM. Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin 17 (2009), S. 207–218.
- Großmann, Joachim: *Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786–1850*. Berlin 1994.
- Guntau, Martin/Laitko, Hubert (Hg.): *Der Ursprung der modernen Wissenschaften. Studien zur Entstehung wissenschaftlicher Disziplinen*. Berlin 1987.
- Langenstein, York: *Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert*. München 1983.
- Lenz, Max: *Geschichte der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*. Bd. 2, 1: Ministerium Altenstein. Halle a. d. S. 1910 und Bd. 2, 2: *Auf dem Weg zur deutschen Einheit im neuen Reich*. Halle a. d. S. 1918.
- Locher, Hubert: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*. München 2001.
- Pilger, Kathrin: *Der Kölner Zentral-Dombauverein im 19. Jahrhundert. Konstituierung des Bürgertums durch formale Organisation*. Köln 2004.
- Reif, Heinz: *Das Tiergartenviertel*. In: Reif, Heinz (Hg.): *Berliner Villenleben. Die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am grünen Rand der Stadt um 1900*. Berlin 2008, S. 133–161.
- Rößler, Johannes: *Poetik der Kunstgeschichte*. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft. Berlin 2009.
- Schadow, Johann G.: *Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845*. Hg. von Götz Eckhardt. Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849. 3 Bde. Berlin 1987.
- Schalenberg, Marc: »... der deutschen Wissenschaft eine kaum noch gehoffte Freistatt eröffnen« – Überlegungen zur Vorgeschichte und Gründung der Berliner Universität. In: *Acta Historica Leopoldina* 43 (2004), S. 101–113. [Schalenberg 2004a]
- Schalenberg, Marc: *Italia docet. Prolegomena zu einer Geschichte der Gebildeten in Berlin um 1800*. In: Schalenberg, Marc/Walther, Peter Th. (Hg.): »... immer im Forschen bleiben«: Rüdiger vom Bruch zum 60. Geburtstag. Stuttgart 2004, S. 15–32. [Schalenberg 2004b]
- Schubring, Gert (Hg.): *»Einsamkeit und Freiheit« neu besichtigt. Universitätsreformen und Disziplinenbildung in Preußen als Modell für Wissenschaftspolitik im Europa des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 1991.
- Stichweh, Rudolf: *Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen. Physik in Deutschland 1740–1890*. Frankfurt a. M. 1984.
- Stichweh, Rudolf: *Wissenschaft, Universität, Professionen. Soziologische Analysen*. Frankfurt a. M. 1994.
- Stockhausen, Tilmann von: *Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungspolitik 1830–1904*. Berlin 2000.

- Vogtherr, Christoph M.: Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums. Berlin 1997 [Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 39 (Beiheft 1997)].
- Wagner, Frank: Professoren in Stadt und Staat. Das Beispiel der Berliner Universitätsordinarien. In: Schwinges, Rainer Ch. (Hg.): Universität im öffentlichen Raum. Basel 2008, S. 365–385.
- Wegner, Reinhard: »Das Höchste liegt nur im Gesamten«. Alois Hirts Kunstgeschichte im Zeitalter der Krisen. In: Grave, Johannes/Locher, Hubert/Wegner, Reinhard (Hg.): Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800. Göttingen 2007, S. 86–98.
- Weingart, Peter (Hg.): Wissenschaftsforschung. Eine Vorlesungsreihe. Frankfurt a. M. und New York 1975.
- Wilhelmy-Dollinger, Petra: Die Berliner Salons. Mit kulturhistorischen Spaziergängen. Berlin u. a. 2000.
- Zur Jubelfeier 1696–1896. Kgl. Akad. Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin. Berlin [1896].

Kunstgeschichte, Universität, Museum und die Mitte Berlins 1810–1873

Der Bedingungs-zusammenhang von Universität und Museum

Die Erfolge der im 19. Jahrhundert sich festigenden Disziplinen hatten den Preis, dass der Bildungsanspruch dieser Fächer zurückging. Die Kunstgeschichte bot darin einen Sonderfall, dass sie den Prozess der Spezialisierung mitgemacht und ihrerseits forciert, andererseits aber am Gebot der Bildung festgehalten hat. Hierfür wurde sie nicht belohnt. Im selben Maß, in dem sie als öffentlich wirksame Institution bewundert und durchaus auch beneidet wurde, wurde die Erinnerung daran gemindert, dass sie von Beginn an eine nicht unerhebliche Rolle für die Ansprüche der Friedrich-Wilhelms-Universität und darüber hinaus für die Kultur Berlins gespielt hat.

Das Dokument dieser retrospektiven Missachtung ist die zwischen 1910 und 1918 vorgelegte Universitätsgeschichte des Historikers Max Lenz, die Bewertungsmustern folgt, denen die Kunstgeschichte weder entsprach noch entsprechen wollte. Lenz fehlte als Ranke-Schüler die Voraussetzung, für das Gebiet und die Aufgaben der Kunstgeschichte ein Sensorium zu entwickeln. Auf seinem Hügel von Papierquellen sich wie auf dem Olymp fühlend, zog Lenz, wann immer Vertreter dieses Faches zur Sprache kamen, negative Schlüsse.¹ Wäre Lenz ein Schüler Johann Gustav Droysens gewesen, der auch die nicht-schriftlichen »Monumente« als vollgültige Quellen des Historikers erachtete, so hätte sich ein anderes Bild ergeben, das etwa die Verbindungen zwischen Theologie, Geschichte und Kunstgeschichte, die durch das Konzept der »Monumentalen Theologie« Ferdinand Pipers entstanden, hätte würdigen können.² Ein komplett anderes Bild hätte auch Jakob Burckhardt bezeugt, der während seines Studiums in dem von ihm nicht eben geschätzten Berlin entscheidende Impulse durch die Kunstgeschichte, insbesondere durch Franz Kugler, erfahren hat.³

Der vorliegende Text ist in leicht modifizierter Form erschienen in Tenorth 2010, S. 237–263.

- 1 Lenz 1910, Bd. 2, 1, S. 312; Heinrich Gustav Hotho, S. 502; Franz Kugler; Lenz 1918, Bd. 2, 2, S. 143–144; Gustav Friedrich Waagen. Vgl. zu Lenz' systematischer Geringschätzung der Kunstgeschichte Schalenberg im vorliegenden Band. Schalenbergs Beitrag bietet eine umfassende eigene Perspektive auf das Thema.
- 2 Bredekamp 1978. Zum zwischen Schaubühne und Laboratorium verorteten theologischen Ansatz siehe das sechste Kapitel bei Laube 2010.
- 3 Wilhelmy-Dollinger 2000, S. 217–219; Schalenberg im vorliegenden Band.

Eigenartigerweise sind so gut wie alle wissenschaftsgeschichtlichen Untersuchungen von kunsthistorischer Seite den Urteilen von Lenz gefolgt. Ein Grund mag gewesen sein, dass die Durchsetzung des Faches als akademische Disziplin auf die Universitäten bezogen, die »Berliner Schule« der Kunstgeschichte aber eher als ein Produkt der mit dem Museum verbundenen Forscher verstanden wurde.⁴ Diese Sicht aber war darin gleichsam falsch eingefädelt, als das Museum selbst wesentlich ein Produkt der universitären Kunstgeschichte war. Dieser Ausblendung ist auch zum Opfer gefallen, dass die Kunstgeschichte, gemeinsam mit der Archäologie, seit Gründung der Universität über ein Ordinariat verfügte, von dem aus sie mit der Wissensvermittlung und der Forschung vor allem den Bildungsauftrag der Universität zu stärken vermochte. Ohne diese Frühgeschichte des Faches hätte die Berliner Universität einen anderen Charakter erhalten.

Die Bildungsreform in der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts intendierte eine Aufwertung der Künste und der mit ihnen in Beziehung stehenden Wissenschaften. Eines der frühesten und eindrucksvollsten Dokumente zur Gründung der Berliner Universität, die im März 1802 eingereichte Denkschrift des Gymnasiallehrers, Schriftstellers und Philosophen Johann Jakob Engel, stellt diese an den Anfang seiner Idee, dass Berlin ein singulärer Ort einer neuen Universität sei, weil die hier vorhandenen Sammlungen und Bibliotheken das höchste Prinzip des *oculis subicere* ermöglichen würden. Da die Anschauung der Korrektor und Antrieber der forschenden Neugierde sei, böten die vielfältigen Sammlungen Berlins die einzigartige Möglichkeit, hier eine besonders fruchtbare Universität zu installieren. Engels erstes Beispiel bot die Gemäldegalerie des Schlosses: »Ein paar Raphael, ein paar Titian, oder Guido Reni sehen, unterrichtet mehr, als alles, was man davon hört oder liest. Berlin hat auf dem Schlosse eine Gallerie, eine größere in der Nähe. Was haben andere Örter und besonders die, wo man die Universitäten anlegte?«⁵

Indem Engel mit dem Zusammenspiel von Sammlung, Forschung und Bildung jene Tradition aufgenommen hat, die mit Gottfried Wilhelm Leibniz' Akademieplänen auch mit Blick auf Berlin begründet worden ist,⁶ traf er einen Nerv. Es war kein Lippenbekenntnis, wenn Minister Karl Freiherr vom Stein zum Altenstein in seiner Denkschrift »Über die Leitung des Preußischen Staats« im Jahre 1807 konstatierte, durch die »Schönen Künste« und Wissenschaften gemeinsam »der höchsten Güter theilhaftig« werden zu können.⁷ Im selben Sinn war es für Wilhelm von Humboldt für die zukünftige Universität geradezu eine Bedingung, die beiden Akademien und alle vorhandenen naturwissenschaftlichen Einrichtungen zusammenzuführen, um »die Bibliothek, das Observatorium, den botanischen Garten, und die naturhistorischen und Kunst-Sammlungen/und die allgemeine Lehranstalt selbst dergestalt in Ein organisches Ganzes zu verbinden, dass jeder Theil, indem er eine angemessene Selbständigkeit erhält, doch gemeinschaftlich mit den anderen zum allgemeinen Endzweck mitwirkt.«⁸ Wenn die Universi-

4 Bickendorf 2007, S. 46–49. Vgl. auch Dilly 1979, S. 190; Prange 2007, S. 75 (beide mit Blick auf Waagen); Schalenberg (im Druck).

5 Köpke 1860, Dokument 2, S. 148.

6 Bredekamp 2004, S. 170–174; Segelken 2000; Bredekamp/Brüning/Weber 2000.

7 Altenstein 1929, S. 146.

8 Brief W. v. Humboldts an Friedrich Wilhelm III. vom 24. Juli 1809, in: Humboldt 1903, Nr. XXIX, S. 150.

tät im Gegensatz zur reinen Forschungseinrichtung der Akademie der Wissenschaften auch den Auftrag haben sollte, öffentlich in Staat und Gesellschaft hineinzuwirken, so gehörten für Wilhelm von Humboldt folglich auch die »Kunst-Sammlungen« und damit auch jener Bereich der »Schönen Künste«, der unter den Denominationen der ersten Professuren auftauchen werden wird, zu den Mitteln der »wahren Aufklärung und höheren Geistesbildung«.⁹ Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts hatte er daher immer wieder darauf verwiesen, dass Kunst die Brücke sei, um die Kluft zwischen Barbarei und Zivilisation aufzuheben und sowohl den Individualcharakter wie auch die Gemeinschaft der Nation zu formen.¹⁰ In diesem Rahmen sollten die Sammlungen zusammengeführt werden, um ein lebendiges Corpus entstehen zu lassen.¹¹ In all diesen Überlegungen gründete das Ziel, die Universität auch mit einem Kunstmuseum auszustatten, sodass die Alma Mater zum Gefäß eines vollgültigen Weltmuseums werden würde, in dem das Erbe der Kunstammer aufgehoben werden könnte.

Der erste Schritt einer Umsetzung von Wilhelm von Humboldts angestrebter Verknüpfung von Universität und Museum lag darin, die Kunstammer des Berliner Schlosses aus der alleinigen Obhut der Akademie der Wissenschaften in eine gemeinschaftliche Leitung mit der Universität zu überführen. Die entscheidende, gegen den erbitterten Widerstand der Akademie wie auch des Kustoden der Kunstammer, Jean Henry, im Jahr 1810 vollzogene Maßnahme war der Umzug der naturwissenschaftlichen Teile der Kunstammer in das Prinz-Heinrich-Palais. Damit war die Universität von Beginn an zugleich ein Forschungsmuseum, das sofort begann, die Abteilungen der Anatomie, der Zoologie, der gemeinsam mit dem Bergwerks- und Hüttendepartement organisierten Mineralienkunde, der Pflanzensammlung (ab 1818) auszubauen.¹²

Umso drängender wurde die Erweiterung dieser Universitätssammlung um ein Kunstmuseum. Als sich die Pläne im April 1810 zu konkretisieren schienen, meldete Wilhelm von Humboldt, dass geeignete Räume im Universitätsgebäude bereitgehalten würden.¹³ Da jedoch zunächst eine Inventarisierung des königlichen Besitzes darüber entscheiden sollte, welche Kunstwerke in das Universitätsgebäude gelangen sollten, und da sich diese Verzögerung bis in die napoleonischen Kriegszüge hinzog, kam es nicht zu einer Realisierung. Wie selbstverständlich die Universität aber auch als Kunstmuseum konzipiert worden war, erhellt der Umstand, dass die 1815 in einer spektakulären Aktion erworbene Sammlung Giustiniani nicht in ein Gebäude des Königs kam, sondern vielmehr der Akademie der Künste übereignet wurde, um von 1818 bis 1827 im ersten Stock des Universitätsgebäudes ausgestellt zu werden (Abb. 1). Auf einen Schlag gehörte die Universität zu den bedeutendsten Galerien ihrer Zeit.¹⁴

Entscheidend dafür, dass während dieser Zeit das im Jahre 1830 fertiggestellte Kunstmuseum Karl Friedrich Schinkels (heute »Altes Museum«) konzipiert und umgesetzt wurde, war

9 Ebd., S. 149. Vgl. Denkschriftentwurf an Friedrich Wilhelm III. vom 14. Mai 1809, in: ebd., Nr. XXVI.

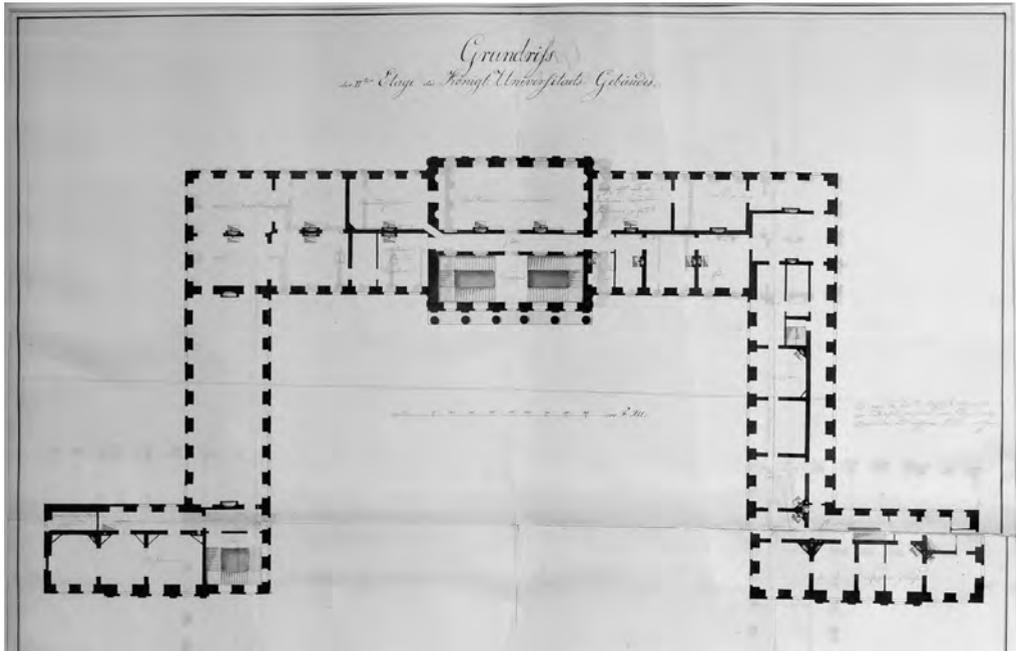
10 Sheehan 2002, S. 93.

11 Vogtherr 1997, S. 70–71.

12 Ebd., S. 71–72; Segelken 2000.

13 Brief W. v. Humboldts an Friedrich Wilhelm III. vom 24. April 1810, in: Humboldt 1903, S. 242–243.

14 Vgl. den Grundriss des ersten Stockwerks mit den Räumen der Sammlung bei Gandert 1985, S. 54. Zum Vorgang selbst: Vogtherr 1997, S. 83–85.



1 Grundriß des ersten Obergeschosses der Königl. Universität, Zeichnung, 1819.
Die Sammlung Giustiniani ist im Raum rechts neben dem Auditorium Maximum eingetragen.

das starke Argument, dass die Universität von 1818–1827 als einzige Institution Berlins über ein öffentlich zugängliches Museum verfügte.¹⁵ Mit der Überführung in das Alte Museum war die in der Universität untergebrachte Kunstsammlung zwar räumlich, aber keineswegs gedanklich distanziert. Die Rolle der Universität, selbst als Museum aufzutreten, hatte als Beispiel gewirkt. Die Konzeption der Friedrich-Wilhelms-Universität war herausragend, aber hierin lag ihr einzigartiger Charakter. Das Entwicklungsmodell Berlins war somit singulär. Auch nach 1830 wurde dieses keinesfalls geschwächt; vielmehr blieb es über die räumliche Trennung hinweg ein immer wieder mit Leben erfüllter Anspruch.

Mit dem durch Schinkel errichteten Alten Museum erhielt die Mitte Berlins eine unverrückbare Struktur, da sich zwischen dem Schloss, der Universität und dem Museum ein spannungsvolles, die urbane Physiognomie Berlins neu definierendes Dreieck bildete (Abb. 2), das die Diskussionsverläufe um die Einheit von Universität und Museum materialisierte.¹⁶ Sein Ursprung liegt in der bis 1870 trotz aller räumlichen und technischen Schwierigkeiten grandios umgesetzten Idee, die Universität als ein Universalmuseum zu begreifen, zu dem unabdingbar auch eine Kunstsammlung gehören sollte.

¹⁵ Ebd., S. 85.

¹⁶ Buddensieg 1993, S. 31–34.



2 Adolf Eltzner, Panorama der deutschen Reichshauptstadt, Zeichnung, 1886.
Ausschnitt mit den drei Bedingungsgrößen: links das Schloss mit der Kunstammer, oben die Königliche Universität, rechts das dem Schloss konfrontierte Museum Schinkels.

Dieser Rahmen hat die weitere Geschichte der Universität bestimmt. Wenn ihr heute der Auftrag, das neu zu errichtende Berliner Schloss mit ihren Sammlungen und Ideen mitzuprägen, gegeben ist, dann beruht dies auf der bis in die Gründungsphase zurückreichenden und über viele Generationen erfolgreich umgesetzten Überzeugung, die Universität auch als ein lebendiges Museum zu konzipieren. Hierin lag und liegt der materiale Grund ihrer einzigartigen Rolle.

Die Trennung von Archäologie und Kunstgeschichte

Auch die universitäre Kunstgeschichte Berlins kann nicht verstanden werden, wenn sie nicht in dieser Bestimmung und den unterschiedlichen Varianten, auf diese zu reagieren, begriffen würde. Unter den mit insgesamt 13 Ordinariaten ausgestatteten Fächern, mit denen die Philosophische Fakultät ihre Arbeit aufnahm, befand sich, wie es die Gliederung des Vorlesungsverzeichnisses vom Wintersemester 1810/11 ausweist, auch das der »Schönen Künste«.¹⁷ Diese

17 Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin. Verzeichnis der Vorlesungen, in: HUB UB, Microfiche, Sig. MiZ 444. – Der begriffliche Auftakt »Schöne Künste« knüpfte als Grundbegriff für die »theoretisch«-»historische« Lehre der Kunstgeschichte an die kunsttheoretischen Grundsätze des 18. Jahrhunderts an (Prange 2004, S. 10, 94;

Bezeichnung behielt es bis zum Sommersemester 1813, um dann wechselnd u. a. als »Kunst«, »Schöne Künste und Archäologie«, »Schöne Künste und Wissenschaften«, »Archäologie und Kunstgeschichte« sowie »Archäologie« oder allein »Kunstgeschichte« aufzutreten. Von 1831 bis zum Ordinariat von Herman Grimm im Jahre 1873 wurde es stets als »Kunstgeschichte und Kunstlehre« oder »Kunstlehre und Kunstgeschichte« gelistet.¹⁸

Mit Aloys Hirt, der seit 1810 als Professor für »Theorie und Geschichte der zeichnenden Künste« lehrte, wurde jene Persönlichkeit zu einer der Gründungsgestalten der Universität, die wie keine zweite die Idee des Museums in Berlin vertreten hatte. Obwohl er die Bedeutung der »Schönen Künste« als Gründungsmitglied der Philosophischen Fakultät unterstrich, ist er als frühester Vertreter der universitären Kunstgeschichte in Vergessenheit geraten, weil seine Professur zwar der gesamten bildenden Kunst gewidmet war, aus dem Rückblick aber auf Archäologie fokussiert wurde und auch in der Fachgeschichte dieser Disziplin in seiner Bedeutung eher relativiert als gewürdigt wurde.¹⁹

Der Grund lag in dem in der Mitte des 19. Jahrhunderts vollzogenen Aufstieg der Archäologie zu einer scharf umrissenen Einzeldisziplin. Wie Hirt für die Gesamtheit der Kunstgeschichte stand, so vertrat Ernst Heinrich Toelken, die zweite Persönlichkeit im Fach »Schöne Künste«, diese Fokussierung auf die Archäologie.²⁰ In Göttingen über Platons Staatslehre promoviert, kam er 1814 nach Berlin, um 1816 zum außerordentlichen und 1823 zum ordentlichen Professor für »Kunstgeschichte und Mythologie« ernannt zu werden. Als Bearbeiter der königlichen Sammlungen, dann als Assistent am Antiquarium und seit 1836 als Direktor dieser Einrichtung hat auch Toelken über seine gesamte Berliner Laufbahn die Nähe zu den Kunstsammlungen gesucht. Sein Lehrangebot, das anfangs mit seiner breit angelegten Ausbildung übereinstimmte, schränkte er seit den 1830er Jahren auf die Archäologie ein, und gerade in dieser Reduktion hatte er so großen Erfolg, dass sich später der Eindruck verstärkte, auch Hirt habe bereits vorwiegend Archäologie betrieben.

Als Hirts Stelle im Jahre 1838 neu als »Archäologie und Geschichte der Kunst« definiert wurde,²¹ wurde sie von diesem Zeitpunkt an de facto der Archäologie zugesprochen, obwohl ihre zweite Komponente immer noch auf eine universal angelegte Kunstgeschichte zielte. Im Sinne dieser Doppelbestimmung blieb trotz ihrer engeren Ausrichtung auf die Archäologie der Gesamtrahmen im Blick. Als die Professur 1843 neu besetzt wurde, bezog sie Minister Fried-

Held/Schneider 2007, S. 37–42). Als Fachbezeichnung kam der Begriff erstmals an der Universität Jena in Zusammenhang mit der 1803 begonnenen, dann allerdings Episode bleibenden Lehre von Carl Ludwig Fernow als außerordentlicher Professor für Ästhetik und Kunstgeschichte vor (Wegner 2005, S. 61–65; Neuper 2003, S. 547). Neben Göttingen gehörte die Universität Jena zu den innovativen Einrichtungen in Deutschland, die die Organisation der Berliner Universität beeinflusst haben (Bruch 2001, S. 68–70). »Schöne Künste und Wissenschaften« schufen den fachlichen Rahmen für die 1804 eingerichtete »Professur der bildenden Künste« an der Universität Landshut (Stalla 2005, S. 199).

18 Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin. Verzeichnis der Vorlesungen, in: HUB UB, Microfiche, Sig. MiZ 444.

19 In dem so verdienstvollen Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon (2007) ist er bezeichnenderweise nicht vertreten. Zur Unterschätzung seitens der Archäologie Borbein 2004.

20 Borbein 1979, S. 115–117.

21 Die Statuten der philosophischen Fakultät vom 29. Januar 1838, § 42, in: Die Königliche Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin 1887, S. 167.

rich Eichhorn auf »das Fach der Archäologie und der Geschichte der Kunst«. Mit dem Vorschlag, den Archäologen Eduard Gerhard zu berufen, bestärkte er jedoch die archäologische Komponente dieser Stelle. Dies geschah in Anerkennung dessen, dass es Toelken angesichts seiner zahlreichen Verpflichtungen nicht möglich war, von seiner Stelle aus weiterhin die Archäologie vollgültig zu vertreten.²² Dieses Votum war mit einer retrospektiven Diskreditierung Hirts verbunden, der »wegen seines hohen Alters seine Wirksamkeit als Lehrer bei der hiesigen Universität schon lange Zeit vor seinem Tode aufgegeben hatte«. Daher sei seine Stelle »mittelst der Allerhöchsten Ordre vom 15ten November 1823 dem Geheimen Regierungsrath, Professor Dr. Toelken übertragen worden«.²³ Angesichts dessen, dass Hirt bis 1836 gelehrt hat, traf diese Begründung nicht zu. Die Zielrichtung aber war so deutlich wie erfolgreich; ab 1843 verfügte die Archäologie de facto über zwei Ordinariate. Seither heißt es in immer neuer Wiederholung, dass Hirt die Kunstgeschichte mit »wenig Erfolg« vertreten habe.²⁴

Der Vorgang ist ein Element der Positionierung sich neu bestimmender Einzelfächer. Seit der Mitte des Jahrhunderts wurde die Geltung der Kunstgeschichte rückblickend verkleinert. Hirt verlor in dieser Neubestimmung nicht nur seinen Rang, sondern auch sein Fach. Sein Beispiel fordert dazu auf, die Geschichte der Kunstgeschichte innerhalb wie außerhalb der Universität unbefangen neu zu rekonstruieren.²⁵

Kunstgeschichte und Museumspläne: Aloys Hirt

Der im schwäbischen Behla bei Donaueschingen geborene Aloys Hirt (1759–1837) (Abb. 3) hielt sich nach seinem Studium in Nancy und Wien, ab 1782 sechzehn Jahre in Rom auf, wo er sich der Erforschung der klassischen Kunst widmete und zugleich ein reges wissenschaftliches und kritisches Interesse für die neuere und zeitgenössische Kunst pflegte. Als Cicerone und geschätzter Gesprächspartner für die oftmals namhaften Besucher Roms entwickelte er seinen Sinn für die Wissensvermittlung und -verbreitung. 1796 kam er nach Berlin, um eine bemerkenswerte Karriere zu starten, die er als Preußischer Hofrat und Professor »aller theoretischen Theile der schönen Künste« an der königlichen Akademie der Künste begann. Im folgenden Jahr hielt er jenen Vortrag, der in seiner langfristigen Wirkung als Auslöser für die Errichtung der Berliner königlichen Museen gilt,²⁶ und auch bei der Errichtung der Bauakademie gab er entscheidende Impulse. Als diese im Jahre 1799 eingerichtet wurde, zählte er auch hier zu den Dozenten. 1810 erhielt er jene ordentliche Professur für »Theorie und Geschichte der zeichnenden Künste«, die ihn zu einem der Gründungsmitglieder der Universität machte.²⁷

22 Die Schrift des Ministers Eichhorn an den König wegen der Berufung Eduard Gerhards auf die Stelle »Archäologie und Geschichte der Kunst« vom 21. März 1843, in: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, I. HA Rep. 89 Nr. 21480 (1831–1843), Bl. 333–335.

23 Ebd.

24 Dilly 1979, S. 195.

25 Ein Hirt gewidmetes Symposium hat diese Perspektive angestoßen: Sedlarz/Johannsen 2004.

26 Hirt 1929a.

27 Zu Hirt siehe vor allem Sedlarz/Johannsen 2004; Zimmer 1999.



3 Johann Gottfried Schadow, Porträt Aloys Hirt, 1820 (Berlin, Stiftung Stadtmuseum, Inv. Nr. GHZ 82/69, 233).

Mit diesen vier Komponenten, der Akademie der Künste, der Bauakademie, der Universität und dem zukünftigen Museum, vereinte Hirt alle Elemente des vielschichtigen Kraftzentrums in der Mitte Berlins. Als Erforscher der Theorie und Geschichte der Kunst, Kenner der künstlerischen Zeitgeschichte, kunstakademischer und universitärer Lehrer, Organisator und Gestalter von Medien und Instrumenten für den Unterricht sowie nicht zuletzt als kulturpolitischer Akteur führte Hirt die Universitätsprofessur in ein Gespinnst von Aktivitäten, deren Ausmaß und Mannigfaltigkeit selbst in einer Zeit, in der die Spezialisierung allein noch keine hinreichende Bestimmung für die Aufgaben der Universität darstellte, eine Ausnahmeerscheinung war.

All diese Aktivitäten entsprangen einem doppelpoligen Verständnis von Kunstgeschichte. Gegründet auf der Antike als der normativen Basis, entwickelt sich die Kunst für Hirt in Zyklen, welche die Stadien des Wachstums, der Blüte und des Verfalls durchlaufen.²⁸ Indem das

28 Hirt 1805, S. IX.

organische Ganze der Kunstentwicklung in seiner Dynamik und strukturellen Organisation an die Naturwelt erinnert, in der Gattungen und Exemplare einen notwendigen Platz einnehmen,²⁹ hat Hirts Modell der zukünftigen Kunstgeschichte ein Evolutionsmuster vorgegeben. Zwar erreichte die Kunst Hirt zufolge ihren Gipfel in der griechisch-römischen Antike, um von diesem Olymp her jedoch nicht in der »edlen Einfalt und stillen Größe« zu wirken, die Johann Joachim Winckelmann in ihr gesehen und von ihr verlangt hatte, sondern in der Darstellung des Charakteristischen einer Situation, einer historischen Szene, einer Landschaft oder eines Affekts.³⁰ In diesem Konzept lag ein nicht-normativer Zug, der trotz des Vorbildcharakters der Antike auch die nichtantike Kunst in ihrem Eigenwert gelten ließ,³¹ um hieraus jene Spannung zwischen Norm und Kontingenz abzuleiten, welche die Fluktuationen vom Aufstieg und Niedergang bewirkte. Schließlich war die antike Kunst als eine Art Schatzkammer der Muster für spätere Zeiten für Hirt mit einem pragmatischen Prinzip verknüpft,³² welches das Interesse für die spätere Kunst bis zu deren aktuellen Entwicklungen geradezu herausforderte.

All diese Ansätze befähigten Hirt, in sein kunstgeschichtliches Universum nahezu sämtliche Kunstbereiche der mittelmeerischen Antike wie auch die der vorderasiatischen Kulturen ebenso wie der nachantiken Kunst einzuschließen. Von besonderer Bedeutung war sein Interesse für die Malerei der Neuzeit, deren Beginn er im 13. Jahrhundert ansetzte.³³ Seine Reisen in Mitteleuropa bis nach Prag und Karlstein wiederum erschlossen ihm insbesondere auch die nordalpine Malerei des Spätmittelalters.³⁴ Sein kunstpädagogisches Sendungsbewusstsein hat schließlich auch die zeitgenössische Kunst in sein Blickfeld gerückt.

In diesem Gesamtrahmen gewann Hirt aus der Beschäftigung mit der Antike spezifische, bis in die Gegenwart relevante Fragestellungen. Hierzu gehörten die Architekturgattungen und Bautypen³⁵ ebenso wie die mythologische Ikonografie, das Bildnis oder die Nacktheit in der Kunst.³⁶ Am Stoff der alten Kunst erprobt, gehörte diese systematische und motivkundliche Herangehensweise zum thematischen und methodischen Fundus einer universellen Kunstgeschichte, die er anlässlich einer Abhandlung zur christlichen Ikonografie begründet hat.³⁷ Entsprechend vertrat Hirt in seiner über den langen Zeitraum von 26 Jahren bis 1836 wahrgenommenen akademischen Lehre ein umfassendes Gebiet, das zu gleichen Teilen auf den Stoff der Archäologie und der Kunst der Nachantike bis auf die Gegenwart bezogen war, zudem aber auch die Kunst des Vorderen Orients einschloss.³⁸

29 Wittich 2004, S. 225.

30 Sedlar 2004, S. 7.

31 Dönike 2005, S. 81–84.

32 Müller 2004.

33 Hirt, Alois: Anmerkungen über das Leben und noch existierende Werke der älteren florentinischen Künstler der Mitte des 13.ten Jahrhunderts bis Anfang des 16.ten, im: Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Nachlass Hirt, GSA 64/111, 2; Wegner 2007, S. 88.

34 Hirt 1830.

35 Bruer 1994, S. 77.

36 Hirt 1818; Hirt 1822.

37 Hirt 1827.

38 Eine themenbezogene Auflistung ergibt 31 Veranstaltungen für Archäologie, ebenfalls 31 für die nachantike Kunstgeschichte und 10 für die orientalische Kunst. Beispiele für kunstgeschichtliche Lehrveranstaltungen sind etwa im

In den Kunstwerken, die für ihn den Beweis von Kultur schlechthin boten, erkannte Hirt einen sensiblen Gradmesser des kulturellen Ranges der Nationen und Gesellschaften. Der künstlerische Unterricht an der Akademie sowie die Forschung und Lehre an der Universität mündeten für ihn daher im Museum, in dem er die Höchstleistungen der künstlerischen Tätigkeit als Ansporn und Muster für die Bemühungen der Künstler und als Lektion des guten Geschmacks für die breiten Kreise der Gesellschaft, vor allem Kenner und Liebhaber, wirken sah.³⁹ Hirt hat die Funktion des Museums insbesondere auch als Raum für die für den akademischen Unterricht so essentiellen Übungen vor Originalen betont,⁴⁰ und auch hierin liegt die Logik seiner Stellung als Professor der Universität. Wenn Waagen, der erste Direktor der Gemäldegalerie, als Assistent von Hirt begonnen hat, dann ist dies ein weiteres Merkmal dieser Verzahnung.⁴¹

Hierdurch wurde auch methodisch ein neuer Grund gelegt. Seit 1797 hatte Hirt ein universelles Museum geplant, das die Sammlungen aus königlichem Besitz umschließen sollte.⁴² Bestechend war seine doppelte Argumentation, sowohl die vorbildliche Antike wie auch deren eigengewichtige Transformationen zum Stoff des Studiums versammelt zu sehen.⁴³ Wenn die Sammlung der antiken Kunst nach diesen systematischen Gesichtspunkten im Erdgeschoss gezeigt und die Gemäldegalerie als repräsentativer Teil der postantiken Kunst im oberen Stock ausgestellt werden sollte, dann bedeutete dies einen Bruch mit den eher dynastisch inspirierten Ordnungen.⁴⁴ Umso stärker betonte Hirt, dass es »für jede Gallerie das erste Gesetz« bedeuten müsse, »eine gute Ordnung in Aufstellung der Kunstobjekte« umzusetzen, um den Zielsetzungen der Bildung und Forschung gerecht zu werden. »Hauptsächlich nach Epochen, und Schulen« müsse diese Ordnung angelegt werden.⁴⁵

Mit seiner Idee einer an den Wänden des Museums visualisierten Kunst-Geschichte, die sich dem ästhetischen ebenso wie dem forschenden Anschauen und Vergleichen anbieten sollte, gehörte Hirt zu den Pionieren einer Bewegung, die zur Konstitution des Faches Kunstgeschichte wesentlich beigetragen hat. Seinen Inspirationen hinsichtlich der Dimensionen und der Dynamik des Museums kommen lediglich die Überlegungen zur Einrichtung und Organisation des Louvre-Museums im postrevolutionären Paris der 1790er Jahre nahe (seit 1803 Musée Napoléon).⁴⁶

Die Niederlage Napoleons und die Rückkehr eines Teiles der geraubten Kunstwerke bestärkten Hirts Museumskonzept. Er blieb die treibende Kraft, in einer Zeit der wachsenden patriotischen Gefühle den aufklärerischen, kosmopolitischen Geist zu wahren und zugleich

WS 1814/15: »Die Geschichte der Künste vom 15ten Jahrhundert bis auf unsere Zeiten«; WS 1819/20: »Die Geschichte der 3 ersten Epochen der neueren Kunst, vom Anfange des 13ten bis Ende des 16ten Jahrhunderts«; WS 1822/23: »Über fünf Alter der neuern Kunstgeschichte«; WS 1832/33: »Die Hauptepochen der bildenden Künste vom 13. Jahrhundert bis auf die neueste Zeit«.

39 Hirt 1929a, S. 78, 80.

40 Ebd., S. 79.

41 Ebd., S. 78.

42 Ebd., S. 78.

43 Ebd., S. 77.

44 Hirt 1929b, S. 61.

45 Sämtliche Zitate in ebd., S. 62.

46 Gaehdgens 1997; Rosenberg 1999.

durch die Gründung eines öffentlichen Museums die höfische Privilegierung der Kunstbetrachtung zu überwinden. Als die aus Paris wieder zurückgeführten Werke in Berlin durch Gottfried Schadow in einer triumphalen Ausstellung des Jahres 1815 präsentiert wurden, hat Hirt in einer Kritik an Schadows Zuschreibungen, die es wert wäre, unter die Grundtexte der Kunstgeschichte aufgenommen zu werden, den kennerschaftlichen Vergleich als unabdingbare Methode vorausgesetzt:

»Die richtige Beurtheilung und Kenntniß des Vortrefflichen, was ein Gemälde hat, reicht nicht immer hin, auch das Eigenthümliche, was eine Schule, einen Meister, ein Zeitalter charakterisirt, mit Sicherheit zu bestimmen. Hierzu wird vieles Sehen, vieles Vergleichen, und ein lange fortgesetztes Forschen erfordert, wozu der wackerste Künstler nicht immer Gelegenheit und Zeit hat.«⁴⁷

In dem vornehmlich um Hans Memlings Danziger Altartriptychon geführten Konflikt hatte Schadow geschlossen, dass dieses Werk von Michael Wolgemut, dem Lehrer Albrecht Dürers, in Nürnberg geschaffen worden sein müsse.⁴⁸ Hirts Zuschreibung des Altargemäldes an Hugo van der Goes wandte sich gegen diese eng nationale Zuordnung, um eine neutrale, allein auf Vergleichen und nicht auf Wunschvorstellungen aufgebaute Methode zu fordern.⁴⁹ Hirts Kennerschaft des Kunsthistorikers stand gegen die Intuition des wie immer berühmten Künstlers: »Die Gemäldekenntniß fordert ein eigenes Studium, so wie die Kunst selbst.«⁵⁰ Der Konflikt kann als nicht weniger gewichtig gelten als der sogenannte Holbein-Streit, der im Jahre 1871 darüber entschied, dass die Kennerschaft der Kunsthistoriker höher eingeschätzt wurde als die praktische Erfahrung der Künstler.⁵¹

Hirts unermüdliches Werben für das zu errichtende Museum hatte auch das Ziel, ein Ensemble zu schaffen, das dem Unterricht den geeigneten Entfaltungsraum bieten würde:

»Mögen sie [die Kunstwerke] in Zukunft nie wieder vereinzelt werden, sondern mit einer Auswahl anderer in den königlichen Sammlungen noch vorhandener Gemälde und zugleich mit den zahlreichen Antiken nach dem Beispiel anderer Hauptstädte ein großes Ganzes bilden. In einem hierzu zweckmäßig eingerichteten Gebäude aufgestellt, seyen sie den Freunden der Kunst zum Unterricht und zur höhern Bildung leicht zugänglich.«⁵²

In diesem Sinn hat Hirt den Ankauf der Sammlung Giustiniani, die, wie erwähnt, in den 1820er Jahren in Räumen der Universität ausgestellt war, begrüßt und sorgfältig analysiert.⁵³ Zudem hatte Hirt an der Erwerbung der Sammlung des Holz- und Getreidehändlers Edward Solly, mit der Berlin auf einen Schlag zur bedeutendsten Heimstätte vor allem der Malerei des Spätmittel-

47 Hirt 1815, S. 3–4. Vgl. Vogtherr 1997, S. 75.

48 Verzeichniß 1815, S. 26. Vgl. Schadow 1987, Bd. 1, S. 108.

49 Hirt 1815, S. 4.

50 Ebd., S. 4.

51 Bättschmann 2004.

52 Hirt 1815, S. 24. Vgl. Vogtherr 1997, S. 75.

53 Hirt 1816. Vgl. Vogtherr 1997, S. 76–77.

alters und der frühen Neuzeit wurde, einen beträchtlichen Anteil.⁵⁴ Als eine geradezu seherische Leistung erwies sich später, dass er auch die künstlerisch weniger bedeutenden Stücke im Auge hatte, um damit die potentiellen Museumsbestände im Sinne der historischen Vollständigkeit zu ergänzen.⁵⁵

Dass im Jahre 1830 das Alte Museum Schinkels errichtet wurde, war nicht zuletzt die Frucht jener Lehre, die Hirt seit 1810 als Professor der Universität entfaltet hatte. Von ihm stammt die Inschrift, die das obere Gesims des Alten Museums schmückt, um die Notwendigkeit der Forschung auszuweisen: *STVDIO ANTIQVITATIS OMNIGENAE ET ARTIVM LIBERALIVM* (»Dem Studium der Altertümer aller Art sowie aller freien Künste«). Das »große Ganze« ruht nicht in sich, sondern wird auch präsentiert, damit sich an ihm die Forschung bewähren kann.⁵⁶

Hirts 1797 begonnener Einsatz für die Gründung des Museums und insbesondere der Gemäldegalerie fand jedoch ein Ende, noch bevor das Museum eröffnet wurde. Im Jahre 1829 verließ Hirt die Kommission zur Einrichtung des Museums aufgrund von Meinungsverschiedenheiten mit anderen Mitgliedern. Gleichwohl erkannte Wilhelm von Humboldt in seinem Bericht von 1830 den ausschlaggebenden Beitrag Hirts für die Errichtung und Gestaltung des Königlichen Museums an.⁵⁷ Seine Kollegen waren weniger generös. In dem durch persönlich motivierte Angriffe und Gegenangriffe gekennzeichneten »Museumsstreit« des Jahres 1832, der die Zuschreibung prominenter frühneuzeitlicher Gemälde betraf, traten die Fachkollegen Gustav Friedrich Waagen und Karl Friedrich von Rumohr gegen ihn auf.⁵⁸ Beide kritisierten Hirts Zuschreibungen mit dem unausgesprochenen Argument, dass er seine eigenen, bereits 1815 genannten Kriterien nicht gebührend befolgt habe: »ein gutes Auge, reiche Originalkenntnis, ein scharfes Gedächtnis, korrektes Quellenstudium und die konsequente Verfolgung neuer Erkenntnisse, sowie eine feine Intuition für das Künstlerische überhaupt.«⁵⁹

Der Museumsstreit ist in die Geschichte des Faches als bedeutsamer Kristallisationspunkt der »historisch-kritischen« Kunstgeschichtsschreibung eingegangen. Die Nachwelt sah Rumohr und Waagen als Sieger der Kontroverse und als Wegweiser in die Zukunft der Disziplin. Sie selbst waren die Urheber dieser Einschätzung.⁶⁰ Indem die spätere Kunsthistoriografie diese Sichtweise übernommen hat, wurde Hirt aus dem Entwicklungsverlauf sowohl der universitären wie auch der musealen Kunstgeschichte ausgeschlossen, obwohl er nach Konzeption wie Bestand als »Gründervater« des Alten Museums anzusehen ist.⁶¹ Wie seine Rolle als Universitätsprofessor unter den Vorzeichen einer den Bildungsauftrag ernstnehmenden Kunstgeschichte wiederzuentdecken ist, so waren seine Konzepte für das Museum keineswegs veraltet.

54 Vogtherr 1997, S. 86; Kaminski 2001; Lacher 2005, S. 18–25.

55 Vogtherr 1997, S. 22–23.

56 Wyss 1983, S. 117.

57 Bericht des Ministers Wilhelm Freiherr von Humboldt an den König vom 21. August 1830, in: Wolzogen 1862–64, Bd. 3, S. 315.

58 Schroedter 2004; Ziemer 1994, S. 267–268.

59 Geismeyer 1980, S. 410.

60 Bickendorf 2007, S. 52.

61 Vogtherr 2005, S. 65; Lacher 2005, S. 24.

Vielmehr hat das Neue Museum Friedrich August Stülers mit seinem Ziel, eine *summa* der Kunst auch über Reproduktionen und Schülerarbeiten zusammenzubringen und damit die inneren Entwicklungsgesetze deutlich werden zu lassen, jene Ideen umgesetzt, derentwegen Hirt im Jahre 1829 aus der Planung des Alten Museums ausscheiden musste.

Vom Museum zur Universität: Gustav Friedrich Waagen

Gustav Friedrich Waagen (1794–1868) (Abb. 4) war im Verhältnis zu Hirt eine Art Gegenfigur. Er studierte in Breslau Geschichte, Philosophie und Philologie, um 1814 als Kriegsfreiwilliger nach Paris zu kommen, wo er im Musée Napoléon die dort gesammelten Meisterwerke studieren konnte. Sein Studium vollendete er in Heidelberg mit einer altertumswissenschaftlichen Dissertation. Im Jahre 1823 wurde er Assistent von Hirt, um zuerst bei der Bearbeitung der Sammlung Solly mitzuwirken und anschließend die Einrichtung des Museums, speziell der Bildergalerie, voranzutreiben. Angesichts dessen, dass die Sammlung Solly materialiter und mehr noch ideell einen Kern des Museums ausmachte, verdichtet sich die tätige Mithilfe der Universität bei der Vorbereitung des Museums wohl in keiner anderen Person so stark wie in Waagen, der zur Eröffnung 1830 als erster Nicht-Künstler, der eine derartige leitende Funktion einnahm, zum Direktor der Bildergalerie berufen wurde. Was heute selbstverständlich ist, hat Waagen eingeleitet.⁶²

Im Verständnis des Faches ist ihm diese Bedeutung allein durch seine kunsthistorische Kennerschaft zugeflossen.⁶³ Schon seine im Jahre 1822 publizierte, vielbeachtete Abhandlung über Hubert und Johann van Eyck bietet jedoch ein anderes Bild. Die Abhandlung gehört zu den Gründungswerken einer »historisch-kritischen« Kunstgeschichtsschreibung.⁶⁴ Sie bietet ein umfassendes, anspruchsvolles Modell der Kunstgeschichte, indem sie die eigenständigen Kunstprozesse hervorhebt, um diese wiederum in den allgemeinhistorischen Zusammenhang einzufügen. Waagen betont die Notwendigkeit, »die politische Geschichte, die Verfassung, den Charakter des Volkes, den Zustand der Kirche, der Literatur, endlich die Natur des Landes, in so fern zu betrachten, als diese Stücke dem Gedeih der Kunst hinderlich oder förderlich gewesen, und sich dieselbe so, oder anders danach gestaltet hat.«⁶⁵ In Frontstellung zu philosophischen und geschichtstheologischen Begriffsgerüsten führt Waagen die kennerschaftliche Formkritik mit der Quellenkritik zu einer umfassenden Kombinatorik zusammen.

Vermutlich hat das Buch über van Eyck Waagens Weg nach Berlin geebnet. Unter dem Zuspruch Hirts hat Waagen zunächst als dessen Assistent entscheidend mitgeholfen, die Kunstgeschichte mit Blick auf die Museen zu schärfen. Das Museum wurde für ihn zum empirischen Feld, auf dem mit Hilfe der Kunstgeschichte experimentiert werden konnte. Waagen hat die kritisch-historische und kennerschaftliche Methodik der elementaren Klassifikation der Menge

62 Geismeyer 1980, S. 406.

63 Betthausen 1999, S. 436.

64 Waagen 1822. Vgl. Bickendorf 1985.

65 Waagen 1822, S. 25–26. Vgl. ebd., S. 104; Bickendorf 1995, S. 31.



4 Ludwig Knaus, Porträt Gustav Friedrich Waagen (Berlin, Nationalgalerie).

von Kunstwerken dienlich gemacht, um diese Ordnungsarbeit mit der Reflexion über die großen internen universalgeschichtlichen Entwicklungsabläufe vor allem der Malerei zu verbinden. Gegenüber den konzeptionellen Entwürfen Hirts hat Waagen gemeinsam mit Schinkel einen Wandel der museal inszenierten Kunstgeschichte vollzogen, der zum Bruch führte. Während Hirt eine systematisch-historische Ordnung vorgezogen und den lehrhaften und ebenfalls wissenschaftlichen Zweck des Hängesystems, in dem sich die Abläufe der Geschichte getreu widerspiegelten, akzentuiert hatte, war für Waagen die Devise ausschlaggebend: »erst erfreuen, dann belehren«. Dies steht nicht im Gegensatz zur moralischen Funktion der Kunst, sondern stärkt den ästhetischen Genuss, um den Betrachter über dieses Erlebnis an der bildenden Kraft der Kunst teilnehmen zu lassen. Im Einklang mit dem Bildungsauftrag der Universität wird die

Kunst selbst zum »Erzeugniss und Beläg einer hohen menschlichen Bildung«.⁶⁶ Der Kunst und folgerichtig auch der Beschäftigung mit ihr maß Waagen eine gesellschaftspolitische Bedeutung bei, die sich vom pragmatischen aufklärerischen Optimismus Hirts unterschied. Spielerisch genussvoll erhebend, besaß sie ihm zufolge auch eine gegenrevolutionäre Seite, weil sie in der Lage sei, widersprüchliche Gruppeninteressen aufzuheben.⁶⁷

Waagen folgte in der Hängung der Gemälde natürlich dem wissenschaftlichen Grundsatz der Epochen und Schulen, um zugleich, hierin von Hirts Paradigma der Vollständigkeit, die auch Dokumente der Schwächen und Niedergänge einschloss, abweichend, die Höhepunkte besonders hervorzuheben und ästhetische Akzente zu setzen.⁶⁸ Die Gemäldegalerie war für Waagen dergestalt eine Art »Kunstabuch«, dem das »geschriebene und gedruckte Handbuch« als Gefäß des Wissens untergeordnet zur Seite steht. Der Katalog, das reale Buch, in dem das diskursive Wissen festgehalten ist, übernimmt diese Funktion.

Oftmals als Experte ins Ausland eingeladen, unternahm Waagen selbst eine Fülle von Kunstreisen und hat dabei die Augen weit geöffnet. Die Frucht der Reisen wurde in zahlreichen Katalogen und Beiträgen in Form fingierter Briefe niedergelegt.⁶⁹ Diese Form bot Raum für lockere Einleitungen, gelegentlich recht ausführliche und kompetente Darstellungen der Baukunst der besuchten Orte sowie im Kern die katalogartigen Erkundungen der Sammlungen im Rahmen der europäischen Malerei, Skulptur und des Kunsthandwerks.⁷⁰ Damit hat Waagen Grundlagenarbeit auf empirisch breitem Feld geleistet, zahlreiche Gebiete neu erschlossen und dabei neue Wege gewiesen. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist die Erforschung der mittelalterlichen Buchmalerei sowie der Sammlungsgeschichte. Im letzten Fall ist die Ausführlichkeit der mehrere Jahrhunderte umfassenden Bearbeitung der einschlägigen Sammlungen ebenso bemerkenswert wie eine ausschließliche Fokussierung des Forscherblicks auf die Kunstbestände dieser Sammlungen – diese Herangehensweise reflektiert und verfestigte die moderne Auffassung der Kunstgeschichtsschreibung.⁷¹

Der vermeintliche Sieg über Hirts umfassend argumentierendes Konzept des Museums und der Kunstgeschichte, das im Gegensatz zu Waagens Favorisierung des Museums keine Lücke und keine Hierarchie zwischen Universität und Museum auftat, hatte jedoch einen Preis. In der Zeit seiner museologischen Präzisionsarbeit, die er während der Vorbereitung des Museums an der Universität begonnen hatte, ging Waagen jener umfassende Ansatz abhandeln, den er in seiner Arbeit über van Eyck so brillant entfaltet hatte. Die nach 1830 entstandenen Schriften Waagens erreichten nicht mehr jene Verdichtung, die in diesem frühen Werk gelungen war.

Wie um diese Lücke wieder zu schließen, zog es den an der Universität geschulten Waagen, der am Museum die Schule der kunsthistorischen Kennerschaft wie kaum ein zweiter geschärft, umgesetzt und auch popularisiert hatte, auf der Höhe seines Erfolges in die Universi-

66 Waagen 1837–1839, Bd. 3, S. 71.

67 Ebd., S. 536–537.

68 Ebd., S. 76. Vgl. Geismeyer 1980, S. 404.

69 Waagen 1837–39, Bd. 3, S. 408.

70 Waagen 1837–39; Waagen 1864.

71 So z. B. in der französischen Hauptstadt oder der Gemäldegalerie in St. Petersburg. Vgl. Waagen 1837–39; Waagen 1864.

tät zurück. Sein Ziel war nicht etwa, dort seine museologisch fokussierte Methode zu vertreten, sondern diese zu weiten und zu überwinden. Das beeindruckende Dokument vom April 1844 zeigt, welch umfassende Kenntnisse er in die Lehre einzubringen hoffte:

»Durch die Welt von Kunstwerken, welche ich auf meinen verschiedenen Reisen in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich, England und Italien gesehen, hat sich mir eine aus unzähligen, einzelnen Wahrnehmungen erwachsene Gesamtschauung und damit eine Allgemeinheit des Standpunctes gebildet, welche mich die alte und die mittelalterliche Kunstgeschichte in ihrem großen, geistigen Entwicklungsgang, in welchem Winkelmann die erstere aufgefasst hat, betrachten lässt.«

Der König möge ihn »durch gnädige Ernennung zum Professor Extraordinarius an der hiesigen Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität« in den Stand setzen, Vorlesungen zu halten, die das noch Unpublizierte vermitteln könnten.⁷²

Als Lehrangebot wäre zu erwarten gewesen, dass Waagen sein museologisches Material ausgespielt hätte, aber paradoxerweise hat der Museumsmann dem König all das vorgeschlagen, was zuvor von dem von ihm so kritisierten Hirt vertreten worden war: »Geschichte der Kunst bei den orientalischen Völkern, bei den Aegyptiern, den Griechen und Römern (Nicht Archäologie im engeren Sinne des Wortes), Geschichte der Architektur, der Skulptur und Malerei im Mittelalter. Allgemeine Enzyklopädie der Kunstgeschichte, die größten Künstler aus dem Zeitalter des Raphael, Periegeese über Deutschland, Holland, Belgien, Paris, England und Italien.«⁷³

Waagen bot sich also nahezu als Universalhistoriker der Kunst an, wobei sowohl die zeitliche und geografisch-räumliche Weite der Lehrveranstaltungen als auch die Berücksichtigung sämtlicher Gattungen der Kunst ebenso wie die enzyklopädischen, topografischen und monografischen Zugriffe verblüffen. Minister Eichhorn unterstützte in seinem Brief an den König das Gesuch Waagens:

»Es ist nicht zu verkennen, dass sowohl im Interesse der Studirenden der hiesigen Universität, als auch aller derer, welche derselben nicht angehören und hier eine gründliche und umfassende Belehrung über Kunstgeschichte suchen, dergleichen Vorlesungen wie die von dem p Waagen beabsichtigten, wünschenswerth sind, und dass solche zur Vollständigkeit des Unterrichts in der hiesigen philosophischen Facultät wesentlich beitragen würden.«⁷⁴

Die Bewilligung lautete jedoch nicht auf »Professor für das Fach Geschichte der Kunst«, sondern auf »Professor für das Fach der modernen Kunstgeschichte in der philosophischen Fakultät« mit Akzentuierung der nachantiken Kunstgeschichte. Waagen hatte dagegen ein universalgeschichtliches Konzept der Kunstgeschichte im universitären Bereich vorgeschwebt.

Wie der aus der kunstarchäologischen Gelehrsamkeit hervorgehende Hirt sein Gebiet auf die gesamte Kunstgeschichte ausweitete, so beharrte der Fachwissenschaftler für »moderne Kunstgeschichte« Waagen auf der Kompetenz auch für die Antike. Und während Hirt von der

72 Stock 1932, S. 114. Vgl. Dilly 1979, S. 191.

73 Stock 1932, S. 114; Dilly 1979, S. 191–192.

74 Stock 1932, S. 116.

Universität aus das Museum zu gestalten suchte, suchte Waagen von dort aus in der Universität Fuß zu fassen. Reziprok hatten beide Erfolg, ohne sich vollständig durchsetzen zu können. Dass Hirt diskreditiert wurde, lag am Spezialisierungswillen der Archäologie ebenso wie an der kennerschaftlichen Schärfung der Kunstgeschichte durch Waagen. Dass ausgerechnet er an die Universität mit einem Programm zurückzukehren versuchte, das Hirt wie auf den Leib geschneidert gewesen wäre, wirkt wie eine Wiedergutmachung in einer Zeit, in welcher der Bildungsauftrag der Universität in Richtung Spezialisierung verschoben wurde.

Auch Waagens universitäre Aktivitäten sind der wissenschaftsgeschichtlichen Orientierung an den Ordinariaten zum Opfer gefallen. Sie galten als wirkungslos.⁷⁵ Hierbei wurde jedoch übersehen, dass er das angekündigte Programm während seiner 24-jährigen Tätigkeit an der Universität eingelöst und sogar erweitert hat. Die erhalten gebliebenen Notizen eines Zuhörers aus seiner Vorlesung »Allgemeine Kunstgeschichte« (WS 1862/63) zeigen, dass Waagen in der Lage war, einen vollständigen Überblick über die Kunst von der ägyptischen Antike bis zur Kunst der Renaissance innerhalb eines Semesters zu geben.⁷⁶ Die Bestände des Museums dienten bisweilen zur Anschauung der wesentlich im Vorlesungssaal dargestellten Kunstentwicklungen, aber dennoch waren die Vorlesungen kein Kommentar zu den Museumsbeständen, sondern sie realisierten das Konzept, das ganze Universum der Kunst in das Blickfeld zu rücken. Bemerkenswert ist, dass mit der Tätigkeit des Museumsmanns Waagen die angestammte Aufgabe der Universität, wie sie bei ihrer Gründung formuliert wurde, nochmals gestärkt wurde.

Wie irreführend es sein kann, die Ordinate allein für die Geltung der Fächer in Rechnung zu stellen, wird durch die Antwort erhellt, die Waagen im Jahre 1847 auf seine Bitte um Zulage für seine Professur erhielt. Sie war abschlägig, weil, wie Minister Eichhorn schrieb, die Universität »schon mehrfache Besetzung des Faches Kunstgeschichte« aufweise.⁷⁷ Hiermit können nur das unbezahlte Extraordinariat von Waagen selbst, die Privatdozentur von Franz Kugler und das bezahlte Extraordinariat Heinrich Gustav Hothos gemeint sein. Hotho las zwar regelmäßig Neuere Kunstgeschichte, besetzte aber eine Professur für Literaturgeschichte und Ästhetik. In diesem Paradox wird nochmals deutlich, dass Stellenplan und Bestimmung nicht mechanisch verbunden werden können.

75 Lenz 1918, S. 144. Vgl. Dilly 1979, S. 194.

76 HUB UB, Handsch. Koll. 295.

77 Eichhorn an Prinz Wilhelm von Preußen, 14. September 1847, in: Stock 1932, S. 120.

Philosophie und Kennerchaft: Heinrich Gustav Hotho

In Heinrich Gustav Hotho (1802–1873) (Abb. 5) begegnet eine Persönlichkeit, die im Gedächtnis der Kunstgeschichte unter allen Kunsthistorikern, die mit der Berliner Universität im 19. Jahrhundert verbunden waren, die vielleicht tiefste Spur hinterlassen hat, obwohl auch sein Wirken rückblickend geschmälert wurde.⁷⁸ Seit 1821 studierte er in Breslau und Berlin, wo er Vorlesungen in Jura, Philologie, Naturkunde und Philosophie belegte. Rasch wurde Gottfried Wilhelm Hegel zu seinem Mentor. 1826 promovierte er über René Descartes, um sich ein Jahr später über Heraklit zu habilitieren. 1829 wurde er zum Professor für Literaturgeschichte und Ästhetik ernannt, um von dieser Position aus jedoch überwiegend Kunstgeschichte zu lehren. Er hat die Bindungen zwischen Universität und Museum lebenslang dadurch gestärkt, dass er dort ab 1832 als Waagens Assistent an der Bildergalerie und ab 1860 als Direktor des Kupferstichkabinetts im Neuen Museum wirkte.

Durch seinen philosophisch-ästhetischen, bis zur zeitgenössischen Kunst reichenden Horizont sowie durch seine sowohl kulturgeschichtliche wie kennerchaftlich gebundene Methodik hat Hotho das Fach Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts maßgeblich geprägt. Als Mitglied des inneren Kreises um Hegel brachte Hotho die Diktion und das Begriffssystem des Philosophen in die Kunstgeschichte ein. Hegels Philosophie blieb Hotho im Sinne einer tiefgreifenden Prägung der Denkwege und Auffassungen des sich herausbildenden Spezialfaches lebenslang verbunden. Dies gilt insbesondere für Hothos Überführung der Kunstphilosophie in die Konkretion einer »Weltgeschichte der Kunst«, mit deren Hilfe er Hegel vollenden und in gewisser Weise auch kritisch überwinden wollte.⁷⁹

Hotho hat das Konzept einer in die Ästhetik und Kunstphilosophie integrierten Kunstgeschichte wohl bereits in seiner Habilitationsschrift entworfen, die er 1827 an der Fakultät offenbar mit dem Zuspruch Hegels unter dem Titel »Über die Behandlung der Kunstgeschichte« einreichte, angesichts der Kritik anderer Fakultätsmitglieder aber wieder zurückzog.⁸⁰ Seine alternativ eingereichte Abhandlung über Heraklit wurde dagegen angenommen, und mit der Probevorlesung über »Einige Hauptunterschiede der älteren niederländischen und oberdeutschen Malerei« erreichte Hotho die Lehrbefähigung sowohl für das »kunsthistorische« als auch für das »philosophische« Fach.⁸¹ Durchweg, und so vor allem in dem Konzept der »spekulativen« Kunstgeschichte, zeigte sich, dass Hotho keine passive »Übersetzung« der Hegelschen Ideen im Sinn hatte, sondern eine Erweiterung, in der die theoretisch-philosophischen Impulse als wissenschaftlicher Gründungsakt einer neuen, empirisch orientierten, ohne Theorie jedoch unmöglich sinnvoll agierenden Disziplin Kunstgeschichte aufgenommen wurden. Hothos »spekulative« Kunstgeschichte bedeutete den Versuch, das Fach aus der kunstphilosophischen Reflexion

78 Grundlegend zu Hotho: Ziemer 1994. Hothos Leistung wurde von Herman Grimm als erstem Ordinarius überdeckt und infolge des Umstandes, dass die »Bekämpfung« von Grimms Erbe aus strikt formanalytischer Position erfolgte, vernachlässigt. Zudem wurde er als Hegelianer unter das allgemeine Verdikt, das seinen Mentor betraf, gestellt (Gombrich 1969).

79 Collenberg-Plotnikov 2008, S. 125.

80 Collenberg-Plotnikov 2004, S. XXXIX–XL.

81 Ziemer 1994, S. 248. Über das Verfahren vgl. Hegel 1956, S. 648–651.



5 Franz Krüger, Heinrich Gustav Hotho, Bleistift und Aquarell, um 1837 (Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett SZ 317).

abzuleiten und zugleich der Ästhetik und Kunstphilosophie einen empirischen Bezugspunkt zu sichern. Die später zum Schimpfwort gewordene »Spekulation« täuscht daher gänzlich. Mit Hilfe dieses Begriffs sucht Hotho nach dem historischen Zusammenhang für das kunsthistorische Geschehen. Er zielt auf ein kulturhistorisches Forschungsprogramm, um das Kunstwerk nicht in einem atomisierten Zustand zu belassen. Hothos Ansatz regt an, die kunsttheoretischen Begriffsraster zu schaffen, um eine gedanklich-methodologisch einheitliche und konsequente Erfassung der Kunstphänomene und deren Reihen zu erreichen. So greift er zum Beispiel auf die überlieferten poetologischen Kategorien des Epischen, Lyrischen und Dramatischen zurück, um die empirische Materie zu strukturieren.⁸²

82 Hotho 2004, S. 147–148. Vgl. Hotho 1842–43.

Die »Kunstgeschichte der Welt« wird zur Kontrollinstanz für die ästhetisch-theoretischen Konzepte; sie ist nicht von diesen abgeleitet, sondern sie entfaltet ein Gegenbild gegenüber deren oftmals selbstgenügsamen Begrifflichkeit:

»Die Weltgeschichte der Kunst darf auch für die Aesthetik als Schlussstein gelten. Den Endpunkt jeder philosophischen Behandlung giebt immer das reichhaltigste Ganze. In welch anderer Schönheit aber verwirklichen und einigen sich alle Seiten und Stadien voller, als in der Gesamtentwicklung der Kunst. Was irgend sonst die Aesthetik betrachtet – das Schöne an sich, die Natur und die noch kunstlose Poesie des Völkerlebens, die erfindende Phantasie und deren Werk, das innerhalb einzelner Künste der Künstler ausführt – all diese Zweige zeigen sich in der Kunstgeschichte zuerst in lebendigem Beisammen und wachsender Thätigkeit.«⁸³

Hotho, der wie kaum ein Zweiter philosophisch geschult war, definierte die Kunstgeschichte in dem unauflösbaren Zwist zwischen System und Einzelform als ein Korrektiv zur Ästhetik. Wenn er anlässlich seiner Bemühung um einen Assistentenposten am Museum als Programm vorstellt, »die Ästhetik nur in innigster Verbindung mit der Kunstgeschichte zu behandeln, um in dieser Weise durch die geschichtliche Entwicklung der Künste die Rechtfertigung und Gewährung der allgemeinen ästhetischen Prinzipien zu liefern«,⁸⁴ wird deutlich, dass Hotho über die Kunstgeschichte eine philosophische Kompetenz beanspruchte, die das Problem der Ästhetik zu lösen versprach. Immer wieder hat Hotho daher über »Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst« im Rahmen des zuerst von Hirt vertretenen Faches »Kunstgeschichte und Kunstlehre« gelesen.⁸⁵

Die rein kunsthistorische Lehre Hothos kommt besonders in der Mitte der 1930er Jahre etwa mit den Vorlesungen zur »Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei« zum Tragen, die in eine Buchpublikation unter demselben Titel mündeten.⁸⁶ Die in derartigen Publikationen gebotene zeitlich und räumlich weitgreifende Darstellung trug wesentlich zur Konstituierung der Fachwissenschaft Kunstgeschichte bei.⁸⁷

In der Geschichte der Friedrich-Wilhelms-Universität nimmt Hotho eine herausragende Stellung ein, nicht nur weil er zwei Fächer, die Philosophie und die Kunstgeschichte, auf höchstem Niveau zu repräsentieren und zu verknüpfen verstand, sondern weil er zudem eine lebendige Brücke zu den Museen bildete – zunächst zum Alten, dann als Direktor des Kupferstichkabinetts auch zum Neuen Museum auf der Museumsinsel. In dieser Verklammerung gelang es ihm aufgrund seiner Kennerschaft, die philosophische Dimension der Kunstgeschichte als Forderung an die Philosophie selbst zu richten. Der Hebel war die Insistenz auf die Individualität der Form und des Subjektes. Hothos kennerschaftliches Anliegen gründet in der Kunst als eine individuelle Gestalt, die selbst gegenüber Hegel verteidigt werden muss:

83 Hotho 1855, S. 2.

84 Ziemer 1994, S. 254.

85 Collenberg-Plotnikov 2008, S. 126.

86 Hotho 1842–1843.

87 Waetzoldt 1924, S. 77. Vgl. Locher 2001, S. 210–211.

»Jedes Kunstwerk ist das Produkt eines einzelnen Geistes und muß sich als solches zeigen: Das Subj[ekt] hat sich kundzutun am Kunstwerk; erst dadurch wird es lebendig, individuell. Daher es ganz guten Grund hat, sich bei jedem Kunstwerk nach dem Künstler zu erkundigen; es ist keine müßige Frage, ob die Homerischen Gedichte von *einem* Autor oder ein[em] Aggregat von Dichtern sei: [Das] Kunstwerk ist nicht vom Volksgeist produziert, sondern von einem vereinzelt Individuum, das nicht gegen das Allgemeine verschwinden darf, das in ihm lebt; verschwindet es, so ist es ein Mangel.«⁸⁸

Hothos Kennerschaft schlug sich auch in seiner Nähe zu den Restauratoren nieder, die ihn befähigte, Fragen des Materials und der Alterungsprozesse der Farben und Firnisse zu entwickeln.⁸⁹ Ihre Krönung fand sie in der Bestimmung jenes Danziger Weltgerichtstryptichons, das in der Kontroverse zwischen Hirt und Schadow ebenso eine Rolle gespielt hatte wie zwischen Waagen und Hirt. Hotho gelang es, die bis heute gültige Zuschreibung an Hans Memling vorzunehmen.⁹⁰

Die gleichsam poröse Struktur der Kunstgeschichte zeigt sich vielleicht am deutlichsten in den mehrfach wiederholten Vorlesungen Hegels zur Ästhetik. Sie wurden unter »Philosophische Wissenschaften u. a.« angekündigt, hätten schlackenlos aber ebenso unter »Kunstgeschichte« angezeigt werden können, wie umgekehrt Hotho denselben Stoff seit dem Sommersemester 1833 stets im Rahmen des Faches »Kunstgeschichte und Kunstlehre« unterrichtet hat, nachdem er ihn einmal, im Sommersemester 1832, im Fach »Philosophische Wissenschaften« gelehrt hatte. In diesen Überkreuzungen lag einer der Gründe, die Hegel neben Giorgio Vasari und Winckelmann zum »Vater der Kunstgeschichte« avancieren ließen.⁹¹ Dass in dieser Einschätzung mehr steckt als nur eine kunsttheoretische Reflexion, verdeutlicht der Umstand, dass diese Vorlesung in ihrer publizierten Form der Jahre 1835 bis 1838 aus der Feder Hothos stammt: Er hat sie aufgrund seiner eigenen Mitschriften der Jahre 1823 und 1826 und den Nachschriften anderer Hörer, darunter Droysens, nach dem Tod Hegels 1831 ediert. Dass dieser Text als eine Gemeinschaftsproduktion von Hegel und Hotho gelten kann, hat von philosophiegeschichtlicher Seite bisweilen Beunruhigung, wenn nicht Abscheu ausgelöst.⁹² Eher aber besteht Anlass zur Wertschätzung angesichts dieser Durchdringung von Fächern, die an keiner Stelle mit Unschärfe oder mangelnder Präzision erkaufte ist.

88 Hotho 2004, S. 176–177.

89 Ziemer 1994, S. 316–317.

90 Hotho 1842–1843, Bd. 2, S. 128, 131–133. Vgl. Vos 1994, S. 85.

91 Gombrich 1977, S. 202. Vgl. Hatt/Klonk 2006, S. 21–39; Kwon 2008, S. 174.

92 Hierzu Ziemer 1994, S. 259.

Universalgeschichte der Kunst: Franz Kugler

Einen nicht minder starken, heute aktueller denn je wirkenden Impuls hat Franz Kugler (1808–1858) gegeben (Abb. 6). Nach dem Studium der deutschen Literaturgeschichte in Berlin und Heidelberg und der Feldmessung an der Berliner Bauakademie studierte er Kunstgeschichte an der Friedrich-Wilhelms-Universität, um im Jahre 1831 über ein Thema der mittelalterlichen Buchmalerei zu promovieren. Zwei Jahre später habilitierte er sich ebenfalls in Kunstgeschichte an derselben Universität.⁹³ Das Vorlesungsverzeichnis weist von 1833/34 bis 1842/43, als er eine Stelle als Kunstreferent im preußischen Kultusministerium annahm, insgesamt 19 Lehrsemester auf. Da Kugler seit 1835 Professor an der Akademie der Künste war, deckten sich manche Themen mit dem, was dort angeboten wurde. Die Doppelstellung an Akademie und Universität, die bereits für Hirt galt, wurde durch Kugler fortgeführt. Seine wichtigsten Publikationen fallen in diese Zeit seiner akademischen Lehre.

Dass er den Vorlesungssaal als Probehühne zukünftiger Leser nutzte, hat Jakob Burckhardt in einer umfassenden Nachschrift von Kuglers Vorlesung »Allgemeine Geschichte der Baukunst«, die er im Winter 1839/40 an der Universität gehört hat, dokumentiert. »Was Kugler hier vortrug, war nichts Geringeres als eine Weltgeschichte der Architektur von den Urzeiten bis zur Spätgotik und Renaissance, also eine Vorstufe zu dem Werk, über dem Kugler dann gestorben ist.«⁹⁴ Erneut zeigt sich der im universitären Lehrbetrieb verankerte synthetische Impuls.

Vor allem aber kam auch bei Kugler ein aktives Verhältnis gegenüber den Museen hinzu, wie es bereits die 1838 veröffentlichte »Beschreibung der Gemälde-Galerie des Königl. Museums zu Berlin« zeigt.⁹⁵ Sie korrespondierte dem im Jahr zuvor publizierten »Handbuch der Geschichte der Malerei«.⁹⁶ In seiner Arbeit mit und in dem Museum war Kugler ein Sonderfall, da er die Sammlungen, die aus der Kunstkammer des Berliner Schlosses in die Universität gekommen waren, gleichsam zurückverfolgte, um die im Schloss verbliebenen Abteilungen des Kunstgewerbes zu erfassen. Trotz ihres Aderlasses, von dem vor allem die Universität profitiert hatte, enthielt die Kunstkammer noch immer überreiche Bestände der Kunst und des Kunsthandwerks. Kuglers liberales Verständnis dieser nicht zur Hochkunst zählenden Werke kommt in der im Jahre 1838 publizierten »Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung« zur Geltung, die sich den Schnitzwerken, Emaille-Arbeiten, Siegeln, Medaillons, Statuetten, Reliefs, Zeichnungen, Elfenbeinarbeiten, Glasgeräten, Goldschmiedearbeiten und Kunstschränken widmete, also dem Nukleus der Bestände des heutigen Kunstgewerbemuseums.⁹⁷ Auch diesen Bestand hat er in seiner Lehre vertreten.⁹⁸

93 Karge 2003; Heck 2005; Trempler im vorliegenden Band.

94 Kaegi 1950, S. 32. Siehe auch Scheyer 1962, S. 64.

95 Kugler 1838a.

96 Ebd., S. XI; Kugler 1837.

97 Kugler 1838b.

98 Im Sommersemester 1838 führte Kugler die Veranstaltung durch: »Erklärung der in der Königlichen Kunstkammer befindlichen Kunstschätze in ihrem Bezug zur Geschichte der Kunst«. Vgl. hierzu Schweers im vorliegenden Band.



6 Bernhard Afinger, Büste Franz Kuglers, um 1870 (Berlin, ehemals Neues Museum).

Kugler verweist im Vorwort der *Kunstkammer-Schrift* zudem auf die nicht behandelten Bestände der *Völkerkunde*, deren Reichtum er mit Blick auf die Kunst Indiens, Chinas, Persiens, Australiens und Mexikos nur summarisch hervorheben konnte.⁹⁹ Dieses Material der *Kunstkammer* bot für Kugler die Basis, auf der er seine nicht anders als epochal zu nennende *Universalgeschichte der Kunst* aufbauen konnte.¹⁰⁰ Dieses im Jahre 1842 publizierte »*Handbuch der Kunstgeschichte*« entfaltete eine *Weltkunstgeschichte*, die den Begriff der Kunst nicht allein auf Europa anwendete, sondern als Möglichkeit aller Völker beschrieb. Die *Kunstkammer* des Schlosses bot mit ihren Werken des europäischen Kunstgewerbes das Modell, um die Kunst aller Zeiten und Völker von der Vorgeschichte bis auf die Gegenwart weitgehend hierar-

⁹⁹ Kugler 1838b, S. IX–XI.

¹⁰⁰ Kugler 1842.

chiefrei zu erschließen. Das entwicklungsgeschichtliche Muster verwendete Kategorien, die von Beginn an über Europa hinauswiesen: die Vorstufe der außereuropäischen und vorgriechischen Kunst, die klassische Stufe der griechischen und römischen Antike, die romantische Stufe des Mittelalters und des Islam sowie die moderne Stufe von der Renaissance bis zur Gegenwart. Das Werk hätte kaum ohne die Anforderungen und Möglichkeiten verfasst werden können, die der Dozent Kugler in seiner akademischen Lehre absolvieren und umsetzen konnte.¹⁰¹

In der Person Kuglers fand die kunsthistorische Verknüpfung von Kunstakademie, Universität und Museum ihren vielleicht produktivsten Ausdruck, zumal als viertes Element die Bauakademie hinzukam, an der Kugler studiert hatte. Der Reichtum der Berliner Sammlungsbestände ermöglichte ihm jene Überblicke, die er in den Lehrveranstaltungen aufnahm und erprobte, um sie dann in Publikationen zu fassen. Von singulärer Wirkung war sein liberaler Kunst- und Kulturbegriff, der ihm ermöglichte, durch das Beispiel der Berliner Kunstammer eine universale Kunstgeschichte zu verfassen, die heute mehr denn je eine Herausforderung geblieben ist.

Fazit

Als habe sich die Kunstgeschichte eher außer- als innerhalb der Universität etablieren können, wurden die durchweg negativen Einschätzungen des Universitätshistorikers Lenz übernommen; Hirt wurde als Archäologe wahrgenommen und in dieser Geltung gering geschätzt, Kugler galt nicht genuin als Universitätsdozent, Hotho fehlte der kunsthistorische Lehrstuhl, und Waagen wurde als purer Museumsmann verortet.¹⁰²

Diese heute kaum mehr nachzuvollziehenden Urteile haben im Wesentlichen vier Gründe. Der erste liegt in einer Wissenschaftsgeschichte, die sich als Institutionengeschichte eher an den etablierten Fachgrenzen und deren Ausstattung mit Ordinariaten als an den vertretenen Sachfeldern orientierte. Der zweite Grund beruht auf einer Spezialisierung der Disziplinen, die den ursprünglich vorgesehenen Bildungsauftrag der Universität für minder wichtig erachteten, wenn nicht missbilligten. Ein dritter Grund liegt in einer Kunstgeschichte, die ihren um 1900 erreichten Stand als Neuanatz zu stilisieren suchte und daher die früheren Leistungen der universitären Kunstgeschichte verblassen ließ. Und schließlich ist als vierter Grund eine Archäologie in Rechnung zu stellen, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgreich um Eigenständigkeit und Suprematie rang und der daran gelegen war, im Erfolg ihrer selbst die Erinnerung an das originäre Zusammenspiel zu verkleinern.

Gegenüber der bisherigen Forschung ist festzuhalten, dass Archäologie und Kunstgeschichte gemeinsam für die Gründung der Universität ebenso konstitutiv waren wie Philosophie, Mathematik, Historie, Altertumskunde oder die Philologien. Sowie das Paradigma der Institutionengeschichte verlassen wird, wandeln sich zudem die Negativa einer institutionellen

101 Dilly 1979, S. 211, hat diese Seite dagegen als kaum relevant erachtet.

102 Eine Summe all dieser Vorurteile bietet die im Übrigen grundlegende und überaus verdienstvolle Arbeit von Dilly 1979.

Schwäche in die Positiva einer freien, über die Universität hinausspielenden Agilität. Kunstgeschichte erweist sich darin als ein Ferment der ersten Phase der Universitätsgeschichte, wodurch sie über die Universität hinaus die Bildung zu prägen und über das Schinkelsche Museum die zukünftige Urbanistik der Mitte Berlins festzulegen und damit den Erfolg der Museen zu initiieren vermochte. Was als institutionelle Schwäche gelten konnte, erweist sich aus dieser Perspektive als Stärke. Durch die Aktivitäten von Hirt, Waagen, Hotho und Kugler war die Universität in das Zentrum einer Museumsbewegung gestellt, welche die Kultur Berlins bis heute unverwechselbar prägt.

All diese Forscher und Vermittler bewegten sich im magischen Dreieck zwischen Schloss, Universität und Museum, und ihre am Museum angebrachten Büsten besiegelten dieses Geschehen.¹⁰³ Dass hier kein höfischer Dienst stattfand, sondern ein zäher Kampf um die Autonomie des Gegenstandes und dessen Erforschung und Vermittlung, zeigt sich darin, dass an ihm Personen beteiligt waren, die sich in politischer Hinsicht diametral gegenüberstanden, wie etwa Hotho, der die Revolution von 1848 begrüßte, und Waagen, der sie ablehnte. Das Gefäß dieser Anstrengung war Schinkels Museum, dessen innere Ordnung nach Epochen und Schulen die Lösung der Bildforschung aus allen höfischen Rahmenstellungen markierte. Kugler gewann im Gegenzug aus den Beständen der Kunstkammer des Schlosses jene Kategorie der Kultur, die es ihm ermöglichte, ein nicht national gebundenes, offenes Modell für die Formulierung einer Weltkunstgeschichte zu gewinnen, das seine Geltung bis heute nicht verloren hat. Es markiert die Spannung dieser Zeit, dass Kugler diesen Gehalt in der Architektur von Schinkels Museum wiederfand. Im Typus der griechischen Säulenhalle der Südfront sah er ein »demokratisches Element«, um Schinkels Museum als »Zeugnis der freieren Cultur unserer Zeit« zu preisen.¹⁰⁴ Damit brachte er auf eine Formel, was die ästhetische Bildung in Universität und Museum zu erreichen versucht hatte.

103 Maaz/Trempel 2003.

104 Kugler 1859, S. 205–206. Vgl. Buddensieg 1993, S. 37.

Abkürzung

HUB UB = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsbibliothek

Literatur

- Altenstein, Karl F. Freiherr vom Stein zum: Über die Leitung des Preußischen Staats. Riga, den 11. September 1807. In: Stock, Friedrich: Zur Vorgeschichte der Berliner Museen. Urkunden von 1786 bis 1807. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 49 (1928), Beiheft 1929, S. 146–149.
- Bätschmann, Oskar: Der Holbein-Streit. Eine Krise der Kunstgeschichte. In: *Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Städel. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie*, 29. Februar bis 23. Mai 2004. Ausstellung und Katalog von Bodo Brinkmann. Petersberg 2004, S. 37–109.
- Bethhausen, Peter: Waagen, Gustav Friedrich. In: *Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*. Hg. von Peter Bethhausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. Stuttgart und Weimar 1999, S. 436–439.
- Bickendorf, Gabriele: Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma »Geschichte«. Gustav Friedrich Waagens Frühschrift »Ueber Hubert und Johann van Eyck«. Worms 1985.
- Bickendorf, Gabriele: Friedrich Waagen und der Historismus in der Kunstgeschichte. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 37 (1995), S. 23–32.
- Bickendorf, Gabriele: Die »Berliner Schule«. Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843), Gustav Friedrich Waagen (1794–1868), Karl Schnaase (1798–1875) und Franz Kugler (1808–1858). In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Klassiker der Kunstgeschichte*. Bd. 1: Von Winckelmann bis Warburg. München 2007, S. 46–61.
- Borbein, Adolf H.: *Klassische Archäologie in Berlin vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. In: Arenhövel, Willmuth/Schreiber, Christa (Hg.): *Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute*. Berlin Schloß Charlottenburg – Große Orangerie, 22. April bis 22. Juli 1979. Bd. 2: Aufsätze. Berlin 1979, S. 99–150.
- Borbein, Adolf H.: Aloys Hirt, der Archäologe. In: Sedlarz, Claudia (Hg.), unter Mitarbeit von Rolf H. Johannsen: *Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner*. Hannover-Laatzten 2004 (Berliner Klassik, Bd. 1), S. 173–189.
- Bredenkamp, Horst: *Monumentale Theologie. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. In: Piper, Ferdinand: *Einleitung in die Monumentale Theologie. Eine Geschichte der christlichen Kunstarchäologie und Epigraphik*. Mittenwald 1978 (Nachdruck der Ausgabe Gotha 1867), S. 1–47.
- Bredenkamp, Horst/Brüning, Jochen/Weber, Cornelia (Hg.): *Theater der Natur und Kunst. Theatrum Naturae et Artis. Wunderkammern des Wissens. Katalogband und Essayband*. Berlin 2000.
- Bredenkamp, Horst: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*. Berlin 2004.
- Bruer, Stephanie-Gerrit: *Die Wirkung Winckelmans in der deutschen Klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts*. Mainz und Stuttgart 1994.
- Bruch, Rüdiger vom: *Zur Gründung der Berliner Universität im Kontext der Universitätslandschaft um 1800*. In: Müller, Gerhard/Ries, Klaus/Ziche, Paul (Hg.): *Die Universität Jena. Tradition und Innovation um 1800. Tagung der Sonderforschungsbereichs 482: »Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800« vom Juni 2000*. Stuttgart 2001, S. 63–77.
- Buddensieg, Tilman: *Berliner Labyrinth*, Berlin 1993.
- Collenberg-Plotnikov, Bernadette: *Philosophische Grundlagen der Kunstgeschichte im Hegelianismus*. Zu H. G. Hothos Vorlesungen über »Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst« (1833). In: Hotho, Heinrich G.: *Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst*. Berlin 1833. Nachgeschrieben und durchgearbeitet von Immanuel Hegel. Hg. und eingeleitet von Bernadette Collenberg-Plotnikov. Stuttgart 2004, S. XIX–XCIX.
- Collenberg-Plotnikov, Bernadette: *Philosophische Grundlagen der Kunstgeschichte als historischer Wissenschaft im Hegelianismus*. Zu Hothos Vorlesung über die Ästhetik von 1833. In: Gethmann-Siefert, Annemarie/Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im Hegelianismus*. München 2008, S. 121–148.
- Die Königliche Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. *Systematische Zusammenstellung der für dieselbe bestehenden gesetzlichen, statutarischen und reglementarischen Bestimmungen*. Im Auftrage seiner Excellenz des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten Herrn Dr. von Joßler bearbeitet vom Universitätskuratorium durch dessen Mitglied Universitätsrichter Dr. Daude. Berlin 1887.

- Dilly, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt a. M. 1979.
- Dönike, Martin: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806. Berlin und New York 2005.
- Gaehtgens, Thomas: Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte. In: Middeldorf Kosegarten, Antje (Hg.): Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums »Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen« am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen vom 11.–13. November 1994. Göttingen 1997, S. 339–369.
- Gandert, Klaus-Dietrich: Vom Prinzenpalais zur Humboldt-Universität. Die historische Entwicklung des Universitätsgebäudes in Berlin mit seinen Gartenanlagen und Denkmälern. Berlin 1985.
- Geismeyer, Irene: Gustav Friedrich Waagen. 45 Jahre Museumsarbeit. In: Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin 20/21 (1980), S. 397–419.
- Gombrich, Ernst H.: In Search of Cultural History. Oxford 1969.
- Gombrich, Ernst H.: Hegel und die Kunstgeschichte. Rede anlässlich der Verleihung des Hegel-Preises der Stadt Stuttgart, am 28. Januar 1977. In: Neue Rundschau 88 (1977), Nr. 2, S. 202–219.
- Hatt, Michael/Klonk, Charlotte: Art history: A critical introduction to its methods. Manchester und New York 2006.
- Heck, Kilian: Die Bezüglichkeit der Kunst zum Leben. Franz Kugler und das erste akademische Lehrprogramm der Kunstgeschichte. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 32 (2005), S. 7–15.
- Hegel, Georg W. F.: Berliner Schriften 1818–1831. Hg. von Johannes Hoffmeister. Bd. 11. Hamburg 1956 (Sämtliche Werke. Neue kritische Ausgabe).
- Held, Jutta/Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder. Köln 2007.
- Hirt, Aloys L. [anonym]: Zeichnungen und Entwürfe zu dem auf Seiner Majestät des Königs allergnädigsten Befehl Höchstdero verewigtem Oheim dem hochseligen Könige Friedrich dem II. zu errichtenden Monumente... In: Beschreibung derjenigen Kunstwerke, welche von der Königlichen Akademie der Bildenden Künste und Mechanischen Wissenschaften in den Zimmern der Akademie dem Königl. Marstalle auf der Neustadt den 26. September und folgende Tage ... öffentlich ausgestellt sind. Berlin 1797, S. 59–61.
- Hirt, Aloys L.: Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst. Erstes Heft: Die Tempelgötter. Berlin 1805.
- Hirt, Aloys L.: Ueber die diesjährige Kunstausstellung auf der Königl. Akademie. Berlin 1815.
- Hirt, Aloys L.: Über die Gallerie Giustiniani. Vorgelesen in der öffentlichen Sitzung der königlichen Akademie der Wissenschaften den 3ten Julius 1816. Berlin 1816.
- Hirt, Aloys L.: Ueber das Bildniß der Alten. In: Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Berlin aus den Jahren 1814–1815, Historisch-philologische Klasse. Berlin 1818, S. 1–18.
- Hirt, Aloys L.: Über die Bildung des Nackten bei den Alten. In: Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin aus den Jahren 1820–1821. Abhandlungen der historisch-philologischen Klasse. Berlin 1822, S. 289–304.
- Hirt, Aloys L.: Rezension von: Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Von Dr. Fr[iedrich] Munter, Bischof von Seeland, Altona bei Hammerich 1825. In: Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik (1827), Sp. 1005–1029.
- Hirt, Aloys L.: Ueber den Kunstschatz des Königlich-Preuszischen Hauses. Eine Vorlesung gehalten bei der öffentlichen Sitzung der Akademie der schönen Künste und mechanischen Wissenschaften den 25. September 1797. In: Stock, Friedrich: Zur Vorgeschichte der Berliner Museen. Urkunden von 1786 bis 1807. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 49 (1928), Beiheft 1929, S. 72–81. [Hirt 1929a]
- Hirt, Aloys L.: Über die Einrichtung eines Königlichen Museums der Antiken und einer Königlichen Gemädegalerie. In: Seidel, Paul: Zur Vorgeschichte der Berliner Museen: der erste Plan von 1797. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 49 (1928), Beiheft 1929, S. 55–64. [Hirt 1929b]
- Hirt, Aloys L.: Kunstbemerkungen auf einer Reise ueber Wittemberg und Meißen nach Dresden und Prag. Berlin 1830.
- Hotho, Heinrich G.: Oeffentliche Vorlesungen über Gegenstände der Litteratur und Kunst an der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. 2 Bde. Berlin 1842–1843.
- Hotho, Heinrich G.: Die Malerschule Huberts van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen. Berlin 1855.
- Hotho, Heinrich G.: Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst. Berlin 1833. Nachgeschrieben und durchgearbeitet von Immanuel Hegel. Hg. und eingeleitet von Bernadette Collenberg-Plotnikov. Stuttgart 2004.

- Humboldt, Wilhelm von: Politische Denkschriften I: 1802–1810. (Gesammelte Schriften 10 = 2. Abteilung, 1). Hg. von Bruno Gebhardt. Berlin 1903.
- Kaegi, Werner: Jacob Burckhardt. Eine Biographie. Bd. 2: Das Erleben der geschichtlichen Welt. Basel 1950.
- Kaminski, Marion: Aloys Hirt zur ersten öffentlichen Ausstellung der Sammlung Giustiniani in Berlin. In: Squarzina, Silvia D. (Hg.): Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie. Mailand 2001, S. 161–164.
- Karge, Henrik: Welt-Kunstgeschichte: Franz Kugler und die geographische Fundierung der Kunsthistoriographie in der Mitte des 19. Jahrhunderts. In: »Kunsttopographie«. Theorie und Methode in der Kunstwissenschaft und Archäologie seit Winckelmann. Hg. von der Winckelmann-Gesellschaft e. V. Stendal 2003 (Stendaler Arbeitskreis zur Geschichte und Theorie der Kunstgeschichtsschreibung, Heft 2), S. 19–31.
- Köpke, Rudolf: Die Gründung der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin nebst Anhängen über die Geschichte der Institute und den Personalbestand. Berlin 1860.
- Kugler, Franz T.: Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit. 2 Bde., Berlin 1837.
- Kugler, Franz T.: Beschreibung der Gemälde-Galerie des Königl. Museums zu Berlin. Berlin 1838. [Kugler 1838a]
- Kugler, Franz T.: Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung. Berlin 1838. [Kugler 1838b]
- Kugler, Franz T.: Handbuch der Kunstgeschichte. 2 Bde. Stuttgart 1842.
- Kugler, Franz T.: Geschichte der Baukunst. Bd. 1. Stuttgart 1859.
- Kwon, Jeong-Im: Nachwirkungen der Hegelschen Ästhetik im Kunstverständnis und in der Methodik der Kunstgeschichte. In: Gethmann-Siefert, Annemarie / Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im Hegelianismus. München 2008, S. 167–187.
- Lacher, Reimar F.: Solly, Hirt und die frühe italienische Malerei. Ein Kapitel aus der Gründungsgeschichte der Berliner Gemäldegalerie. In: Weppelmann, Stefan (Hg.): Geschichten auf Gold: Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Kulturforum am Potsdamer Platz, 4. November 2005 – 26. Februar 2006. Berlin 2005, S. 18–25.
- Laube, Stefan: Von der Reliquie zum Ding. Materielle Kraftfelder zwischen Glauben und Wissen (erscheint voraussichtlich 2010).
- Lenz, Max: Geschichte der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Bd. 2, 1: Ministerium Altenstein. Halle a. d. S. 1910 und Bd. 2, 2: Auf dem Wege zur deutschen Einheit im neuen Reich. Halle a. d. S. 1918.
- Locher, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950. München 2001.
- Maaz, Bernhard / Trempler, Jörg: Denkmalkultur zwischen Aufklärung, Romantik und Historismus. Die Skulpturen der Vorhalle im Alten Museum und im Säulengang vor dem Neuen Museum in Berlin. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 56/57 (2003), S. 211–254.
- Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Hg. von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart und Weimar 2007.
- Müller, Adelheid: »Docendo discimus« ... durch das Lehren lernen wir. Aloys Hirts Jahre als Cicerone in Rom. In: Sedlarz, Claudia (Hg.), unter Mitarbeit von Rolf H. Johannsen: Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner. Hannover-Laatzten 2004, S. 15–68.
- Neuper, Horst (Hg.): Das Vorlesungsangebot an der Universität Jena von 1749 bis 1854. Unter Mitarbeit von Katarina Kühn und Matthias Müller. Bd. I. Weimar 2003.
- Prange, Regine: Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln 2004.
- Prange, Regine (Hg.): Kunstgeschichte 1750–1900. Eine kommentierte Anthologie. Darmstadt 2007.
- Rosenberg, Pierre (Hg.): Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon. Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999 – 17 janvier 2000. Paris 1999.
- Schadow, Johann G.: Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845. Hg. von Götz Eckhardt. Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849. 3 Bde. Berlin 1987.
- Schalenberg, Marc: »Berliner Schule«: Kontexte der Konstituierung der Kunstgeschichte, ca. 1820–1860. In: Babus, Wojciech/Wolańska, Joanna (Hg.): Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa. 14. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger. Krakau, 26.09.–30.09.2007 (im Druck).
- Scheyer, Ernst: Franz Theodor Kugler, der musische Geheimrat. In: Aurora. Eichendorff Almanach. Jahressgabe der Eichendorffstiftung e.V. Eichendorffbund 22 (1962), S. 45–73.

- Schroedter, Beate: Der Kunstkennnerstreit: Hirt, Rumohr und Waagen. In: Sedlarz, Claudia (Hg.), unter Mitarbeit von Rolf H. Johannsen: Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkennner. Hannover-Laatzten 2004, S. 153–171.
- Sedlarz, Claudia (Hg.), unter Mitarbeit von Rolf H. Johannsen: Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkennner. Hannover-Laatzten 2004.
- Sedlarz, Claudia: Einleitung. In: Sedlarz, Claudia (Hg.), unter Mitarbeit von Rolf H. Johannsen: Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkennner. Hannover-Laatzten 2004. S. 3–13.
- Segelken, Barbara: Sammlungsgeschichte zwischen Leibniz und Humboldt. Die königlichen Sammlungen im Kontext der akademischen Institution. In: Bredekamp, Horst/Brüning, Jochen/Weber, Cornelia (Hg.): Theater der Natur und Kunst. *Theatrum Naturae et Artis*. Wunderkammern des Wissens. Essayband. Berlin 2000, S. 44–51.
- Sheehan, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung. München 2002.
- Stalla, Robert: Das »Institut der bildenden Künste« in Landshut unter der Leitung von Simon Klotz. In: Wegner, Reinhard (Hg.): Kunst als Wissenschaft. Carl Ludwig Fernow – ein Begründer der Kunstgeschichte. Göttingen 2005, S. 195–214.
- Stock, Friedrich: Zwei Gesuche Waagens. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 53 (1932), S. 113–122.
- Tenorth, Heinz-Elmar (Hg.), in Zusammenarbeit mit Volker Hess und Dieter Hoffmann: Geschichte der Universität Unter den Linden 1810–2010. Praxis ihrer Disziplinen. Bd. 4: Genese der Disziplinen. Die Konstitution der Universität. Berlin 2010.
- Verzeichniß von Gemälden und Kunstwerken, welche durch die Tapferkeit der vaterländischen Truppen wieder erobert wurden und ... zu Gunsten der verwundeten Krieger des Vaterlandes ... öffentlich ausgestellt sind. Berlin (1815).
- Vogtherr, Christoph M.: Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums. Berlin 1997 [Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 39 (Beiheft 1997)].
- Vogtherr, Christoph M.: Die Auswahl von Gemälden aus den preußischen Königsschlössern für die Berliner Gemäldegalerie im Jahr 1829. In: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 47 (2005), S. 63–105.
- Vos, Dirk de: Hans Memling. Das Gesamtwerk. Stuttgart und Zürich 1994.
- Waagen, Gustav F.: Über Hubert und Johann van Eyck. Breslau 1822.
- Waagen, Gustav F.: Kunstwerke und Künstler in England und Paris. 3 Bde. Berlin 1837–39.
- Waagen, Gustav F.: Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen. München 1864.
- Waetzoldt, Wilhelm: Deutsche Kunsthistoriker. Bd. 2: Von Passavant bis Justi. Leipzig 1924.
- Wegner, Reinhard: Fernow in Jena. Ein Experiment zum Wandel ästhetischer und naturwissenschaftlicher Modelle. In: Wegner, Reinhard (Hg.): Kunst als Wissenschaft. Carl Ludwig Fernow – ein Begründer der Kunstgeschichte. Göttingen 2005, S. 60–81.
- Wegner, Reinhard: »Das Höchste liegt nur im Gesamten«. Alois Hirts Kunstgeschichte im Zeitalter der Krisen. In: Grave, Johannes/Locher, Hubert/Wegner, Reinhard (Hg.): Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800. Göttingen 2007, S. 86–98.
- Wilhelmy-Dollinger, Petra: Die Berliner Salons. Mit kulturhistorischen Spaziergängen. Berlin u. a. 2000.
- Wittich, Elke Katharina: »Muster« und »Abarten« der Architektur. Was Karl Friedrich Schinkel von Aloys Hirt lernen konnte. In: Sedlarz, Claudia (Hg.), unter Mitarbeit von Rolf H. Johannsen: Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkennner. Hannover-Laatzten 2004, S. 217–246.
- Wolzogen, Alfred von: Aus Schinkels Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Bd. 3–4. Berlin 1862–64.
- Wyss, Beat: Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Aloys Hirt und Hegel. In: Pöggeler, Otto/Gethmann-Siefert, Annemarie (Hg.): Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels. Bonn 1983, S. 115–130.
- Ziemer, Elisabeth: Heinrich Gustav Hotho 1802–1873. Ein Berliner Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Philosoph. Berlin 1994.
- Zimmer, Jürgen: Nachrichten über Aloys Hirt und Bibliographie seiner gedruckten Schriften. In: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 41 (1999), S. 133–194.

Abbildungsnachweis

- 1 Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin. Foto: Barbara Herrenkind.
- 2 Aus: Der Tagesspiegel. Nachdruck der Ausgabe 1886. Berlin 2003. Foto: Barbara Herrenkind.
- 3 Aus: Weppelmann, Stefan (Hg.): Geschichten auf Gold: Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Kulturforum am Potsdamer Platz, 4. November 2005 – 26. Februar 2006. Berlin 2005, S. 20, Abb. 2.
- 4 Aus: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 58 (1937), Beiheft, S. 25, Abb. 7.
- 5 © bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Jörg P. Anders.
- 6 Aus: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 56/57 (2003).

Kunst und Wissenschaft. Franz Kuglers Promotion und Habilitation oder die Zeichnung als Prüfungsgegenstand

An seinen Schüler Jacob Burckhardt gerichtet, schreibt Franz Kugler im Vorwort seiner »Kleinen Schriften«, die 1853 erschienen:

»Zum Teil sind meine kunsthistorischen Schriften, wie du weißt, weniger mit der Schreibfeder als mit dem Zeichenstifte gemacht. Diese bilden eine wesentliche Ergänzung meines Geschriebenen; sie müssen, zumal in früherer Zeit, ersetzen, was demselben an wissenschaftlicher Bestimmtheit abgeht; sie sollen auch zur mehr charakteristischen Angabe dessen, was überhaupt durch das Wort schwer vermittelt wird, dienen.«¹

In Zeiten des *iconic turn* klingen diese Worte Kuglers geradezu prophetisch, doch folgen sie auf den zweiten Blick einem Topos, der gewissermaßen bis in die tiefsten Wurzeln der Disziplin reicht: Der Kunsthistoriker zeichnet.²

In der Geschichte der Kunstgeschichte kommt Kugler aber weniger der Rang des großen Zeichners zu als vielmehr der des Handbuchautors. Berühmt wurde er durch sein zweibändiges »Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit« (1837), das »Handbuch der Kunstgeschichte« (1842) und die »Geschichte der Baukunst« (1856).³ Damit steht Franz Kugler in einer Reihe mit Autoren wie Anton Springer, Wilhelm Lübke und Wilhelm Schnaase.⁴ In diesem Zusammenhang wurde auch kürzlich Kuglers Bildproduktion für seine Überblickswerke in den Blick genommen.⁵

Ist die Entwicklung Kuglers ab 1830 recht gut bearbeitet, so lag die Frühzeit bisher eher außerhalb des Interesses. Diese Lücke kann man nun mit neuem Quellenmaterial füllen, da sich im Universitätsarchiv die Akten zu seiner Promotion und Habilitation erhalten haben, die in der vergleichsweise reichen Forschung zu Kugler bisher noch nicht berücksichtigt wurden und die neues Licht besonders auf die Stellung der Zeichnung im Werk des Forschers werfen kön-

1 Kugler 1853/54, Bd. 1, S. V.

2 Vgl. Schulze 2004, 145–199.

3 Vgl. Prange 2004, 144–147.

4 Vgl. Locher 1999, 69–74; Karge 2001; Rößler 2009.

5 Heinrich Dilly, Kugler als Zeichner, Vortrag (im Druck). – Ich danke an dieser Stelle Heinrich Dilly für Hinweise und Informationen.

nen.⁶ Zwar können wir Kuglers eigenen Worten entnehmen, dass die Zeichnung beständig eine große Rolle in seinem Werk gespielt hat – es scheint, als habe er die bildliche Aneignung kontinuierlich gepflegt und fortentwickelt –, doch sprechen die Akten eine andere Sprache: Kugler versuchte mehrfach und beständig seine Zeichnungen als Teil seiner Qualifikationsarbeiten zu etablieren, doch hatte er erst mit seinen Arbeiten Erfolg, als er diese Versuche aufgab. Ähnliches kann man von seinen Publikationen sagen, die als bilddominante Grafikmappen nicht an den Erfolg der zeitgenössischen architektonischen Mappenwerke anknüpfen konnten.

Nach dem Gymnasium wechselte Kugler nach Berlin, wo er seit 1826 bei Friedrich von der Hagen, Friedrich von Raumer und August Boeckh studierte. Schwerpunkt seiner Studien war die deutsche Literatur. 1827 – mit 19 Jahren – lebte er in Heidelberg, wo er sich für das Mittelalter begeisterte.⁷ Die Heidelberger Zeit war aber nur recht kurz, denn von 1827 bis 1829 besuchte er die Berliner Bauakademie und schloss sie 1829 mit einem Feldmesserexamen ab.⁸ Sein Verhältnis zur Architektur beschreibt Kugler in einer kurzen autobiografischen Skizze, die den meisten modernen Lebensbeschreibungen als Grundlage dient:

»Schon im Herbst 1827 kehrte ich zurück. Mich vor mir selbst zu retten, warf ich mich nun in ein bestimmtes Fach, das der Architektur, und trat in die damalige Berliner ›Bau-Akademie‹ ein, während ich zugleich fortfuhr, die Universität zu besuchen. Aber es war ein äußerer Zwang, den ich mir willkürlich auferlegt hatte, nicht volle Überzeugung von der Bedeutung des Berufes. Der Eintritt in einen Kreis junger Künstler, meist Maler, der damals erfolgte, die tätige Mitwirkung in vielen musikalischen Kreisen diente dazu, der noch nicht gelösten Verwirrung neue Nahrung zu geben. Zwar machte ich im Frühjahr 1829 mein Feldmesserexamen, versuchte mich im Sommer desselben Jahres in der Teilnahme an praktischer baulicher Tätigkeit, kehrte hernach wieder zu den Vorlesungen der Bau-Akademie zurück, – ein Architekt war ich bei alledem nicht geworden. Wissenschaftliche und die verschiedensten künstlerischen Beschäftigungen gingen noch immer bunt durcheinander. Ohne eigentliche Absicht indes war ich, schon seit dem Aufenthalt in Heidelberg, in kunstgeschichtliche Studien hineingekommen und hatte in ihnen, ohne es selbst zu wissen, bereits einen festeren Halt für mein Interesse gefunden. Wissenschaft und Kunst schienen bei ihnen (und das meint die kunstgeschichtlichen Studien!!) Hand in Hand zu gehen. Ich musste nun endlich eine Entscheidung für das Leben treffen. Ich beschloß, mich der Kunstgeschichte zu widmen, und hatte die Verwegenheit, mich ohne lange Vorbereitung zum Doktorexamen bei der philosophischen Fakultät zu melden. Glücklicherweise wurde ich für den Übermut nicht gestraft. Der Dekan der Fakultät, Geheimer Regierungsrat pp. Dr. Toelken, ernannte mich nachsichtigen Sinnes am 30. Juli 1831 zum Doktor. Von dieser Zeit ab ließ ich es mir angelegen sein, fleißig und mit redli-

6 Zu Kugler grundlegend Koschnick 1985; zuletzt Heck 2005 mit weiterführender Literatur.

7 Vgl. Neue Deutsche Biographie 1982, Stichwort: Wolfgang Frhr. von Löhneysen, S. 245–247.

8 Zum Feldmessen vgl. Zedler 1732–54, Bd. 9, Sp. 475: »Feldmessen ist die Kunst, Weiten, Höhen, Tiefen, ingleichen Flächen als Felder, Wiesen, Teiche Holzung, gantze Districte etc. vermittelt gewisser Instrumente abzumessen, solche nach einem verjüngten Masstabe auf das Papir zu tragen und solcher Gestalt in Grund zu legen; oder auch schon auf dem Papir abgezeichnete Figuren auf das Feld zu bringen und abzustecken.«

cher Anstrengung zu arbeiten, Versäumtes nachzuholen, mich zum Herrn des erwähnten Faches zu machen und mir eine äußere Lebensstellung zu erkämpfen. Im Jahre 1833 habilitierte ich mich bei der Universität zu Berlin und begann zugleich kunstgeschichtliche Vorträge bei der Akademie der Künste. 1835 ward ich zum Professor bei der letzteren ernannt.«⁹

Für Kugler – um dies nochmals zu wiederholen – war die Kunstgeschichte kein rein akademisches Fach (zumindest so, wie er sie betrieb), sondern Wissenschaft und Kunst. Diese Selbstdarstellung Kuglers kann man nun – auch zum Anlass des Jubiläums der Berliner Universität – anhand der im Universitätsarchiv erhaltenen Akten zu seiner Promotion und Habilitation noch einmal nachvollziehen und in Teilen präzisieren. Dabei bleibt ein besonderes Augenmerk auf Kuglers Einschätzung der Stellung der Kunstgeschichte zwischen Wissenschaft und Kunst und wie sich diese Auffassung im Rahmen der Qualifikationsarbeiten auswirkte und von den Prüfern beurteilt wurde.

Begonnen werden soll aber mit einem Dokument, das heute im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin auf der Museumsinsel lagert und nicht direkt mit Kuglers Laufbahn an der Hochschule verbunden ist, ohne dessen Kenntnis verschiedene Bemerkungen in den Gutachten aber nicht verständlich wären. Es ist von Franz Kuglers Hand und überschrieben mit: »Plan zu einer Herausgabe von Denkmälern der bildenden Kunst im Mittelalter«.¹⁰ Der Bogen ist undatiert und ohne Adressaten, es handelt sich also um eine Art Entwurf. Nach der Überschrift folgt eine ausführliche Beschreibung, aus der im Folgenden zitiert wird:

»(...) vorläufig bezeichnen wir hierunter den ganzen Umfang der frei bildenden Kunst: Bildwerke in Stein, Erz und Holz, Gemälde, Bilder in Handschriften und Glasmalereien, Ornamente in Stein, Holz u. s. w. und bei letzteren diejenigen Architekturteile, welche vielleicht zu ihrer Verständlichkeit nothwendig sind. Wir berücksichtigen die Kunst des ganzen Mittelalters, doch werden wir uns besonders auf die Entwicklungs- und Auswicklungsperioden des deutschen Styles, indem wir das schon bekannte vervielfachen, wenn dessen Herausgabe nicht durch andere Umstände, g[ege]b.[en] unrichtige frühere Darstellung desselben, nöthig wird.«

Soweit die einfache Auflistung. Nun kommt aber eine interessante Aufzählung:

»Die Tendenz dieser Denkmäler würde eine zweifache sein:

1) eine kunstgeschichtliche: Um eine mehr oder minder vollständige Übersicht der Entwicklung und Fortbildung der Kunst im Mittelalter zu geben. In dieser Rücksicht würden wir uns auf Beispiele beschränken (insofern diese nemlich den Charakter einer ganzen Art aussprechen)¹¹ und bei Bildern eine größere Mannichfaltigkeit [sic] dran zu lassen, wenn dieselbe durch (...) antiquarische Rücksichten (Darstellung von Costümen, von Sitten und

9 Franz Kugler, Autobiographische Notiz, zit. n. Waetzold 1986, S. 145–146.

10 SMPK ZA, Autographensammlung, Mappe 0802, Bl. 3–4 (Kugler, Franz).

11 Diese Bemerkung steht am Rand des Manuskripts und ist mit anderer Tinte geschrieben.

Gebräuchen u.[nd] dergl.[eichen]) geboten wird. – Neben dieser Tendenz und auf ihrem Grund bildet sich sodann

2) eine künstlerische: Eine Darstellung und Aufbewahrung der schönsten Monumente jener Perioden und besonders eine Sammlung der brauchbarsten Motive für heutige künstlerische Zwecke. In dieser letzten Rücksicht würde das Ornament eine bedeutende Rolle einnehmen.«

Kugler plant also eine Veröffentlichung sowohl kunstgeschichtlichen also auch künstlerischen Inhalts, wobei man hier größten Wert auf die Reihenfolge der beiden Begriffe legen kann. Erscheint heute das Fach oftmals wegen seiner historischen Ausprägung von der zeitgenössischen Kunst ausgegrenzt, finden wir bei Kugler die Kunstgeschichte noch als Voraussetzung für die Kunst. Die kunstgeschichtliche Forschung liefert die Grundlage für die zukünftige Kunst. Dies ist ein Anspruch, den heute kaum ein Kunsthistoriker zu erheben wagt. Oder schreibt der 21-jährige Kugler hier noch nicht als Wissenschaftler? Verfolgen wir den Text weiter:

»Was die äußere Gestaltung dieses Werkes betrifft, so würde dasselbe in einer gewissen, noch zu bestimmenden Reihenfolge von Heften zu liefern sein.

Zur Ausführung desselben würden Reisen nothwenig sein, um an Ort und Stelle die Gegenstände aufzunehmen. Vorläufig würde man sich auf Deutsche Kunst und auf Deutschland beschränken, doch müssten auch selbst in Rücksicht auf Deutsche Kunst Reisen ins Ausland nöthig sein, (...).«

Und auch das weitere Ergebnis seiner Reise gibt Kugler an:

»Unmittelbar aus diesem Unternehmen würde ein zweites, schriftliches Werk hervorgehen, welches, wenn es auch nur einfache Redaktion und Beschreibung des Gesehenen enthielte, denn nur eine Auswahl von derselben kann bildlich von den obrigen Denkmälern gegeben werden, doch von sehr großem Interesse für die Kunstgeschichte sein würde.«

Und schließlich kommt er zu dem Kern seines Schreibens, den fehlenden finanziellen Mitteln:

»Zu der Ausführung dieses Unternehmens (d. h. zu den Reisen und zu der Aufnahme der betreffenden Gegenstände) erbiere ich mich, zudem ich mich durch frühere philosophische (namentl. altdeutsche) Studien, durch vieljähriges geübtes Zeichnen und durch neuere architektonische Studien auch zu demselben befähigt glaube – Doch kann dies nur unter der Bedingung geschehen, daß mir ein Betrag [?] von 1000 Thalern (...) bewilligt wird; (...).«

Wer in diesem Dokument den Entwurf für vielleicht den ersten Drittmittelantrag eines Kunsthistorikers erblicken möchte, wird bei der Unterschrift enttäuscht. Das Dokument schließt mit den Worten: »Franz Kugler – Architekt«. Es dürfte klar werden, dass sich in dieser Publikation bereits andeutet, was sich später in Kuglers Handbuch ausprägt. Die letzte Wurzel für das kunsthistorische Standardwerk geht nicht auf einen Kunsthistoriker, sondern auf einen Architekten zurück. Die »kunsthistorische« Arbeit zielt, wie Kugler es ja auch selbst formuliert, auf »künstlerische« Werke.

Kuglers bewegte Jugend um das 20. Lebensjahr herum gleicht einer Waage, die zwischen Kunst (Literatur und Architektur) und deren Wissenschaft (Kunstgeschichte) pendelt. Beide

Schalen sind schon mit der einen oder anderen Vorarbeit belastet. Die Waage hält aber in diesen Jahren noch annähernd das Gleichgewicht, was sich auch daran zeigt, dass das in dem hier vorgestellten Schreiben geplante Projekt leicht beiden Seiten zugeordnet werden könnte. Unter dieser Projektskizze würde kein Mensch mit Befremden die Berufsbezeichnung »Kunsthistoriker« lesen, und so ist tatsächlich der Übergang vom historisch fundierten Architekten zum zeichnenden Kunsthistoriker, von der Warte des 21. Jahrhunderts aus gesehen, fließend. Dies kann man für Kuglers Zeit dagegen nicht sagen, denn die Entwicklung Kuglers vom Architekten zum Kunsthistoriker geht einher mit der Verdrängung der Zeichnung als wissenschaftliches Erkenntnismittel.

Um diese These zu halten, erscheint es zunächst nötig, den hier vorgestellten Entwurf zeitlich einzuordnen. Das undatierte Blatt kann man aufgrund der Berufsbezeichnung »Architekt« sehr genau zuweisen. Kugler promovierte 1831 und bezeichnete sich seitdem nicht mehr als Architekt. Vor seinem Examen als Feldmesser von 1829 ist diese Berufsangabe unangebracht. Somit scheint das Schreiben unmittelbar vor der Promotion zu liegen, aber auch noch vor der Publikation der »Denkmäler der bildenden Kunst des Mittelalters in den preußischen Staaten«, dessen erstes (und einziges) Heft 1830 erschienen ist und das er zweifellos als Qualifikation erwähnt hätte, wäre es schon greifbar gewesen. In den Monaten nach dem Examen von 1829 und vor dem Erscheinen der »Denkmäler« schmiedete der 21-jährige Zukunftspläne als Architekt. Wichtig erscheint, dass Kugler die Promotion zu dem Zeitpunkt, als er den Plan für seine großen Publikationen fasste, wohl noch nicht konkret in Erwägung gezogen hatte. Sie sind also nicht direkt mit seiner späteren akademischen Tätigkeit verbunden!

Nach dem Deckblatt folgt eine kurze Einleitung, die Passagen aus dem schon zitierten Antrag auf Reisemittel wiedergibt, in wichtigen Punkten jedoch konkreter fasst:

»Der Plan desselben beschränkt sich auf Denkmäler der bildenden Kunst, worunter der gesammte dekorative Theil der Kunst, von dem an einen bestimmten Architekturtheil gebundenen Ornament an bis zu den unabhängig scheinenden Werken der Plastik und Malerei, im Gegensatz des eigentlichen architektonischen Theiles derselben, zu begreifen ist. Besondere Aufmerksamkeit wird auf das Ornament verwandt werden, welches in grosser Mannigfaltigkeit vorhanden ist, und eine Menge brauchbarer Motive für heutige künstlerische Zwecke darbietet. Mit dem praktischen Zweck dieses Werkes verbindet sich von selbst der wissenschaftliche: Studien und Vorarbeiten zu einer künftigen Kunstgeschichte des Mittelalters in Norddeutschland zu liefern. Diesselbe wird insbesondere die eigenthümliche Entwicklung einer Kunst der Hansa und den Conflict derselben mit der älteren, von Süden und Westen eingewanderten, priesterlichen Kunst darzustellen haben.«¹²

Streng genommen gliedert Kugler in diesem Proporz im Gegensatz zu seinem Reiseantrag in umgekehrter Reihenfolge: Hier wird zunächst der künstlerische, dann der kunsthistorische Wert betont. Die Kunstgeschichte tritt also nochmals etwas zurück. Dies zeigt sich auch in dem

12 Kugler 1830, Einleitung. Vgl. auch Kugler 1833.

weiteren Aufbau und besonders in dem Verhältnis von Text und Bild. Nach der Einleitung gibt es ein kommentiertes Inhaltsverzeichnis, danach verzichtet Kugler bis auf die Bildunterschriften ganz auf Text.

Damit erinnert das Werk stärker an Vorlagenwerke für Künstler als an wissenschaftliche Literatur. Namentlich ist die Nähe zu Karl Friedrich Schinkels »Sammlung architektonischer Entwürfe«, die in Heften ab 1819 erschien, nicht zu leugnen. Schinkel schuf damit eine neue Form der künstlerischen Selbstpräsentation, die Kugler nun auf historische Werke zu übertragen suchte.¹³ Ob er dies zu diesem Zeitpunkt noch aus dem Selbstverständnis eines Architekten tat oder schon im Hinblick auf seine akademische Karriere, ist schwer zu entscheiden. Auch um 1830 scheinen die beiden Waagschalen zwischen Kunst und Wissenschaft noch gut ausponderiert. Dieses Gleichgewicht wird erst zugunsten der Kunstgeschichte gestört, als sich der junge Architekt zur Promotion anmeldet.

Die Zulassung datiert: Berlin, den 15. Juni 1831 und ist von Prof. Toelken verfasst. Er stellt Kugler zunächst als »Baucondukteur«¹⁴ und Kandidat der Philosophie vor und berichtet von seiner Dissertation über Werner von Tegernsee und seine Mariendichtung,¹⁵ zusätzlich

»ein Heft Zeichnungen nach den Miniaturen der Handschrift des Lebens der Maria desselben in der Sammlung des Herrn Nagler beigefügt ist, ferner sieben Zeugnisse über seine Studien und bestandene Prüfungen, so wie das kürzlich erschienene erste Heft des von ihm herausgegebenen: Denkmäler der bildenden Kunst in den Preußischen Staaten. Sowohl diese als die obigen Zeichnungen sind Kuglers eigene Arbeit. Die Dissertation, ganz kunstgeschichtlichen Inhalts, könnte sehr wohl einen allgemeineren Titel führen als den gemachten, da die Einleitung nicht nur den größten, sondern auch den wichtigsten Theil derselben ausmacht, (...). Die Herren Collegen v. d. Hagen und Wilken werden die Gefälligkeit haben, die eingereichten specimina näher zu prüfen und gemäß ihr votum zu geben. Endlich erlaube ich mir noch die Bemerkung, daß die Bemühungen Kuglers bereits bei der Regierung Anerkennung gefunden haben, indem ihm der Auftrag geworden ist, die inländischen Denkmäler (...) durch Zeichnungen und Beschreibungen vor völligen [sic] Untergang zu hüten.«¹⁶

13 Vgl. zu Schinkels Sammlung architektonischer Entwürfe Forster 2007. – Der Unterschied zeigt sich zum Beispiel in den Kapitellen der Klosterkirche von Berlin, die in dem frühen Mappenwerk wie Details bei Schinkels Sammlung präsentiert werden. In späteren Publikationen bettet Kugler diese Abbildungen dann in Fließtext ein und orientiert sich stärker an dem Modell des Handbuchs. Vgl. die Abbildungen der Kapitelle in Kugler 1853/54, Bd. 1, S. 106. Das Modell des Handbuchs lieferte Müller 1830; dazu zuletzt Locher 1999.

14 Conducteur ist nach Zedler ein Gehilfe: »Bey der Milice wird der Ingenieur-Lieutenant, Conducteur genannt, weil er den Ingenieur überall begleitet, und demselben so wohl im Bau als Attaquen und anderen Verrichtungen an die Hand gehet.« Zedler 1732–54, Bd. 6, Sp. 937.

15 Werner (Werinher) von Tegernsee, Mönch und Illustrator, 2. Hälfte 11. Jahrhundert, galt früher fälschlicherweise als Verfasser und Illustrator der berühmten Marienlieder (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. oct. 109). Bruinier 1890 hat die Berliner Handschrift als eine aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammende, sekundäre Kopie des (verschollenen) Originals festgestellt. Vgl. Allgemeines Lexikon 1942, S. 419. Die Handschrift befindet sich heute in der Krakauer Jagiellonen-Bibliothek (Biblioteka Jagiellońska, Kraków).

16 HUB UA, Phil. Fak. 212, Bl. 171 (früher 164). Hirt unter diesem Dokument: »Ich möchte nicht gegen die Mehrheit stimmen.«

Am 11. Juli fand die Prüfung statt. Professor Toelken eröffnete die Sitzung mit Fragen aus der griechischen Kunstgeschichte, der des Zeitalters Justinians, der des 16. Jahrhunderts, ferner über die Malerei der Alten usw. Dann heißt es im Protokoll: »Die (...) Befangenheit des Cand. [idaten] ließ ihn nicht immer die richtige Antwort gleich wissen, indeß zeigte er allerdings, daß die Gegenstände, insbesondere aus der Architektur, ihm bekannt waren.«¹⁷ Der nächste Eintrag ist dann noch etwas strenger: »Prof. Lachmann legte dem Candidaten den Schluß des in seiner Diss.[ertation] behandelten Gedichtes auf Maria vor. Er verstand selbst diese von ihm ausgehobene Stelle nur wenig genau und zeigte von alt- und mittelhochdeutscher Grammatik fast gar keine Kenntniß.«¹⁸ Im Anschluss wurde Kugler von Professor von der Hagen befragt. Das Thema war wieder weit gefasst und mit »mittlerer Litteratur und Kunstgeschichte« angegeben und ergab »im Ganzen recht genügende Antworten, sodass er der Zulassung zur Promotion zustimmte.«¹⁹ Zusätzlich kam Kugler der Bonus des neuen Faches Kunstgeschichte zugute. Der letzte Abschnitt lautet im Protokoll: »Die Meinung der Anwesenden ging darauf dahin, daß, da der Candidat in einem speciellen Fach mit Auszeichnung arbeite und noch mehr zu leisten verspreche, die Zulassung desselben zur Promotion unbedenklich sey.«²⁰

Die Promotion fand am 30. Juli statt. Obwohl es bei anderen Kandidaten auch zum Teil große Kritik gab, erscheint diese bei Kugler besonders harsch. Bemerkenswert ist, und dies schien ganz offensichtlich für einen Teil der Prüfer Stein des Anstoßes zu sein, dass Kugler sich radikal auf die Zeichnungen und die Beschreibungen der Kunstwerke verlegte. Dies konnte man auch anhand seiner Dissertation nachvollziehen, die ebenfalls deutlich von beschreibenden Passagen geprägt ist.²¹

Doch soll im Folgenden die Habilitation im weiteren Mittelpunkt des Interesses stehen. Vor dieser Prüfung trat Franz Kugler die Reise durch Deutschland, die er vor der Promotion und aller Wahrscheinlichkeit auch noch vor dem Plan zur Promotion entworfen und beantragt hatte, an. Der junge Doktor der Philosophie ging also auf eine Forschungsreise, die er noch als Architekt geplant hatte.

Nach Auskunft seiner Autobiografie konzentriert sich Kugler nun nach der knappen Promotion auf die akademische Kunstgeschichte und reicht wenig später am 29. Dezember 1832 seine Habilitation ein. Parallel ist er weiterhin publizistisch tätig. Am 9. November 1832 schreibt Kugler an Schinkel, dass er von dem Kunst- und Buchhändler George Gropius aufge-

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Kugler gibt der Dissertation auch eine Abbildung bei. Diese beschreibt er so: »Vorzüglich gelungen, unter Bedingungen, wie die eben angedeuteten, sehen wir die Darstellung der Leidenschaften und Affekte, besonders des Schmerzes; hier nimmt die Gebärde des Gesichts, die Haltung des Körpers wie der Arme und Hände, der Wurf in den Falten einen grossartigeren und freieren Charakter an, der sich bis zum ganz Ungewöhnlichen steigert und ein Denkmal ist von dem kräftigen Geist des Meisters, der, ob er gleich noch gebunden war durch jene überlieferten Formen und obgleich ihm, wie seinen Zeitgenossen, noch eine nähere Kenntnis von den Verhältnissen des menschlichen Körpers mangelte, sich doch so frei zu bewegen im Stande war und diese Weise um die Befreiung der Kunst und um ihre weitere Ausbildung die grössten Verdienste hat.« Vgl. Kugler 1853/1854, Bd. 1, S. 33–34. Das Gesagte macht Kugler dann noch durch eine Abbildung der klagenden bethlehemitischen Mütter deutlich.

fordert worden ist, die Redaktion einer Zeitschrift für bildende Kunst zu übernehmen, die das Alte Museum als Titelbild tragen soll und der die zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausgeführten Wandbilder der Fassade wiederum als Umrisszeichnung beigelegt werden könnten.²² Am 13. November antwortet Schinkel und teilt Kugler mit, dass er die Wandbilder beschreiben könne, jedoch die Publikation einer Abbildung nicht wünsche. Wichtig erscheint, dass Kugler weiterhin auch für das neue Kunstblatt »Museum« Zeichnungen einsetzen möchte,²³ – nun nicht mehr für die Kunst des Mittelalters, sondern auch für zeitgenössische Werke. Dies setzt sich in seinem Habilitationsverfahren fort.

Wenige Wochen später wendet sich Kugler erneut an die Fakultät der Berliner Universität, mit der Bitte,

»meine Habilitation an der hiesigen Universität, und zwar für das Fach der Kunstgeschichte des Mittelalters zu gestatten und mich zu den desfalls nöthigen Probelectionen zuzulassen. (...) die Zeit bisher habe ich zu weiteren kunstgeschichtlichen Studien, sowie zu einer Reise in Deutschland in Bezug auf die Kunstgeschichte des Mittelalters, wozu ich von einem hohen Ministerium der Geistlichen Angelegenheiten beauftragt wurde, benutzt. Zugleich bin ich so frei, bei einer hochlöblichen Fakultät anzufragen, ob dieselbe mir erlaubt, als erste Probelection ›Über die Entwicklungs-Perioden der deutschen Kunst im Mittelalter‹ zu lesen. Ich würde in diesem Falle zur Bestätigung der etwaigen in dieser Vorlesung ausgesprochenen Annahmen *eine Mappe mit Zeichnungen*, die ich auf meiner letzten Reise nach Monumenten des Mittelalters gemacht habe, vorlegen; dieselben würden den zugleich als Belege über die Art und Weise meiner seitherigen kunstgeschichtlichen Studien dienen. Was endlich den Gegenstand meiner öffentlichen Probelection betrifft, so wünsche ich hier ›Über den Verfall der Baukunst bei den Alten‹ zu lesen.«²⁴

Wie schon bei der Promotion liefen die Arbeiten zu den aktuellen Veröffentlichungen direkt parallel zum Prüfungsverfahren. Die erste Ausgabe der wöchentlich publizierten Zeitschrift »Museum. Blätter für bildende Kunst« erschien am 6. Januar 1833. Also nur eine Woche nach dem Gesuch um die Habilitation.²⁵ Die Habilitation selbst bereitete dagegen Probleme, wie ein Brief vom 16. Februar 1833 von Kugler an die Fakultät belegt:

»Eine hochlöbliche Philosophische Fakultät hiesiger Universität hat eine unter dem 30ten v. M. auf mein Habilitations-Gesuch vom 29ten Dezember v. J. eröffnet, daß dieselbe aus den eingereichten Specimen²⁶, (...) sich nicht hinlänglich über meine Qualifikation zum Lehren an der Universität habe überzeugen können und mir anheimstelle weitere Proben meiner wissenschaftlichen Fortbildung seit der Zeit der Abfassung jener Dissertation,

22 SMPK ZA, Schinkelnachlass, Briefe.

23 Vgl. dagegen Heck 2005 und die Diskussion um die wenigen Umrisszeichnungen, in *Museum 1833*, S. 9. Vgl. auch den Brief Kuglers an Schadow vom 27.10.1831 (also kurz nach der ersten Deutschlandreise), in dem er das Zeichnen als das »beste Bildungsmittel« bezeichnet, ebd., S. 8.

24 HUB UA, Phil. Fak. 1201, Bl. 210 (Hervorhebung durch den Autor).

25 Auf dem Deckblatt des ersten Jahrgangs wurde vermerkt: »Herausgegeben von Dr. F. Kugler, Lehrer an der Königl. Akademie der Künste und Privatdozent an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin«.

26 »Specimen, ist die Probe einer Kunst oder Erfindung, deren sich jemand rühmet.« *Zedler 1732–54*, Bd. 38, Sp. 1359.

zum Zweck der Abfassung jener Habilitation, einzugeben. Sehr gern bin ich bereit, eine hochlöbliche Fakultät von meinen seitherigen Studien in Kenntniß zu setzen. Ich erlaube mir somit, erstlich eine wissenschaftliche Abhandlung über die römisch-christlichen Bau-systeme als erste Periode eines Grundbuches der Geschichte der Baukunst im Mittelalter (mit dessen Ausarbeitung ich so eben beschäftigt bin) vorzulegen; Sodann, als weitere Proben der Art und Weise meines Studiums, lege ich verschiedene ›Studien in Bezug auf maurische Architektur‹, so wie auf ›Bausystem und Formenbildung bei den Aegyptern und den Hindus‹ bei; ferner verschiedene ›Studien in Bezug auf die Entwicklung der bildenden Kunst und der ältesten Architektur in Deutschland‹, welche ich auf einer, im Auftrag eines hohen Ministeriums entnommenen Reise gesammelt habe und welche sich meinen früheren Sammlungen der Art vortheilhaft ergänzend anschließen; – Mittheilungen über diese Reise gebe ich in dem von mir redigierten ›Museum. Blätter für bildende Kunst‹, dessen erste 6 Nummern ich gleichfalls beilege. Endlich, da diese Studien in der Regel weniger cultiviert werden, bin ich so frei, Zeugnisse zweier fachkundiger Männer, deren ich seit längerer Zeit näher bekannt zu sein die Ehre habe, über meine Befähigung zu Vorlesungen über die Kunstgeschichte des Mittelalters vorzulegen: Das eine dieser Zeugnisse hat der Director der hiesigen Kunst-Akademie, Herr Dr. Gottfried Schadow,²⁷ [verfasst...] das andere ist mir von dem Ober-Landes-Baudirector, Herrn Schinkel, in bezug auf ein Collegium über die Baukunst des Mittelalters ausgestellt worden.²⁸

Ich hoffe, eine hochlöbliche Fakultät wird diese vorliegenden Specimina für genügend befinden, um mich zur nachgesuchten Habilitation zuzulassen (...).²⁹

Die Liste erscheint aus der heutigen Sicht von einer beeindruckenden Vielfalt, doch hielt sich die Euphorie seitens der Prüfer in Grenzen. Toelken schreibt am 26. Februar 1833: »(...) ungeachtet der eingestandenen Mängel [will] ich dem Dr. Kugler diesmal meine Stimme geben.«³⁰ Sehr gegen Kugler spricht sich wiederum Prof. Lachmann aus – der schon bei der Promotion ein negatives Votum abgegeben hatte: »Ich kann mich auch jetzt noch nicht für die Zulassung

27 Der Brief wird zitiert von Heck 2005, S. 9. Dieser ist vom 13.5.1833 und für das Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinalangelegenheiten bestimmt. Siehe GStA PK, Rep. 76 Ve Sekt. 17, Abt. IV Nr. 1, Bd. V, Bl. 143–144.

28 Schinkel vom 14.2.1833: »Der Herr Doctor Kugler hat mir eröffnet, daß es seine Absicht sey, bei der hiesigen Universität ein Collegium über die Baukunst des Mittelalters zu lesen. Meines Wissens ist dieser Theil der Kunstgeschichte bei uns noch niemals vollständig in einer Vorlesung behandelt worden. Bei den Kenntnissen und den mir bekannt gewordenen Studien, welche Herr Dr. Kugler diesem Fache mit besonderem Interesse gewidmet hat, ist von einer solchen Vorlesung uns Ersprößliches zu erwarten und ich bekenne, daß es mir eine besondere Freude machen würde, wenn Herr Dr. Kugler bei diesem Unternehmen von allen Seiten recht viel Unterstützung finden würde. Schinkel, Oberbaudirector«, in: GStA PK, Rep. 76 Ve Sekt. 17, Abt. IV Nr. 1, Bd. V, Bl. 125; zit. auch von Heck 2005, S. 9.

29 HUB UA, Phil. Fak. 1201, Bl. 248. – Bereits am 17. Februar 1833 leitet der Vorsitzende die Unterlagen mit folgenden Worten weiter: »Durch anliegenden Gesucht bewirbt sich der Dr. Kugler wiederholt um die Zulassung zur Habilitation und hat diesem Gesuche die in demselben aufgezählten Specimina (um deren sorfältiges Zurückgeben an den Probanden ich ganz ergebnis ersuche), so wie zwei Empfehlungen der Her. Dir. Schadow und des Hrn Oberlandes-Baudirectors Schinkel beigelegt.«, in: ebd., Bl. 245.

30 Ebd., Bl. 250. Ernst Heinrich Toelken (1785–1869) wurde am 15.11.1823 Professor für Kunstgeschichte und Archäologie.

des Herrn Dr. Kugler zu zustimmen entschließen, weil ich noch immer nicht sehe[,] daß sich in seinen wissenschaftlichen Leistungen etwas Eigenthümliches zeigt. Dies aber sollte man doch in einem so speciellem Fache wohl verlangen können.« Weiterhin tadelt Lachmann, dass viele der Beschreibungen Kuglers von Werken stammen, die er nicht gesehen habe und dass diese Beschreibung vor dem Original ein Hauptanliegen der Kunstgeschichte sei. Des Weiteren richtet sich der Kritiker gegen die von Kugler eingereichten gedruckten Schriften, die für ihn keine ausreichenden Leistungen darstellen. Und er schließt: »Ich bin der Meinung daß die zugegebene Kunstfertigkeit des Dr. K. bei der Schwäche seiner wissenschaftlichen Leistungen« nicht ausreichte, um ihn in die philosophische Fakultät aufzunehmen.³¹

Doch konnten sich die Kritiker auch dieses Mal nicht durchsetzen. Die Habilitationsurkunde wurde am 17. April 1833 ausgestellt.³² Franz Kugler war zu diesem Zeitpunkt 25 Jahre alt. Er hatte Promotion und Habilitation in Kunstgeschichte an der Berliner Universität durchlaufen, doch wurde er an dieser Universität nicht zum Professor berufen und blieb Privatdozent. Nicht hier, sondern an der Kunstakademie fand er seine akademische Heimat, und dort wurde er auch 1835 zum Professor ernannt.³³

Kuglers Vorstellung von der Kunstgeschichte als einer Disziplin, in der Kunst und Wissenschaft Hand in Hand gehen, was sich in seiner Praxis besonders in der Anwendung von Zeichnungen zeigen sollte, fiel in den Jahren um 1830 auf keinen fruchtbaren Boden. Der mehrfach vorgetragene Versuch Kuglers, nicht nur Beschreibungen, sondern auch Zeichnungen für die Qualifikationsarbeiten nutzbar zu machen, wurde sowohl bei seiner Promotion als auch bei seiner Habilitation nicht akzeptiert. Erst als Kugler beim zweiten Anlauf zur Habilitation die Zeichnungen nicht mehr erwähnte, war er erfolgreich.

Wer weiß, ob die Kunstgeschichte einen anderen Weg genommen hätte, wenn die Zeichnungen im ersten Habilitationsverfahren der Berliner Universität nicht nur honoriert, sondern zu einem wichtigen Bestandteil der kunstgeschichtlichen Qualifikation geworden wären.

31 Schreiben vom 9.3.1833. Der Autor ist der Philologe und Germanist Karl Konrad Friedrich Wilhelm Lachmann (1793–1851), in: HUB UA, Phil. Fak. 1201, Bl. 246. Es gab auch noch eine zweite Gegenstimme von August Immanuel Bekker (klassische Philologie): »Ich wünsch Herrn Dr. Kugler einen großen Kreis bei der Kunstakademie, kann ihn aber so wenig als Herr Lachmann für geeignet zum Universitätslehrer halten.«

32 HUB UA, Phil. Fak. 1201, Bl. 254. – Am 22.3.1833 erfolgt die Einladung zum »30. März abends 6 Uhr«. Es müssen mindestens 11 Personen anwesend gewesen sein. In: ebd., Bl. 250.

33 Bereits am 26.6.1833 (also drei Monate nach seiner Habilitation an der Universität) reichte er einen Lehrplan an der Akademie ein. Am 10.7.1833 wurde er zum Lehrer dort ernannt und am 24.3.1835 per königlicher Order zum Professor berufen.

Abkürzungen

GStA PK = Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz

HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv

SMPK ZA = Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv

Literatur

- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begr. von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hg. von Ulrich Thieme. Bd. 35. Leipzig 1942.
- Bruinier, Johannes W.: Kritische Studien zu Wernhêrs Marienliedern. Greifswald 1890.
- Forster, Kurt W.: Warum Schinkel kein architektonisches Lehrbuch geschrieben hat. In: Trempler, Jörg: Schinkels Motive. Berlin 2007, S. 7–31.
- Heck, Kilian: Die Bezüglichkeit der Kunst zum Leben. Franz Kugler und das erste akademische Lehrprogramm der Kunstgeschichte. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 32 (2005), S. 7–15.
- Karge, Henrik: Karl Schnaase. Die Entfaltung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter 7/8 (2001), S. 87–100.
- Koschnick, Leonore: Franz Kugler (1808–58) als Kunstkritiker und Kunstpolitiker. Bonn 1985.
- Kugler, Franz (Hg.): Denkmäler der bildenden Kunst des Mittelalters in den Preußischen Staaten. Berlin 1830.
- Kugler, Franz (Textverf.) / Strack, Johann H. / Meyerheim, Eduard (Ill.): Architectonische Denkmäler der Altmark Brandenburg. Berlin 1833.
- Kugler, Franz: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte: mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen. 3 Bde. Stuttgart 1853/54.
- Locher, Hubert: Das »Handbuch der Kunstgeschichte«. Die Vermittlung kunsthistorischen Wissens als Anleitung zum ästhetischen Urteil. In: Reinink, Wessel (Hg.): Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996. Dordrecht 1999, S. 69–87.
- Müller, Karl O.: Handbuch der Archaeologie. Stuttgart 1830.
- Museum. Blätter für bildende Kunst 1 (1833).
- Neue Deutsche Biographie. Hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 13. Berlin 1982.
- Prange, Regine: Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln 2004.
- Rößler, Johannes: Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft. Berlin 2009.
- Schulze, Elke: Nulla dies sine linea. Universitärer Zeichenunterricht – eine problemgeschichtliche Studie. Stuttgart 2004 (Pallas Athene, Bd. 12).
- Waetzoldt, Wilhelm: Deutsche Kunsthistoriker. 2 Bde. Nachdruck. Berlin 1986.
- Zedler, Johann H.: Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste. 64 Bde. Halle a. d. S. und Leipzig 1732–1754.

1873–1933

*Von Grimm bis Goldschmidt –
Profile des kunstgeschichtlichen Ordinariats*

*Erlebnisbegriff und Skioptikon.
Herman Grimm und die Geisteswissenschaften
an der Berliner Universität*

Die Folgen, die die deutsche Reichsgründung 1870/71 für die Entwicklung und das Selbstverständnis des Fachs Kunstgeschichte hatte, waren weitreichend. Wie den anderen historischen Disziplinen auch, schien der noch jungen Universitätsdisziplin von nun an eine ethische und erzieherische Aufgabe in der Ausbildung der kommenden Bildungseliten zuzukommen; eine Funktion, die der bis dahin oft kennerschaftlich oder universalhistorisch orientierten Kunstforschung nahezu unbekannt war. Die Kunstgeschichte war damit ein geeignetes Instrument für die inzwischen gewünschte nationale Identitätsbildung geworden, und es ist kein Zufall, dass der zweite kunsthistorische Lehrstuhl ausgerechnet 1871 an der Universität Straßburg, dem bildungspolitischen Prestigeprojekt des neuen Reiches, gegründet wurde.¹ Mit Blick auf diese veränderten Rahmenbedingungen beantragte auch die Philosophische Fakultät der Berliner Universität im Mai 1872 beim preußischen Kultusministerium die Reaktivierung des seit dem Tod von Gustav Friedrich Waagen verwaisten Extraordinariats. Dem vorausgegangen war ein Schreiben des Kronprinzen Friedrich Wilhelm an den neu berufenen Kultusminister Adalbert von Falk, das die Gründung eines Lehrstuhls für Kunstgeschichte in Berlin anregte. Um den unzulässigen Eingriff in die Hochschulautonomie zu vermeiden, signalisierte von Falk der Philosophischen Fakultät, er werde dem eventuellen Ansinnen auf Einrichtung einer kunsthistorischen Professur mit Wohlwollen begegnen.² Das Kalkül des Kultusministers ging auf, denn die Fakultät reagierte mit Gründung einer Kommission,³ deren Gesuch Theodor Mommsen ausführlich begründete: Wenn in Bonn seit langem, in Straßburg seit einem Jahr und demnächst auch in Leipzig sogar Lehrstühle für Kunstgeschichte existierten, dürfe dem die Berliner Universität mit einem Extraordinariat nicht nachstehen. Gerade die Reichshauptstadt sei für eine solche Professur durch ihre Kunstschatze prädestiniert.⁴

1 Hierzu Rößler 2010.

2 Der Vorgang ist rekonstruiert bei Dilly 1979, S. 244.

3 Mitglieder waren die Historiker Theodor Mommsen und Johann Gustav Droysen, der Ägyptologe Richard Lepsius, der Archäologe Ernst Curtius sowie der Germanist Moritz Haupt. Vgl. Protokoll vom Mai 1872, in: HUB UA, Acta der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, betreffend: die Anstellung von Professoren von 1863–1873, 1459, Bl. 371.

4 Ebd., Bl. 372 recto–373 verso: Schreiben der Philosophischen Fakultät (Handschrift von Theodor Mommsen) an Adalbert von Falk, o. D. [18.5.1872]. – Vollständiger Abdruck auf Grundlage der Abschrift in den Akten des Kultusministeriums bei Dilly 1979, S. 245–246.

In dem selben Schreiben skizzierte Mommsen ein methodologisches Profil des Lehrfachs, das er zugleich restriktiv einschränkte: Es könne nicht Aufgabe einer solchen Dozentur sein, Kunstkennner und Kunstforscher für Spezialstudien auszubilden. Eine »akademische Vertretung dieses Fachs« solle vielmehr »die einsichtige Kenntnis der Kunst und ihrer Entwicklung als Theil der allgemeinen Bildung fördern«. ⁵ Die Kunstgeschichte erhalte ihre Legitimation als universitäre Disziplin vor allem dadurch, ein »wichtige[r] und (...) allgemein gültige[r] Theil« der Kultur zu sein. ⁶ Mit dieser Rückbindung an die historischen und philologischen Wissenschaften hatte die Fakultät das projektierte Lehrfach bewusst von der Ära des Museumsmanns Waagen abgegrenzt. Gewünscht war eine Ergänzung des geisteswissenschaftlichen Fächerkanons und eine betont kulturhistorische Verfasstheit des Lehrangebots, nicht die kennerschaftliche, letztlich für die Museumslaufbahn bestimmte Ausbildung von Spezialisten. Geeigneter Kandidat für diese Aufgabe, heißt es weiter, sei der Privatdozent Herman Grimm, der bereits seit Winter 1870 Übungen und Vorlesungen anbiete, die »nach Inhalt und Form durchaus befriedigen. Auch mit der speciellen Anleitung durch Vorzeigung und Erleuterung der Kunstwerke hat er mit dem besten Erfolg begonnen.« ⁷

Mit dem 44-jährigen Publizisten Herman Grimm (1828–1901) hatte man einen der bekanntesten, aber auch einen der umstrittensten Kunsthistoriker vorgeschlagen. ⁸ Als Sohn von Wilhelm Grimm und Neffe von Jacob Grimm in Kassel, Göttingen und Berlin aufgewachsen, erhielt er u. a. Privatunterricht bei Leopold von Ranke. Als junger Mann verkehrte er im Salon von Bettina von Arnim, deren Tochter Gisela er 1859 heiratete. ⁹ Mit der betagten Marianne von Willemer, deren Co-Autorschaft an Goethes »West-Östlichem Diwan« er später aufdeckte, war er eng befreundet. Ebenso suchte er früh den Kontakt zu Peter von Cornelius, den er zeit lebens als den bedeutendsten Künstler des 19. Jahrhunderts verehrte – nach 1850 gewiss keine Selbstverständlichkeit, stieß doch dessen Kunst längst auf breite Kritik und teilweise sogar Ablehnung. ¹⁰ In der nachmärzlichen Phase des Realismus war damit Grimm gleich auf mehrfache Weise in die direkte Beziehung zu den letzten Ausläufern goethezeitlicher Kunst und Literatur getreten. Sein eigener forciertes Versuch, sich nach Beendigung des Jura-Studiums als Autor epigonal wirkender historischer Dramen zu etablieren, scheiterte jedoch angesichts mäßiger Bühnenerfolge. Seit 1855 wandte er sich daher verstärkt dem kulturhistorischen Essay zu. So entstand in Auseinandersetzung mit Ernst Guhls Quellenanthologie »Künstler-Briefe« von 1853 die Abhandlung »Raffael und Michelangelo«, die den Paragone zwischen den beiden

5 HUB UA, Acta der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, betreffend: die Anstellung von Professoren von 1863–1873, 1459, Bl. 373 recto; bei Dilly 1979, S. 245.

6 HUB UA, Acta der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, betreffend: die Anstellung von Professoren von 1863–1873, 1459, Bl. 373 recto; bei Dilly 1979, S. 245.

7 HUB UA, Acta der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, betreffend: die Anstellung von Professoren von 1863–1873, 1459, bei Dilly 1979, S. 246.

8 Zur Würdigung Herman Grimms als Kunsthistoriker siehe vor allem Waetzoldt 1921/1924, Bd. 2, S. 214–239; Schlink 2001; Beyer 2006. Allgemein einführend vgl. Moritz 1986. Ferner: Strasser 1972 (mit problematischen Wertungen).

9 Zu der spannungsreichen Ehe mit Gisela und zahlreichen Detailinformationen zu Grimms Leben vgl. Mey 2004.

10 Vgl. Scholl 2009.

Künstlern in einem friedlichen Gegensatz auflöste. Auf der ersten Italienreise 1857¹¹ fasste er den Entschluss zur Niederschrift der monumentalen Biografie »Leben Michelangelo's«, deren erster Band 1860, im gleichen Jahr wie Burckhardts »Cultur der Renaissance in Italien«, erschien und bis zu Grimms Tod weitere zehn Auflagen erlebte.

Der »Michelangelo«, in dem Grimm nach Öffnung des Nachlasses zahlreiche neue Dokumente präsentieren konnte, begründete seinen Ruhm als Historiograf und Kunsthistoriker. Zahlreiche Aufsätze zur Kunst- und Literaturgeschichte sollten in den 1860er Jahren folgen. Innovativ wirkte die Gründung der Zeitschrift »Über Künstler und Kunstwerke« 1865/66, die Grimm in zwei Jahrgängen fast im Alleingang mit Beiträgen bestritt. Die in Format und schlichter typografischer Gestaltung an Goethes »Propyläen« erinnernde Zeitschrift enthielt als erstes kunsthistorisches Periodikum fotografische Abbildungen. 1868 konnte der 40-jährige Grimm in Leipzig *sine examine*, d. h. in Anerkennung bereits erbrachter wissenschaftlicher Leistungen, zum Dr. phil. promovieren. 1870 reichte er den Antrag auf Habilitation für Neuere Kunstgeschichte an der Philosophischen Fakultät der Berliner Universität ein, die auf Grundlage eines Gutachtens des Archäologen Ernst Curtius und eines Vortrags über das Nachleben der Antike bei Raffael am 22. Oktober angenommen wurde.¹² Curtius und Mommsen waren es auch, die in der Folgezeit die Berufung des Privatdozenten Grimm in enger Abstimmung mit diesem vorantrieben.¹³ Die Strategie ähnelte dem Vorgehen, das zwölf Jahre zuvor in Bonn zur Berufung von Anton Springer geführt hatte. Bezugnehmend auf die schon bestehende Lehrtradition forderte man ein Extraordinariat, verknüpfte dies mit dem Vorschlag eines hiesigen Kandidaten und hoffte auf die spätere Aufstockung zu einem Lehrstuhl. Doch es kam anders. Vermutlich durch den erneuten Eingriff des Kronprinzen wurde Grimm zum 12. Mai 1873 direkt auf einen Lehrstuhl berufen.¹⁴ Diese Hausberufung unter Umgehung der Zwischenstation des Extraordinariats blieb für viele Jahre an der Berliner Universität eine Ausnahme.¹⁵

Zieht man eine Bilanz über die ersten 27 Jahre des Berliner Lehrstuhls, so sind die wesentlichen institutionsgeschichtlichen Aspekte der Ära Grimm schnell erzählt: Seit dem Wintersemester 1873 hielt Grimm meist vier Mal wöchentlich eine Vorlesung allgemeinen Inhalts wie etwa »Geschichte der modernen Kunst« (WS 1873/74), »Geschichte der neueren Kunst und Cultur von den Anfängen bis auf unsere Zeit« (WS 1876/77) oder »Geschichte der europäischen Kunst und Kultur von Dante bis Shakespeare« (SS 1888), die er durch Übungen ergänzte.¹⁶ Im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Lehrstühlen ist auffallend, dass Grimm in Forschung

11 Vgl. Mey 1981.

12 Vota von Ernst Curtius (ausführlich) und Theodor Mommsen für die Fakultätssitzung vom 30.6.1870, in: HUB UA, Acta der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin betreffend: die Habilitation der Privatdocenten 1867/68 bis 1873, 1208, Bl. 218 recto–219 verso.

13 Vgl. Briefe Grimms an Theodor Mommsen vom 18.3.1870 (Nostrifikation von Grimms Dokortitel); 12.5.1870; 14.5.1870 (Habilitation); 28.5.1870 (Diskussion einer Berufung), in: SBB PK, Nl. Mommsen 39. – Mommsen half sogar bei der lateinischen Abfassung von Grimms Habilitationsgesuch und Lebenslauf.

14 Dilly 1979, S. 246. Vgl. auch Grimm 1891, S. 391.

15 Lenz 1918, S. 357. Dilly 1979 macht dafür Grimms gute Kontakte zum preußischen Hof geltend. Mit Mommsen und Curtius im Hintergrund verfolgte jedoch Grimm eine offenbar mehrgleisige Strategie.

16 Vgl. die entsprechenden »Verzeichnisse der Vorlesungen« der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin.

und Lehre mediävistische Ansätze¹⁷ nahezu ausklammerte und auch der Architekturgeschichte keinerlei Bedeutung beimaß. Zeittypisch sind hingegen Lehrangebote quellenkundlicher Natur, so etwa die kritische Einführung zu Vasari oder Übungen anhand von Reproduktionsgrafik. Aufgrund einer beengten Raumsituation hielten sich die kunsthistorischen Vorlesungen konstant bei einer Hörerzahl von ca. 40 Personen. Nach dem Umzug in den Hörsaal 26¹⁸ stieg die Zahl der Teilnehmer in den 90er Jahren auf etwa hundert an, was sicher auch auf die Attraktivität des seit 1892 installierten Skioptikons zurückzuführen ist. Ab 1875 war der Lehrstuhl mit einem Seminarapparat ausgestattet, der wie in Bonn mit jährlich 300 Mark budgetiert war und 1890 nach Grimms Forderung von 3000 Mark und Rücktrittsdrohung auf 900 Mark erhöht wurde.¹⁹ Von geringem Erfolg war die Ausbildung junger Kunsthistoriker. Nach eigener Angabe hatte Grimm in den ersten zwanzig Jahren des Lehrstuhls nur »ein oder zwei« Personen zum Doktor der Kunstgeschichte promoviert und einige Nebenfachprüfungen abgenommen.²⁰ Die Versuche, jüngere und vielversprechende Talente wie August Schmarsow oder Henry Thode zu habilitieren und an seinen Lehrstuhl zu binden, scheiterten. Carl Frey, der sich bei Grimm 1883 habilitiert hatte, nahm seit 1887 eine außerordentliche Professur ein, die neben den Verwaltungsaufgaben zunehmend auch das Lehrdeputat des gesundheitlich angeschlagenen Ordinarius übernahm. Adolph Goldschmidt habilitierte sich im Jahr 1892. Grimms Widerwille und angebliche Behinderung des Habilitationsverfahrens hatte womöglich antisemitische Ursachen,²¹ allerdings wird man ebenso das mediävistische Profil Goldschmidts sowie dessen Promotion bei Grimms Intimfeind Anton Springer in Leipzig – dieser war erst kurz zuvor verstorben – als Faktoren anführen müssen.²²

Ganz den ursprünglichen Vorstellungen der Fakultät entsprechend, hat Grimm zeitlebens die Auffassung vertreten, dass die Kunstgeschichte nur in strikter Verbindung mit der Geschichte und anderen historischen Disziplinen wie den Philologien und der Archäologie gelehrt werden könne. In einer scharf geführten Kontroverse mit Wilhelm Bode bezeichnete er das Fach als »historische Hilfswissenschaft«, die ausschließlich mit der »Unterlage historischen

17 Zu den Anfängen einer kunsthistorischen Mediävistik an den deutschen Universitäten vgl. Brush 1996.

18 Grimm an Althoff, Berlin, 14.10.1884, 16.10.1884, 6.11.1884, in: GStA PK, I. HA, Rep. 92 Althoff B, Nr. 58.

19 Grimm an Althoff, Berlin, 4.5.1888, in: ebd. Der mit Berlin vergleichbare, ebenso dem Preußischen Kultusministerium unterstellte Bonner Apparat war bis zur Emeritierung Justis 1901 konstant mit dem Etat von 300 Mark ausgestattet. Den bestausgestatteten kunsthistorischen Apparat besaß die Universität Leipzig. Grimm verhinderte den Vorschlag Althoffs, in Leipzig Erkundungen darüber einzuziehen, da die Leipziger Zeitungen berichten würden, es habe sich die preußische Regierung an Springer gewandt, »damit nach diesem Muster ein ähnliches Institut in Berlin eingerichtet würde«. Grimm an Althoff, Berlin, 5.5.1888, in: ebd.

20 Grimm 1891, S. 391. Zu den Promotionen bei Grimm um 1900 vgl. die Auswertung von Simone Schweers im vorliegenden Band.

21 Goldschmidt 1989, S. 92–98.

22 Vgl. hierzu zeitnah Grimm an Althoff, Berlin, 4.1.1892, in: GStA PK, I. HA, Rep. 92 Althoff B, Nr. 58: »Wir brauchen Leute, die ausserhalb der großen Clique stehen, welche in Leipzig und Straßburg centralisiert war.« Gemeint sind Anton Springer und Hubert Janitschek, die bis zu ihrem Tod 1891 bzw. 1893 zahlreiche Schüler promovierten. Grimms Hass auf Springer steigerte sich spätestens nach dessen Rezension des »Leben Raphaels« zum regelrechten Verfolgungswahn. Er führte u. a. dazu, dass Springer nur politische Aufsätze in den »Preußischen Jahrbüchern« veröffentlichen konnte und Grimm als Berater der Redaktion die Rezension von Springers kunsthistorischen Werken zu verhindern suchte. Vgl. Grimm an Julian Schmidt, Rom, 16.2.1876, in: SBB PK, Nl. Julian Schmidt, 215.

und philologischen Wissens« zu praktizieren sei.²³ Abschweifungen in die Literaturgeschichte waren ein fester Bestandteil der Vorlesungen, und es ist bezeichnend, dass das erfolgreichste und wissenschaftsgeschichtlich bedeutendste Werk aus der Zeit des Ordinariats seine öffentlichen Goethe-Vorlesungen vom Wintersemester 1874/75 sind, die erstmals 1877 erschienen. Sieht man von Überarbeitungen ab, stammen dagegen die beiden Biografien zu Michelangelo und Raffael aus der Zeit vor der Professur. War das »Leben Michelangelo's« von der Kritik noch positiv aufgenommen worden, signalisierte die im Jahr der Berufung erschienene Raffael-Monografie das Fanal eines wissenschaftlichen Ansehensverlusts, der auch nicht durch zwei spätere komplette Überarbeitungen aufzuhalten war: »Eine so grenzenlose Flüchtigkeit in allen Einzelheiten, einen so geringen Ernst in der Forschung (...) haben wir nicht erwartet. Die meisten Fehler des Verfassers wurzeln in seiner Unfähigkeit, auch nur einen einzigen seiner Einfälle, und wäre er noch so nichtssagend oder thöricht, zu opfern«,²⁴ schrieb Anton Springer im Frühjahr 1873, wohl auch mit dem Hintergedanken, damit Grimms Ruf an die Berliner Universität in letzter Sekunde verhindern zu können.²⁵

Die Reaktion Springers ist keine Ausnahme. Die Liste von Seltsamkeiten, überraschenden Interpretationen oder wissenschaftlichen Fehlschlägen war schon zur Zeit der Berufung lang.²⁶ Auf die scharfe Kritik Karl Schnaases stieß der Vorschlag, die Namen der beiden Medici-Herzöge auf Michelangelos Grabmälern in der Neuen Sakristei von San Lorenzo zu vertauschen:²⁷ Die traditionell als Giuliano de' Medici geltende Figur deutete Grimm als die Darstellung von dessen Onkel Lorenzo, den Lorenzo wiederum als Giuliano, da die Figur nicht etwa melancholisch sinniere, sondern Giuliano in seiner Eigenschaft als Oberkommandierender der päpstlichen Truppen auf seine Soldaten heruntersehe. In seiner Zeitschrift »Über Künstler und Kunstwerke« präsentierte Grimm 1865 der erstaunten Öffentlichkeit die Fotografie eines Kruzifixes, dessen rückseitige Signatur »AD« ihm ein Beleg für Dürers Tätigkeit als Bildhauer schien.²⁸ In derselben Zeitschrift erschienen auch neue Dokumente zu Raffael, die der Herausgeber in faksimilierter Form aus Rom erhalten hatte und die bereits 1872 als moderne Fälschungen entlarvt wurden.²⁹ Die Kontroversen, die Grimm öffentlich mit Anton Springer, Carl Schnaase, August Reichensperger und Wilhelm Bode ausfocht, konnten sich von der Replik zur Duplik, von der

23 Grimm 1891, S. 391, 392.

24 Springer 1873, S. 79.

25 Es gibt Indizien dafür, dass Teile der Fakultät ursprünglich Springer nach Berlin berufen wollten. Grimm schreibt in Zusammenhang mit der Rezension zum »Leben Raphaels« an Mommsen: »Dass es darauf abgesehen war, Springer, über Leipzig, nach Berlin zu promoviren, ist jetzt wohl klar. Ich möchte wissen, wieviel der gute alte ehrliche Olsh[ausen] davon gewusst hat.«, Florenz 10.3.1873, in: SBB PK, Nl. Mommsen 39. – Eine Woche später begrüßt Gustav Freytag Springers Berufung nach Leipzig, wenngleich er ihn lieber in Berlin gesehen hätte: »Jetzt wird Hermannchen Grimmchen die nächste junge Generation Preußens lakieren. Es ist wahr, die Preußen habens nicht um Sie verdient. Aber um welchen Einzelnen haben sie es denn verdient?«, Freytag an Springer, 17.3.1873, zit. n. Zobelitz, Fedor von: Freytag und die »Grenzboten«. In: Vossische Zeitung, Nr. 240, 23.5.1923.

26 Weitere Beispiele bei Schlink 2001, S. 73.

27 Grimm 1860/1863, Bd. 2, S. 62. Die daran anschließende Kontroverse mit Carl Schnaase ist abgedruckt in: Grimm 1865/1867, Bd. 1, S. 171–207.

28 Grimm 1865/1867, Bd. 1, T. V, S. 205. Bei dem abgebildeten Kruzifix handelt es sich nicht um eines der zahlreichen plastischen Werke nach Dürers Druckgrafik. Zu diesem Problem vgl. Dürers Verwandlung 1982.

29 Grimm 1865/1867, Bd. 1, S. 214–231. Die in deutscher Übersetzung publizierten Dokumente stammen aus einer

Duplik zur Triplik steigern. Sie zeigen nicht nur, wie empfindlich Grimm auf Kritik reagierte und wie schnell er die Intrige witterte, sondern auch, wie sehr er um seine wissenschaftliche Reputation besorgt war.

Der weitgehend innerdisziplinären Isolation steht gegenüber, dass Grimm in der Berliner Wissenschaftslandschaft enge Verbindungen zu namhaften Professoren, Journalisten und einflussreichen Regierungsbeamten unterhielt.³⁰ Neben Ernst Curtius und Theodor Mommsen gehörte fast die gesamte geisteswissenschaftliche Elite zu seinem Freundeskreis: Wilhelm Dilthey und den Germanisten Wilhelm Scherer kannte Grimm bereits seit den 1860er Jahren, beide waren nach Zwischenstationen an die Berliner Universität zurückgekehrt (1882 bzw. 1878). In dem Historiker Heinrich von Treitschke fand Grimm einen Freund, mit dem er die Vorstellung von den großen Männern, die Geschichte machen, teilte. Hinzu kamen der einflussreiche Literaturkritiker Julian Schmidt und der seit 1883 im Kultusministerium tätige und allmächtige Ministerialrat Friedrich Althoff, mit dem Grimm über den amtlichen Schriftverkehr hinaus auch private Kontakte unterhielt.

Im Folgenden soll Grimms Verständnis von Kunstgeschichte im Kontext der ihm spezifischen ideengeschichtlichen Zusammenhänge und in der Wechselwirkung mit den Nachbarwissenschaften skizziert werden. Angestrebt wird eine Konstellationsanalyse, die Grimms methodischen Standpunkt innerhalb der geisteswissenschaftlichen Diskussionen der Berliner Universität verortet. Scherer, Dilthey und Grimm pflegten eine öffentliche akademische Diskussionskultur durch gegenseitige Rezensionen; in den 1860er Jahren waren sie führende Mitglieder im sogenannten Selbstmörderklub,³¹ einem Stammtisch von meist mittellosen Privatdozenten. Grimm, der besonders enge Beziehungen zu Scherer unterhielt,³² war Pate von dessen Sohn Herman Scherer. Zu Dilthey scheinen die Beziehungen unregelmäßiger gewesen zu sein, doch verdankte ihm Grimm u. a. den Kontakt zu Jacob Burckhardt, mit dem er 1868 in Basel »innig verquickt mit Dilthey« zusammentraf.³³ Grimms Briefe an Friedrich Althoff belegen, dass sich nach Diltheys Berufung auf das Berliner Philosophieordinariat die freundschaftliche Beziehung im Rahmen der Berliner Salonkultur erneuerte. Auch wenn die methodischen Positionen Grimms, Scherers und Diltheys teilweise voneinander divergieren, wäre die Entstehung von Grimms methodologischen Auffassungen nicht ohne dieses Beziehungsgeflecht denkbar.³⁴

römischen Fälscherwerkstatt der 1860er Jahre und waren Grimm von Franz von Kühlen (1794–1872), einem Cornelius-Schüler, vermittelt worden. Siehe hierzu Shearman 2003, Bd. 1, S. 26–34, Bd. 2, S. 1492–1500.

30 Zu Grimms taktischem Manövrieren siehe auch Dilly 1979, S. 246–248.

31 Rothacker 1920, S. 137.

32 Eine Edition des Briefwechsels zwischen Grimm und Scherer wird gegenwärtig von Hans-Harald Müller vorbereitet.

33 Grimm an Scherer, Freiburg, 1.9.1868, in: Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Nl. Wilhelm Scherer, 449. Bericht vom Aufenthalt in Basel: Dilthey »und Kiessling assistirten der gemüthlichen Kneiperei (...) und bildeten sich ein es sei ihr Werk, während ich doch nichts that als heimlich zu pfeifen wie ich wünschte dass B. tanzte. (...) Er ging auf meine Raphaelarbeit (vorzuhabende) sehr herzlich ein und fühlte wohl worauf es ankomme.«

34 Zur allgemeinen Einordnung und Ergänzung der nachfolgenden Überlegungen, die sich hier auf Grimms kunsthistorisches Profil konzentrieren, verweise ich auf die beiden Aufsätze von Kindt/Müller 2000 und 2001.

Biografik und Philologie

Die Geschichtsschreibung der kunsthistorischen Disziplin hat die erste Auflage des »Leben Raphaels« (1872) bislang kaum berücksichtigt. Das ist um so erstaunlicher, als der Vorwurf gegen Grimms Unwissenschaftlichkeit oft von der oben erwähnten scharfen Rezension Springers ihren Ausgang nimmt. Dass es sich hierbei weniger um eine romanhaft ausgeschmückte Künstlerbiografie, sondern um das ambitionierte Projekt handelt, die Kunstgeschichte an die methodischen Standards der Philologie sowie an die aktuelle geisteswissenschaftliche Diskussion zu binden, wurde bei aller Kritik übersehen. Auch die Wirkungsgeschichte des Werks innerhalb der Kunstwissenschaft ist nicht ohne Relevanz. So hat der junge August Schmarsow methodische Impulse und Erkenntnisse Grimms in seine Arbeiten zu Pinturicchio übernommen.³⁵ Vor dem Hintergrund der Diskussionen mit Dilthey und Scherer wird das methodische Profil des »Leben Raphaels« besonders deutlich: Die germanistische Forschung hat darauf hingewiesen, dass der Kreis um Dilthey, Grimm und Scherer in den 1860er Jahren nach sinnvollen methodischen Ergänzungen zu den mechanistischen Erklärungsmodellen des Empirismus suchte.³⁶ Grimm bringt diese gemeinsame Position anhand der in deutschen Intellektuellenkreisen viel diskutierten »Geschichte der Zivilisation in England« von Henry Thomas Buckle auf den Punkt:³⁷ Die positivistische Auffassung Buckles »begrift und erklärt nur, was sich auf das Leidende in der Natur im Menschen bezieht, verfehlt wird seine Behandlung, sobald sie sich auf das Handelnde, Producirende erstreckt. Denn hier kommen wir mit der naturgeschichtlich vergleichenden Beobachtung allein nicht mehr aus.«³⁸ Ein mechanistisches Modell von Kulturentwicklung reicht somit nicht aus, um die Triebkräfte menschlicher Tätigkeit zu erklären. An diese Überlegung anknüpfend, vollzog sich für Grimm und sein Umfeld die erkenntnistheoretische Aufwertung der biografischen Gattung. In der Konzentration auf das Subjekt und dessen Lebenszusammenhang sollten sich die methodischen Ansätze synergistisch bündeln, dies u. a. mit der Zielführung, historische Personen nach ihren Handlungsweisen konkret zu erfassen. Damit kam der wissenschaftlichen Biografie die Aufgabe zu, die historischen Disziplinen auf ein anthropologisches und psychologisches Fundament jenseits spekulativer, faktizistischer und monokausal-mechanistischer Erklärungsmodelle zu stellen. Als Medium der exakten Quellenkritik und genetischen Rekonstruktion von Handlungen sollte sie die menschliche Natur in ihrer Komplexität erschließen und dadurch methodische Reduktionismen vermeiden.

Mit der Aufwertung der Biografik als erkenntnisleitende Form der Geisteswissenschaften korrespondierte ein weiterer methodischer Impuls: Für Scherer war vor allem die Textkritik, die Königsdisziplin unter den Philologien, der integrale Bestandteil des Wissenschaftsverständ-

35 Vgl. z. B. Grimm 1872, S. 68–73 und Schmarsow 1880, passim: Schmarsow bezieht sich auf Grimms Beobachtung, dass sich Pinturicchios Fresken in der Dombibliothek in Siena zu den (Raffael zugeschriebenen) Entwurfszeichnungen ikonografisch ungenau verhalten. Springer, bei dem Schmarsow einige Semester in Leipzig gehört hatte, schreibt: »Schmarsow ist nach seiner Schrift zu schliessen, ein Schüler H. Grimm's. Er dankt demselben nicht nur zahlreiche und wichtige Anregungen, sondern befolgt auch genau dessen Methode und bemüht sich selbst in der Schreibweise ihm nahezukommen.« Springer 1881, S. 396.

36 Kindt/Müller 2000, S. 702–705.

37 Vgl. hierzu Riedel 1971; Fuchs 1994.

38 Grimm 1883, S. 156.

nisses.³⁹ Gemeint ist die Reinigung literarischer Texte von Fehlern mittels des Vergleichs sämtlicher überlieferter Varianten, um einen unverfälschten Urtext zu rekonstruieren; ein editionsphilologisches Verfahren, das von Karl Lachmann und Moritz Haupt etabliert und von dem Haupt-Schüler Scherer perfektioniert worden war. In der genetischen Verknüpfung und Ordnung der verschiedenen Ausführungsstadien und Fassungen galt die Textkritik zudem als operativ zuverlässiges Instrument zum Nachvollzug von Schaffensprozessen, weshalb sie nach der Auffassung des Kreises um Dilthey und Scherer im engen Zusammenhang mit der Reaktivierung biografischer Darstellungsmuster stand. Im methodischen Transfer textkritischer Verfahren auf die biografische Gattung hieß dies nichts anderes, als mittels einer Kombinatorik der unterschiedlichen Textzeugen werkgenetische Zusammenhänge zu konstruieren, psychologisch in die Kreativitätsprozesse von Dichtern vorzudringen und schließlich künstlerische Produktion und Rezeption voneinander zu unterscheiden.

Es ist bezeichnend, wie Grimm auf den neuen methodischen Impuls der Philologie reagiert:⁴⁰ Sein »Leben Michelangelo's« hatte noch einen integrativen Einheitsnexus von Leben, Werkbeschreibung und Kulturgeschichte verfolgt, der narrativ und faktenreich aufbereitet wurde – gleichsam »rankeanisch« wurde damit die Kultur- und Ereignisgeschichte unter eine Idee,⁴¹ in diesem Fall die Idee des tätigen Künstlers, subsumiert. In der 13 Jahre später erschienenen Raffael-Monografie verzichtet Grimm radikal auf diesen einheitlichen Kern zugunsten eines kombinatorischen Verfahrens von Textkritik und Handzeichnungsforschung. Ausgangspunkt jedes Kapitels ist ein von Grimm übersetzter und kursiv gedruckter Abschnitt aus Vasaris Raffael-Vita, der im Folgenden auf seine Fehler hin untersucht und kommentiert wird. Den Gegenpol zu Vasari als Rezeptionszeugnis bildet die in den Kommentar integrierte Diskussion der Handzeichnungen, sodass in der polyperspektivischen Bespiegelung durch unterschiedliche Quellen eine Kontinuität zwischen Raffaels Tätigkeit und dessen Rezeption hergestellt wird. Auf diese Weise kann Grimm den Bericht Vasaris, der junge Raffael habe sich als Geselle Pinturicchios lange in Siena aufgehalten, dadurch revidieren, dass er an Raffaels Entwurfszeichnung zu Pinturicchios Freskenzyklus in der Dombibliothek eine gewisse Flüchtigkeit konstatiert, aus der wiederum ein kurzer Aufenthalt Raffaels zu schließen sei.⁴² Die kritische Revision Vasaris wird durch die Handzeichnungsanalyse gestützt.

Mit der Anwendung dieses Verfahrens ging Grimm weit über die von Karl Friedrich von Rumohr gesetzten methodischen Standards der Kunstgeschichte hinaus. Quellenkritik betrieb Grimm nicht mehr als Archivforschung bzw. zur Verifizierung (kunst-) historischer Tatsachen, sondern unter Einbeziehung diverser Quellen analog zum modernen philologischen Verfahren. Die Frage nach dem Erkenntniswert von Zeugnissen wie Vasaris Raffael-Vita oder der Reproduktionsgrafik aus dem Raffael-Umkreis bezog sich weniger auf den faktischen Wahrheitswert

39 Zum Interesse Diltheys an Scherers philologischen Studien vgl. Kindt / Müller 2000, S. 690.

40 Dass der Sohn Wilhelm Grimms mit philologischem Gedankengut vertraut war, ist selbstverständlich. Das Lachmann-Hauptsche Verfahren wurde ihm jedoch, wie er rückblickend und mit kritischer Distanz in dem Essay »Erinnerungen und Ausblicke« schreibt, erst durch Scherer vermittelt. Grimm 1897, S. 190–193.

41 Zu Rankes Ideenlehre und dem damit verbundenen Darstellungsverständnis vgl. Fulda 1996.

42 Grimm 1872, S. 72.



1 Giorgio Ghisi (1520–1582) nach Raffael, Schule von Athen (Predigt Pauli in Athen), Kupferstich, 513 × 810 mm, 1550 (London, British Museum, Dept. Prints & Drawings, Inv. Nr. V, 5.132).

und die Verlässlichkeit der Dokumente, sondern mehr denn je auf ihre rezeptionsästhetische Aussagekraft. Die Beschäftigung mit bildlichen und sprachlichen Rezeptionszeugnissen wird damit zum integralen Bestandteil des hermeneutischen Prozesses, der in der Raffael-Biografie durch die Kombinatorik heterogener Zeugnisse zum Ausdruck kommt. Der philologische Impuls der Reinigung von Texten wird gleichsam auf das Bild übertragen: Analog zur Textkritik Scherers geht Grimm davon aus, dass die »Schule von Athen« durch verschiedene Einwirkungen wie Kriegsschäden und fehlerhafte Restaurierungen nicht mehr in ihrer ursprünglichen Fassung erhalten ist, somit wie ein historischer Text »verderbt« sei und unter Hinzunahme der anderen Überlieferungszeugen gereinigt werden müsse. Insbesondere die Aufschriften »Timeo« und »Etica« auf den Büchern der beiden Zentralfiguren seien späteren Datums, womit nach Grimm keineswegs gesichert ist, dass es sich um die Darstellung von Aristoteles und Platon handelt, wie es Vasari als erster berichtet. Der 1550 gleichzeitig mit der ersten Ausgabe von Vasaris »Vite« erschienene Reproduktionsstich Giorgio Ghisis (Abb. 1) ist hierfür Grimms wichtigster Beleg: Die Bücher der beiden Zentralfiguren tragen dort keine Titel; die Aufschrift des Stichs bezeichnet das Fresko in Anlehnung an den Bericht in der Apostelgeschichte als Predigt des Paulus vor dem Athener Areopag.⁴³ Grimm identifiziert daher in der blau gewandeten

43 Apg 17, 16–34. – Vgl. die Ausführungen in Grimm 1872, S. 198; zu dem Stich Giorgio Ghisis: S. 201, 350. Vgl. hierzu auch Höper 2001, S. 62–65, 376–377.

Mittelfigur den Völkerapostel, der den antiken Philosophen die Wahrheit predige. Dem humanistischen Gedankengut von der Einheit von antiker Philosophie und Christentum entsprechend, stelle demnach die »Schule von Athen« symbolisch den ersten Kontakt zwischen heidnischer Philosophie und christlicher Theologie dar. Davon ausgehend, macht Grimm in einem weiteren Schritt Anstrengungen zu einer ikonologischen Vereinheitlichung der Fresken in der Stanza della Segnatura: Der heidnisch-christlichen Philosophen- und Theologen-Gruppe der »Schule von Athen« stehe demnach mit der »Disputà« die direkt geoffenbarte religiöse Glaubensgewissheit gegenüber. Gemäß eines Diktums von Pico della Mirandola, nach dem die Philosophie nach der Wahrheit forsche, die Theologie die Wahrheit entdecke, die Religion diese aber besitze, vereinigen sich nach Grimms Lesart die beiden Hauptfresken der Stanza della Segnatura zu einem geschlossenen Bildprogramm.⁴⁴ Obwohl die Deutung angesichts der Überlegung, dass die Aufschrift auf Ghisis Stich aus merkantilen Interessen erfolgte, an Stichhaltigkeit einbüßt, ist sie in der methodischen Komplexität und dem differenzierten Einsatz vielstimmiger Quellen methodologisch wegweisend. Als einer der ersten Kunsthistoriker schließt dabei Grimm an die 1859 erschienene bahnbrechende Studie von Georg Voigt an,⁴⁵ die den Zusammenhang von Neuplatonismus und christlicher Renaissance umfassend untersucht hatte. Mit der Werkinterpretation, die die Rezeptionszeugnisse im ideengeschichtlichen Zusammenhang einbezog, erlangte Grimms Interpretation einen hermeneutisch verdichteten Reflexionsgrad, den es in der Kunstgeschichtsschreibung bis dahin nicht gegeben hatte.

Symbol und Erlebnis

Scherer und Dilthey hatten das »Leben Raphaels« rezensiert und hierbei nicht mit Kritik gespart.⁴⁶ Insbesondere auf Dilthey wirkte die Konzeption des Bandes uneinheitlich. Folgerichtig gab Grimm die Fortsetzung des Projekts in Form eines Vasari-Kommentars auf und arbeitete die Monografie in zwei essayistische Fassungen um. Das mit dem Eintritt in die Universitätslaufbahn zusammenfallende Interim einer philologisch-hermeneutischen Künstlermonografik schien damit abgeschlossen, die Wechselbeziehung mit den Nachbarwissenschaften setzte sich jedoch kontinuierlich fort. Grimms Verdienst war es dabei, spätestens mit der Michelangelo-Biografie maßgeblich die Entwicklung einer neuen psychologischen Konzeption des Schöpferischen beeinflusst zu haben – somit auch selbst Impulsgeber innerhalb des Diskussionszirkels gewesen zu sein. Die Vorgeschichte dieser interdisziplinären Kreativitätsforschung, die um 1878 im achten Band der »Zeitschrift für Völkerpsychologie und allgemeine Sprachwissenschaft« zum Durchbruch kam, ist u. a. in Grimms besonderer Prägung durch die Geschichtsphilosophie Thomas Carlyles und den Transzendentalismus des amerikanischen Essayisten Ralph Waldo Emerson seit den späten 1850er Jahren zu suchen. Vor allem Emerson grenzt sich von einer vernunftorientierten Wirklichkeitssicht ab und kondensiert seine Anthro-

44 So bereits in Grimm 1865, S. 223 und passim.

45 Voigt 1859.

46 Wiederabdrucke in: Scherer 1893; Dilthey 1972.

pologie in einer stark subjektorientierten Auffassung vom Schöpferischen. Diesen Vorstellungen verpflichtet, sind in der Michelangelo-Biografie Nonkonformismus, Selbstvertrauen, Gehorsam gegen den eigenen inneren Impuls und die geistige Immunität gegen widrige Umstände die zentralen interpretatorischen Elemente des Künstlerentwurfs. Schöpferium ist hier gleichbedeutend mit der Freiheit von Zwang, und es gelingt Grimm, Michelangelos wahrlich konfliktreiches und von äußeren Zwängen bestimmtes Leben in ein weitgehend harmonisiertes Bild zu überführen.⁴⁷

Mit der von Emerson übernommenen Vorstellung von der inneren und natürlichen Inspiriertheit des Künstlers versuchte jedoch Grimm, neben Michelangelo noch ganz andere Künstler zu rehabilitieren, wie zum Beispiel Carlo Saraceni, den er in einem Essay aus dem Jahr 1864 vom Vorwurf der Abhängigkeit von Caravaggio freizusprechen suchte: Anders als in der Vitenliteratur behauptet, bewiese Saraceni in einem Zeitalter des Verfalls und Eklektizismus größte schöpferische Unabhängigkeit. Statt den rohen Naturalismus des Caravaggio einfach nachzuahmen, habe er sich auf seine eigene innere Natur verlassen. Das »sorgsame Studium der Natur, die er höher stellte als alles«,⁴⁸ führte ihn zu einem hohen Grad von künstlerischer Vergeistigung und Spiritualität. Wie das Beispiel Saraceni zeigt, ist für Grimm die innere Natürlichkeit zugleich der Garant für die Öffnung zur Außenwelt: Wenn nach Emerson das Leben ein »System der Berührungen«⁴⁹ ist, so ist es die Aufgabe des Künstlers, vom praktischen Gebrauch der Dinge abzusehen und das Göttliche in der Realität zu erfassen. In der Berührung mit der Außenwelt erkennt der Künstler gleichsam den symbolischen und göttlichen Wert in der Immanenz. Jeder realen Existenzform kommt daher potentiell eine höhere Bedeutungsebene zu, die der Künstler kraft seiner spirituellen Gabe selbständig zu Symbolen verarbeitet. In dieser freien Verarbeitung der äußeren Faktoren wird es zur Aufgabe des Künstlers, das Göttliche in der Natur und Wirklichkeit zu erkennen und im Kunstwerk symbolisch zu überhöhen. Zentral ist in diesem Zusammenhang die Symbol-Definition Emersons, die Grimms Auffassung vom kreativen Handeln im Verhältnis zur Außenwelt widerspiegelt: »Wir sind Symbole und leben in Symbolen; der Künstler und das Werk, Werkzeuge, Worte und Dinge, Geburt und Tod, alles sind Embleme; aber wir sympathisieren mit den Symbolen, und verblendet durch den ökonomischen Gebrauch der Dinge, wissen wir nicht, daß sie Gedanken sind.«⁵⁰

Für Grimm bildete der Symbolbegriff Emersons ein methodisch wirksames Theorem für die Interpretation des Verhältnisses von Kunst und Leben und damit auch hinsichtlich produktionsästhetischer und künstlerpsychologischer Fragestellungen. Gegenüber den um 1860 hinreichend konventionalisierten realistischen Widerspiegelungstheorien, nach denen Artefakte die realen Verhältnisse objektiv verklären sollten, betont Grimm die Bedeutung der subjektiven künstlerischen Erfahrung, durch welche die punktuelle Apperzeption der Wirklichkeit auf jeweils unterschiedliche Weise zum Ausdruck kommt. Entscheidend ist daher, dass sich Grimm jenseits der Alternativen von milieuthoretischem Realismus und neoromantisch ausgerichtete-

47 Vgl. hierzu eingehender Rößler 2009, S. 157–169.

48 Grimm 1883, S. 141. Vgl. auch Schlink 2001, S. 84–85.

49 Emerson 1858, S. 407.

50 Ebd., S. 286.

ter Genieästhetik auf Transformationsvorgänge zwischen Außenwelt und künstlerisch tätigem Subjekt konzentriert. Dementsprechend weist er in den Goethe-Vorlesungen darauf hin, dass die in »Dichtung und Wahrheit« charakterisierte Friederike Brion nicht »von der Natur abgeschrieben« ist, sondern dort als »ein Wesen« erscheint, »welches in Erinnerung an Friederike in [Goethes] Phantasie aufstieg«, eine Erinnerung, die der realen Person nur »täuschend ähnlich sah«.⁵¹ Die Lebenswelt und ihre im Kunstwerk manifestierte Transformation sind folglich weder identisch, noch stehen sie in absolutem Gegensatz. Sie definieren sich vielmehr aus einem asymmetrischen Verhältnis, da sich bei der psychologischen Inversion des Realen eine qualitative Differenz zwischen Wirklichkeit und Kunstwerk einstellt. Das Kunstwerk ist hier primär das Abbild der Seele seines Produzenten und sekundär ein Derivat der Realität. Dieser psychologisch invertierte Realismus ist von hoher ideengeschichtlicher Signifikanz. Er büßt an ästhetischer Normativität ein und geht von einem prinzipiell offenen Ergebnis in der Frage nach der Spiegelung des Realen im aktiv umschöpfenden Subjekt aus. Er definiert zudem das Kunstwerk als ereignisbezogenes und damit punktuelles Produkt einer existentiellen Erfahrung.⁵²

Eine derartige Konzeption vom Schöpferischen – in gewisser Weise eine realistische Neuauflage platonischer Inspirationslehren – musste zwangsläufig von zeitgenössischen Wissenschaftsauffassungen divergieren, die identitätsphilosophischer oder empiristischer Prägung waren. Wie oben ausgeführt, trafen sich in diesem Punkt Grimms Überlegungen mit denjenigen Diltheys, der seit den 1860er Jahren nach einer angemessenen methodischen Ergänzung zu den kausalbasierten und mechanistischen Erklärungsmodellen des aufkommenden westeuropäischen Empirismus suchte.⁵³ Es ist daher kein Zufall, dass Dilthey in einem Rezensionssatz zu Grimms Goethe-Vorlesungen erstmals seinen Erlebnisbegriff explizierte.⁵⁴ Grimms Interpretationen, die in ständigem Abgleich mit der realen Biografie Goethes die spezifische literarische Umschöpfung des Erfahrenen herausarbeiten,⁵⁵ stehen für Dilthey paradigmatisch für eine psychologisch fundierte, historische Anthropologie, die das Verhältnis des schöpferischen Subjekts zur Lebenswelt nach modernen Kategorien zu erklären vermag. Terminologisch hat Grimm den neuen Impuls Diltheys aufgenommen, indem er in seinen späteren Schriften zunehmend den Symbolbegriff durch den des Erlebnisses ersetzte. In einem auf das Jahr 1882 datierten Fragment im Nachlass kehrt Grimm den Erlebnisbegriff spielerisch um, indem er gleichsam im Eigenexperiment die Kategorie des »Nierlebten« erprobt: Manchmal passiere es, dass bei ihm die Namen von Orten oder Personen bestimmte Assoziationen auslösen, ohne dass diese ihm tatsächlich bekannt seien. Selbst nach erlangter Bekanntschaft werde dieses frühere Bild nicht ausgelöscht, sodass bei einer Erwähnung des Namens »mir nicht der wirkliche Anblick sondern jene anfängliche Phantasie zuerst vor das Auge« tritt. Die »Erinnerung an das Nierlebte« könne damit die des real »Erlebten an Lebhaftigkeit weit« übertreffen: Die imaginären Erscheinungen können »mit solcher Stärke ihre Gegenwart aufdrängen, dass der feste Wille die

51 Grimm 1877, Bd. 1, S. 69.

52 Vgl. Sauerland 1972, S. 81.

53 Siehe hierzu Kindt/Müller 2001, S. 182.

54 Dilthey 1878. Aus dem Aufsatz ging 1906 Diltheys »Das Erlebnis und die Dichtung« hervor.

55 Vgl. hierzu Sauerland 1972, S. 81–95.

Gedanken von ihnen frei zu halten dann keine Gewalt über sie hat«. Doch nehmen die Überlegungen Grimms eine erstaunliche Wendung: »Ein sicheres Mittel aber habe ich mich von ihnen zu befreien: niederzuschreiben was ich sehe und höre. Das wirkt wie Töden. Sofort ist mir Alles Fremd. Es entfernt sich von mir wie abgethane Freunde deren Wiedersehen uns gleichgültig ist und denen wir lieber nicht begegnen.«⁵⁶ Mit der Beobachtung von der Niederschrift des imaginär Gesehenen und Gehörten und vom damit verbundenen Töten des Nie-Erlebten könnte nicht deutlicher eine Konsequenz formuliert werden: Wahrhaftig schöpferische Phantasie ist unmöglich ohne den realen Erfahrungszusammenhang mit dem Leben.

Die Unschärfe und flexible Handhabung des Erlebnisbegriffs konnte es zulassen, das Kunstwerk entweder in Richtung einer allgemeinen Völkerpsychologie zu öffnen oder als individuelle und existentielle Lebensäußerung des Künstlers zu deuten. Wie bei Dilthey waren für Grimm Erlebnisbegriff, philologisch-hermeneutische Methode und darstellungspraktische Erprobung durch die biografische Gattung nur paradigmatische Verfahren, die im Rahmen von übergeordneten Überlegungen zur Kulturhistorie entstanden. Die Dilthey-Forschung hat hervorgehoben, dass der an der Biografie statuierte empirische Einzelfall vor allem deshalb wichtig war, um aus ihm allgemeine Erkenntnisse über psychologische Vorgänge des Schöpferischen zu gewinnen.⁵⁷ Anders als etwa Carl Justi, der am künstlerbiografischen Ansatz zeitlebens festhielt und sich von allgemeinen Werken zur Entwicklungsgeschichte distanzierte, traten deshalb Grimm und Dilthey für eine allgemeine Kulturgeschichte ein. Im Berlin der 1890er Jahre war bekannt, dass Grimm an einer »Geschichte der Deutschen Phantasieschöpfung« arbeitete. Ein Fragment im Nachlass gibt Aufschluss über das Projekt:

»Es handelt sich bei Kunstgeschichte um das Phantasieleben der Völker. Festzuhalten, in welchem Maasse es im allgemeinen Dasein der Völker die Überhand gewann, in welchem Maasse es von grossen Männern beeinflusst wurde, die das eigene Volk hervorbrachte. In welchem Maasse fremde Nationen Einfluss übten. Zu verfolgen ob deren Einflüsse bleibend oder vorübergehend waren. Festzustellen, wieweit sie überhaupt zu verfolgen seien. Wieviel [?] Litteratur und bildende Kunst hier ineinander spielen. Welche von beiden die Leitung übernehmen. Etc.«⁵⁸

Der Fragenkatalog macht deutlich, wie stark Grimm von einer offenen Interpretation der Kulturentwicklung und damit auch von einer flexiblen, möglichst undogmatischen Methodik ausgeht. Strukturell weist die Aussage Ähnlichkeiten auf mit Emersons Vorstellung von der geheimen Beziehung zwischen den Dingen und mit Grimms freier Kombinatorik des Essays. Der Aufsatz »Fiorenza« von 1882 steht paradigmatisch für ein solches Verfahren, da dort Beispiele aus Literatur und Kunst die Argumentation gegenseitig abstützen und zu einer kulturgeschichtlichen Analyse der im Erlebnisbegriff fundierten Phantasie vordringen. Zunächst geht

56 »Unerlebte Erinnerungen«. Tagebuchblätter, dat. 22.10.1882, in: SMPK ZA, Teilnachlass Herman Grimm, 1. 3. – Meiner Kenntnis nach ist der hier zitierte Teilnachlass der Forschung bis jetzt unbekannt geblieben.

57 Makkreel 1991, S. 111–114.

58 Fragmente zur »Geschichte der deutschen Phantasieschöpfung«, 1891, in: SMPK ZA, Teilnachlass Herman Grimm, 2. 7.



2 und 3 Medaille für Cosimo de' Medici (Pater Patriae), Vorderseite: MAGNUS COSMVVS – MEDICES P P P, Rückseite: Thronende Florentia mit Olivenzweig, darunter Aufschrift FLORENTIA PAX LIBERTAS QUE PVBLICA; Bronze, 732–740 mm, zwischen 1465–1469. (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett, Objekt-Nr. 18216318).

Grimm von Personifikationen in der italienischen Lyrik aus, indem er diese auf reale Erlebnisse der Dichter zurückführt. So überhöhe etwa Dante in der XLVII. Kanzone seine Beatrice zu der dichterisch »doppelten Existenz« aus verlorener Geliebter einerseits und Personifikation der Philosophie andererseits. Wie in den Goethe-Vorlesungen besteht diese doppelte Existenz nicht in der Verdopplung des realen Abbildes, sondern in der »directe[n] dichterische[n] Copie eines in der Seele auftauchenden Erlebnisses«. ⁵⁹ Von Dante leitet Grimm zu einer Medaille für Cosimo de' Medici von 1465 über (Abb. 2 und 3), auf der die Stadt Florenz nach römisch-antiken Muster als Personifikation erscheint. Schließlich erkennt er dieses Prinzip in einer Kanzone von Michelangelo wieder, in der er die dort angesprochene Geliebte als Personifikation von Florenz identifiziert: Hier zeige sich wiederum die »Umwandlung abstrakter Gedanken zu realen Anschauungen«. ⁶⁰ Im medialen Wechsel von Kanzone, Medaille und erneut Kanzone beschreibt Grimm das Nachleben antiker Personifikationen als Kette freier Mutationen der dichterischen und künstlerischen Phantasie. Literatur und bildende Kunst werden in symbiotischer Beziehung unter dem Leitbegriff der (völkerpsychologisch verstandenen) Phantasie präsentiert.

Grimms Projekt einer Kulturgeschichte der Phantasie, in welcher »Litteratur und bildende Kunst (...) ineinander spielen«, blieb zwar in den Ansätzen stecken, es sensibilisierte ihn jedoch für innovative Fragestellungen, was sich beispielsweise in seiner positiven Bewertung des von konservativen Historikern angegriffenen sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Ansatz-

⁵⁹ Grimm 1882, S. 16.

⁶⁰ Ebd.

zes Karl Lamprechts zeigt.⁶¹ Interessant ist auch, dass Grimm sein Projekt dort wiederzuerkennen glaubt, wo man es nach den üblichen Konventionen der kunsthistorischen Fachgeschichte nicht vermutet. So begrüßt er an einer knapp 50-seitigen Studie, dass der Verfasser den »zartverästelte[n] Verbindungen (...) mit Sorgfalt nachgegangen« sei. Man gewinne den Eindruck, das Werk verweise auf eine kommende größere Arbeit, »welche die Zusammenhänge des florentinischen Quattrocento mit der antiken Literatur und bildenden Kunst darzulegen beabsichtigt.«⁶² Dieses Urteil bezieht sich auf Aby Warburgs Dissertation »Sandro Botticellis ›Geburt der Venus‹ und ›Frühling‹« von 1893, zu deren ersten Rezensenten Herman Grimm gehörte. In Warburgs Vergleich zwischen Botticellis »Primavera« und dem literarischen Vorbild bei Polizian gelinge es, die Prinzipien der florentinisch-toskanischen »Phantasiearbeit« auf das Detaillierteste zu erfassen: »Man folgt diesen Ausführungen mit Zustimmung und freut sich, einem so gewissenhaften Forscher zu begegnen.«⁶³

Kulturkritik und Skioptikon

Seit Ende der 1880er Jahre ist in Grimms essayistischem Werk ein inhaltlicher Bruch zu beobachten. Die in den ersten Essaybänden verfolgte biografische oder motivgeschichtliche Orientierung löst sich mit der Sammlung »Fünfzehn Essays. Aus den letzten fünf Jahren« von 1890 signifikant auf und geht in gegenwartskritische und thematisch weit gefasste Fragestellungen über. Wurden zuvor Probleme der Gegenwart digressiv im Rahmen individualbiografischer Überlegungen behandelt, erhält der Essay nun die Aufgabe der expliziten Kulturkritik. Der auf der Versammlung der Goethe-Gesellschaft 1886 gehaltene Vortrag »Goethe im Dienste unserer Zeit« zeigt deutlich die Abwehr gegen das in Emil du Bois-Reymonds Berliner Rektoratsrede »Goethe und kein Ende« 1882 formulierte Plädoyer für eine naturwissenschaftliche Weltanschauung. Der Aufsatz »Die Vernichtung Rom's« geht auf die seit 1870 fortschreitende Zerstörung des römischen Kulturorganismus durch städtebauliche Maßnahmen ein.⁶⁴ Eine Stellungnahme zum gymnasialen Geschichtsunterricht beklagt den Rückgang humanistischer Bildung.⁶⁵ Wesentlich deutlicher als in den abwägenden Ausführungen, die immer wieder Sachzwänge der Moderne gegen den Verlust von Kultur und Tradition ausspielen, äußert sich Grimm bereits seit 1873 brieflich gegenüber Heinrich von Treitschke: Antidemokratisches Denken, Antisemitismus und Verachtung der Masse kommen hier zum offenen Ausdruck.⁶⁶

61 Das Votum ist besonders aufschlussreich angesichts des scharf geführten Lamprecht-Streits. Grimm an Althoff, 27.12.1890, in: GStA PK, I. HA, Rep. 92 Althoff B, Nr. 58. »Ich würde L. unbedenklich überall hin berufen. Wir müssen uns über die Geschichtsschreibung der polizeimässig richtigen Notizenreihen zu erheben suchen, die den Anschein realer Bilder und Anschauungen gewähren und trotzdem inhaltslos sind.«

62 Grimm 1900, S. 451 und 448.

63 Ebd., S. 451.

64 Beide Essays in: Grimm 1890, S. 1–24 und 250–271.

65 Grimm 1900, S. 208–245.

66 Zu Grimms Antisemitismus siehe Goldammer 1993. Ostentative Sentimentalität in den Essays und hemmungslose Aggressivität in den Briefen liegen bei Grimm eng beieinander.

In einem Brief aus dem Jahr 1874 grenzt Grimm seinen Freiheitsgedanken vom allgemeinen Wahlrecht ab: »Im allgemeinen Stimmrecht liegt Subordination nach jeder Richtung. Es liegt darin Kritik der Officiere durch ihre Mannschaften, der Gutsbesitzer durch ihre Lohnarbeiter, der Gebildeten durch die ungebildet sein wollende grosse Überzahl.« Und weiter: »Der Mensch will einen gewissen Druck des Schicksals, oder, bei Menschen, die nicht fühlen können was Schicksal sei, der äusserlichen Gewalt. *Gesetz* wird niemals bei uns diese Macht erlangen. Wir sind viel zu individuell angelegt als dass wir eine Macht begreifen könnten, die nicht vom Individuum ausgeübt und repräsentiert wird.«⁶⁷ Die demokratisch legitimierte abstrakte Normativität des Gesetzes konkurriert hier mit der für anthropologisch notwendig empfundenen Heldenverehrung,⁶⁸ die sich für Grimm gegenüber der unkontrollierbaren demokratischen Masse als moralisch überlegen erweist. Individuum und Masse sind auch das zentrale Oppositionspaar in Grimms kunst- und literaturhistorischen Schriften. Angesichts überall lauender Gefahren einer (ästhetisch) nivellierenden Moderne bieten dem in seiner Autonomie gefährdeten Subjekt Spiritualisierung und innere Naturierung den Ausweg – oder eben die freiwillige Unterwerfung unter eine kulturelle ›Weltmacht‹, wie sie sich in den anthropologischen Idealtypen eines Homer, Michelangelo, Raffael, Shakespeare und Goethe finden lässt. Schon in der Vorrede im »Leben Michelangelo's« von 1860 wird die ambivalente Bedeutung von Grimms Freiheitsbegriff deutlich: Die Florentiner waren zwar frei wie die Athener, ihre kulturelle Blüte aber beruhte auf der freiwilligen Unterwerfung unter ein höheres autoritäres Prinzip.⁶⁹ Der 1901 erschienene Essay »Raphael als Weltmacht« dokumentiert eine quasi-religiöse Verehrung des Künstlers, dessen Werke angesichts der ästhetisch wie ethisch insuffizienten Fortschrittsdynamik der Wertorientierung dienen sollen.⁷⁰ Diese Vorbildlichkeit Raffaels ist trans-historisch, da er in »kein besonderes Jahrhundert« gehört und »Bürger der Weltgeschichte« ist.⁷¹

Vor diesem anthropologischen und kulturkritischen Horizont, der in Raffael seinen letzten Fluchtpunkt findet, wäre Grimms Interesse für Reproduktionsmedien zu überdenken. Grimm ist sich dessen bewusst, dass die Wirkungsgeschichte Raffaels nur durch die Verbreitung seines Werks in Form von Kupferstichen möglich wurde. Als Vorform der Massenmedien ist die Reproduktionsgrafik nicht allein Anschauungersatz für das abwesende Original, sondern zugleich der eindrucksvolle Beleg für die Wirkungsmacht und spezifische Ausdeutung Raffaels durch die Jahrhunderte. Besondere Sorgfalt verwandte Grimm daher auf den Ausbau des kunsthistorischen Apparats durch teure Kupferstiche: »Wenn ich, als Ordinarius der Berliner Universität, mich darüber amtlich belehren lassen muß, an welchen Stellen Photographien

67 Grimm an Heinrich von Treitschke, Lichterfelde, 20.5.1874, in: SBB PK, Nl. Treitschke, Kasten 6, Nr. 56.

68 Hierin zeigt sich der Einfluss von Thomas Carlyle.

69 Grimm 1860/1863, Bd. 1, S. 12–13: »Frei ist ein Volk, nicht weil es keinem Fürsten gehorcht, sondern weil es aus eigenem Antriebe die höchste Autorität liebt und aufrecht hält, mag diese nun ein Fürst oder eine Aristokratie mehrerer sein, die die Herrschaft in Händen halten. Ein *Fürst* ist immer da; in den freiesten Republiken giebt *ein* Mann zuletzt den Ausschlag. Aber er muß dastehen, weil er der Erste ist und Alle seiner bedürfen. Nur wo jeder Einzelne sich als Theil der allgemeinen Basis empfindet, auf der das Staatswesen beruht, kann von Freiheit und von Kunst die Rede sein.«

70 Grimm 1902. Grimm vergleicht dort die Wirkungsgeschichte Raffaels mit der von Christus (S. 174–175). Zur Vorbildlichkeit Raffaels für die Gegenwart und für alle späteren Zeiten siehe S. 179.

71 Ebd., S. 153.

und an welchen Stiche das passende Lehrmittel seien, so thäte man besser, mich zu beseitigen und Jemand an meinen Platz zu bringen, der über solche Anweisungen heraus ist.« schrieb er 1887 empört an Friedrich Althoff, nachdem das Ministerium die exorbitanten Kosten bemängelt hatte: »Bei allen Hauptwerken Raphaels brauche ich aber nicht nur die Stiche, sondern sogar in vielen Fällen Stiche verschiedener Kupferstecher und die Photographien obendrein, denn es gehört die Besprechung und Kritik dieser Stiche zu meinen Vorlesungen und meine Zuhörer haben ein Recht darauf, in dieser Richtung belehrt zu werden.«⁷²

Bezeichnenderweise sollten diese Kämpfe erst mit der Einführung des Skioptikons ein Ende finden.⁷³ Am 11. Februar 1892 berichtet Grimm dem Kultusministerium von seiner ersten Vorlesung mit Lichtbildern: »Ich möchte mir die Prophezeiung erlauben, daß im Laufe von zwei Jahren an allen unseren Universitäten Kunstgeschichte gelesen werden wird wie von nun an in Berlin.«⁷⁴ Grimm hatte den Ankauf des Skioptikons und der ersten Gläser aus seiner Privatschatulle finanziert, im Gegenzug übernahm das Kultusministerium die Anschlusskosten an die elektrische Leitung in stattlicher Höhe von 244 Mark 60 Pf. Der Einsatz der neuen Apparatur hatte eine vollständige Umstrukturierung der Vorlesungen zu Folge, die Grimm in der Nationalzeitung ausführlich schilderte. Quellenbericht, Diskussion von Literatur und biografischer Abriss über Künstler würden von nun an vollständig wegfallen, statt dessen trete die plötzliche Erscheinung des Bildes in den Mittelpunkt der Vorlesung: In direkter Konfrontation mit der evidenziellen Kraft des Bildes fällt nach Grimm jeder »verneinende Gedanke« fort, »von controversen Meinungen ist keine Rede« mehr. Das Meisterwerk »steht plötzlich auf der Wand« und vermittelt so das »Gefühl [seiner] Lebendigkeit« und Seelengröße.⁷⁵ Plötzlichkeit und Aufhebung der Gegensätze im Evidentiellen sind kaum verklausulierte Synonyme für das »Erlebnis«.⁷⁶ Die inszenatorischen Qualitäten des neuen Mediums sollten die Erfahrbarkeit von Kunstwerken derart steigern, dass die meist jungen Zuhörer zu einer neuen Spiritualität geführt wurden. Doch auch hinter dieser Absicht steht ein massiver kulturkritischer Impuls, nämlich die diagnostizierte Gefahr des Verlusts von natürlicher Spiritualität und des Verlusts der lebendigen Anbindung an die künstlerischen Traditionen angesichts der einbrechenden Moderne. Eine neue Form der Lebensbedingungen hatte damit für Grimm begonnen, für die kulturell neue Antworten gefunden werden mussten, auch deshalb, um die moderne Dominanz der Naturwissenschaften und die Gefahr des Materialismus zu bändigen. In dem »Angriff auf die Abgestumpftheit des Publicums«⁷⁷ war das Skioption als Massenmedium das geeignete Instrument, den fast verloren geglaubten Zusammenhang von Kunst und Leben wieder herzustellen.

72 Grimm an Althoff, 28.2.1887, in: GStA PK, I. HA, Rep. 92 Althoff B, Nr. 58.

73 Zum frühen Einsatz des Lichtbildes in der kunsthistorischen Lehre vgl. Dilly 1975; Dilly 1995; Ratzeburg 2002; Reichle 2002; Dilly 2009.

74 Grimm an Althoff, 11.2.1892, in: GStA PK, I. HA, Rep. 92 Althoff B, Nr. 58.

75 Grimm 1897, S. 314–316.

76 Die hier vertretene These steht nicht in Widerspruch zu der Auffassung von Andreas Beyer, der den Zusammenhang von Emersons Transzendentalismus und der Etablierung des Lichtbilds hervorhebt. Beyer 2006, S. 44–47. Der Erlebnisbegriff ist, wie zu zeigen versucht wurde, eine konsequente Fortentwicklung von Emersons Verständnis von Symbol.

77 Grimm 1897, S. 330.

Schluss

Mit der Bewertung von Herman Grimm als Kunsthistoriker hat sich die Disziplingeschichtsschreibung lange schwer getan. Die Annahme zum Beispiel, Grimm sei nach seinem Selbstverständnis nur Literat gewesen, relativiert sich schnell angesichts seiner universitätsstrategischen Manöver und öffentlich artikulierten Auffassungen über die Aufgaben der Kunstgeschichte. Jenseits der kategorialen Einordnung als Klassizist oder Romantiker wird seine Position in der interdisziplinären Matrix der Geisteswissenschaften vor 1900 deutlich, wenn man von dem zunächst epigonal wirkenden Charakter seiner Schriften absieht und ihnen ihre Gegenwartsbezogenheit wiedergibt. In allem, was Grimm vertrat, zeigte sich seine Ethik des Nonkonformismus: Vom transzendentalistischen Denken Ralph Waldo Emersons herkommend, ging es ihm um eine anthropologische Fundierung der Kunstgeschichte sowie um die allgemeine Rückgewinnung von (künstlerischer) Authentizität angesichts des befürchteten Werteverfalls der Gegenwart. Die Versöhnung von Tradition und Moderne suchte Grimm in einer neuen Spiritualisierung, die, hierin dem Denken John Ruskins nicht unähnlich, eine Renaturierung des Subjekts anstrebte, die wiederum in einem realistisch fundierten Erlebnisbegriff kulminierte. Von dieser Warte aus trug Grimm entschieden dazu bei, dass das Gedankengut zeitgenössischer Individual- und Völkerpsychologie in ein lebensphilosophisches Konzept transformiert wurde. Auf diese Weise wurden Grimms Vorlesungen zu einer Art Relaisstation der Moderne. Zu den Hörern, die sich als Literaten und Kunstkritiker in den Rundschauzeitschriften der Jahrhundertwende etablieren sollten, gehörten Publizisten wie Julius Meier-Graefe, Georg Simmel, Rudolf Kassner, Rudolf Borchardt oder Walter Gensel. Ihnen allen war die Nähe zu lebensphilosophischen Überlegungen selbstverständlich, ihre essayistische Ausrichtung ähnelt zudem gattungshistorisch den Aufsätzen Grimms.

Obwohl die innerdisziplinäre Rezeption spätestens nach der Jahrhundertwende abbrach, lassen sich Grimms Aktivitäten an der Berliner Universität nicht in einer vermeintlichen Außenseiterposition, sondern gerade durch ihre interdisziplinäre Vernetzung erklären. Wohl wissend um die Gefahr einer verkürzten Darstellung, schrieb Heinrich Wölfflin in seinem Nachruf auf Grimm, die »[k]ünstlerisch-fachmännische Seite« sei bei ihm »im Hintergrunde« geblieben. »Nur da sah er wissenschaftliche Bildung, wo die Kunstgeschichte mit Literaturgeschichte und Philosophie sich paarte.« »Er macht keine Formanalysen; es fällt ihm nicht ein, ein Kunstwerk nach seinen formalen Komponenten systematisch auseinanderzulegen (...). Man darf nicht sagen, daß ihm der Sinn dafür fehlte, allein die geistige Auffassung im Kunstwerk, die persönliche Stimmung ist ihm das Wesentliche[.]«⁷⁸ Wölfflins Charakteristik setzt scharfe Grenzen zum eigenen Ansatz: Sie markiert die fachimmanente Wendung von einer kultur- und künstlerpsychologischen Ausrichtung hin zu einem stilpsychologischen und formanalytischen Verständnis einer »Kunstgeschichte ohne Namen«, in der Grimms Ethik des Nonkonformismus und der Grenzüberschreitung keinen Platz mehr hatte. – Als es kurz vor seinem Tod darum ging, einen geeigneten Nachfolger für ihn zu finden, fühlte er sich nicht mehr in der Lage, an den Sitzungen

78 Wölfflin 1946, S. 195, 196.

der Berufungskommission teilzunehmen. Ein dem Protokoll beigelegter Brief wendet sich gegen Wölfflin, da er sich »nicht so entwickelt« habe, »wie ich vor 10 Jahren eben voraussehen zu dürfen glaubte.« Der Brief spricht sich für Henry Thode als Nachfolger aus, dessen problematische Persönlichkeit auch der Kommission nicht unbekannt war. Grimms Begründung ist eine schöne Selbstcharakterisierung: »(...) höher begabte Männer dürfen wohl extravagieren, wie Herrn Thode zum Vorwurf gemacht wird, und wenn sie es thun, spricht es für den Reichtum ihrer inneren Kraft, die keine Vorschriften duldet.«⁷⁹

Abkürzungen

GStA PK = Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz
HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv
SBB PK = Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz
SMPK ZA = Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv

Literatur

- Beyer, Andreas: Lichtbild und Essay. Kunstgeschichte als Versuch. In: Braungart, Wolfgang/Kauffmann, Kai (Hg.): Essayismus um 1900. Heidelberg 2006 (Beihefte zu Euphorion, Bd. 50), S. 37–48.
- Brush, Kathryn: The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art. Cambridge, Mass. u. a. 1996.
- Dilly, Heinrich: Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung. In: Below, Irene (Hg.): Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung. Gießen 1975, S. 153–172.
- Dilly, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt a. M. 1979.
- Dilly, Heinrich: Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion. In: Zwischen Markt und Museum. Beiträge der Tagung »Präsentationsformen von Fotografie«. Juni 1994, Reiß-Museum der Stadt Mannheim. Göppingen 1995 (Rundbrief Fotografie, Sonderheft 2), S. 39–44.
- Dilly, Heinrich: Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin... Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900. In: Caraffa, Constanza (Hg.): Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte. Berlin und München 2009 (I Mandorli, Bd. 9), S. 91–116.
- Dilthey, Wilhelm: Die Einbildungskraft der Dichter. Mit Rücksicht auf: Herman Grimm, Goethe, Vorlesungen. 2 Bände. Berlin, W. Herz. 1877. In: Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft 10 (1878), S. 42–104.
- Dilthey, Wilhelm: Die Raffael-Biographie von Herman Grimm. In: Dilthey, Wilhelm: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Aufsätze und Rezensionen aus Zeitungen und Zeitschriften 1859–1874. Hg. von Ulrich Hermann. Göttingen 1972 (Gesammelte Schriften, Bd. 16), S. 268–278.
- Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock. Ausst.-Kat. Liebighaus. Frankfurt a. M. 1982.
- Emerson, Ralph W.: Versuche. Aus dem Englischen von G. Fabricius. Hannover 1858.
- Fuchs, Eckhardt: Henry Thomas Buckle. Geschichtsschreibung und Positivismus in England und Deutschland. Leipzig 1994 (Beiträge zur Universalgeschichte und vergleichenden Gesellschaftsforschung, Bd. 9).
- Fulda, Daniel: Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860. Berlin und New York 1996 (European Cultures, Bd. 7).
- Goldammer, Peter: Herman Grimm im Berliner Antisemitismusstreit. In: Weimarer Beiträge 39 (1993), S. 258–265.
- Goldschmidt, Adolph: Lebenserinnerungen 1863–1944. Hg. und kommentiert von Marie Roosen-Runge-Mollwo. Berlin 1989.

79 Grimm an den Dekan der Fakultät, Berlin 26.7.1900, in: HUB UA, Acta der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin betreffend: die Habilitation der Privatdocenten 1896 bis 1902, 1463, Bl. 164.

- Grimm, Herman: *Leben Michelangelo's*. 1. Aufl. 2 Bde. Hannover 1860/1863.
- Grimm, Herman: *Raphael's Disputa und Schule von Athen, seine Sonette und seine Geliebte. Anmerkungen zu Passavant's Leben Raphael's*. In: Grimm, Herman: *Neue Essays über Kunst und Literatur*. Berlin 1865, S. 177–247.
- Grimm, Herman: *Über Künstler und Kunstwerke 1 (1865) und 2 (1867)*.
- Grimm, Herman: *Das Leben Raphaels von Urbino. Italiänischer Text von Vasari. Übersetzung und Commentar*. Berlin 1872.
- Grimm, Herman: *Goethe. Vorlesungen gehalten an der Kgl. Universität zu Berlin*. 2 Bde. Berlin 1877.
- Grimm, Herman: *Fiorenza*. In: Grimm, Herman: *Fünfzehn Essays. Dritte Folge*. Berlin 1882, S. 1–60.
- Grimm, Herman: *Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der Neueren Kunst*. 2. Aufl. Gütersloh 1883.
- Grimm, Herman: *Aus den letzten fünf Jahren. Fünfzehn Essays. Vierte Folge*. Gütersloh 1890.
- Grimm, Herman: *Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte*. In: *Deutsche Rundschau* 66 (1891), S. 390–413.
- Grimm, Herman: *Beiträge zur Deutschen Culturgeschichte*. Berlin 1897.
- Grimm, Herman: *Fragmente I*. Berlin und Stuttgart 1900.
- Grimm, Herman: *Raphael als Weltmacht*. In: Grimm, Herman: *Fragmente II*. Berlin und Stuttgart 1902, S. 151–184.
- Höper, Corinna (Hg.): *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit*. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 2001.
- Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: *Dilthey gegen Scherer. Geistesgeschichte contra Positivismus. Zur Revision eines wissenschaftshistorischen Stereotyps*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000), S. 685–709.
- Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: *Dilthey, Scherer, Erdmannsdörffer, Grimm – ein ›positivistisches‹ Zeitschriftenprojekt in den 1860er Jahren*. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 22 (2001), S. 180–188.
- Lenz, Max: *Geschichte der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*. Bd. 2, 2: *Auf dem Weg zur deutschen Einheit im neuen Reich*. Halle a. d. S. 1918.
- Makkreel, Rudolf A.: *Dilthey. Philosoph der Geisteswissenschaften*. Frankfurt a. M. 1991.
- Mey, Eva: *Ich gleiche einem Stern um Mitternacht. Die Schriftstellerin Gisela von Arnim, Tochter Bettinas und Gattin Herman Grimms*. Stuttgart 2004.
- Mey, Hans-Joachim: *Die Italienreise Herman Grimms im Jahre 1857*. In: *Brüder-Grimm-Gedenken* 3 (1981), S. 445–456.
- Moritz, Werner: *Herman Grimm 1828–1901*. Marburg 1986 (Schriften des Hessischen Staatsarchivs Marburg, Heft 4).
- Ratzeburg, Wiebke: *Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand*. In: *Kritische Berichte* 30 (2002), Nr. 1, S. 22–39.
- Reichle, Ingeborg: *Medienbrüche*. In: *Kritische Berichte* 30 (2002), Nr. 1, S. 40–56.
- Riedel, Manfred: *Positivismuskritik und Historismus. Über den Übergang des Gegensatzes von Erklären und Verstehen im 19. Jahrhundert*. In: *Blühdorn, Jürgen/Ritter, Joachim (Hg.): Positivismus im 19. Jahrhundert. Beiträge zu seiner geschichtlichen und systematischen Bedeutung*. Frankfurt a. M. 1971 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 16), S. 81–91.
- Rößler, Johannes: *Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*. Berlin 2009.
- Rößler, Johannes: *Kunstgeschichte als Realpolitik. Anton Springer und die ideengeschichtlichen Komponenten der Institutionalisierung*. In: *Batus, Wojciech/Wolańska, Joanna (Hg.): Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa*. 14. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger. Krakau, 26.09.–30.09.2007 (im Druck).
- Rothacker, Erich: *Einleitung in die Geisteswissenschaften*. Tübingen 1920.
- Sauerland, Karol: *Diltheys Erlebnisbegriff. Entstehung, Glanzzeit und Verkümmern eines literaturhistorischen Begriffs*. Berlin und New York 1972 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, N. F. 45).
- Scherer, Wilhelm: *Rezension von: Grimm, Leben Raphaels*. In: *Scherer, Wilhelm: Kleine Schriften zur neueren Litteratur, Kunst und Zeitgeschichte*. Bd. 2. Hg. von Erich Schmidt. Berlin 1893, S. 187.
- Schlink, Wilhelm: *Herman Grimm (1828–1901). Epigone und Vorläufer*. In: *Osinski, Jutta/Saure, Felix (Hg.): Aspekte der Romantik. Zur Verleihung des Brüder Grimm-Preises der Philipps-Universität Marburg im Dezember 1999*. Kassel 2001 (Schriften der Brüder Grimm-Gesellschaft, N. F. 32), S. 73–93.
- Schmarsow, August: *Raphael und Pinturicchio in Siena. Eine kritische Studie*. Stuttgart 1880.

- Scholl, Christian: Publikum und Kanon im 19. Jahrhundert. Von Peter Cornelius zu Caspar David Friedrich. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 36 (2009), S. 327–353.
- Shearman, John: Raphael in Early Modern Sources (1483–1602). 2 Bde. New Haven und London 2003 (Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana).
- Springer, Anton: Rezension von: Raphaelstudien. (H. Grimm, das Leben Raphael's von Urbino. Berlin 1872). In: Zeitschrift für bildende Kunst 8 (1873), S. 65–80.
- Springer, Anton: Raphael's Jugendentwicklung und die neue Raphaellitteratur. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 4 (1881), S. 370–400.
- Strasser, René: Herman Grimm. Zum Problem des Klassizismus. Zürich 1972 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur und Geistesgeschichte, Bd. 40).
- Voigt, Georg: Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus. Berlin 1859.
- Waetzoldt, Wilhelm: Deutsche Kunsthistoriker. 2 Bde. Leipzig 1921/1924.
- Wölfflin, Heinrich: Zur Erinnerung an Herman Grimm. In: Wölfflin, Heinrich: Kleine Schriften (1886–1933). Hg. von Joseph Gantner. Basel 1946, S. 194–197.

Abbildungsnachweis

- 1 © British Museum.
- 2 © Münzkabinett, SMPK.

»Ich werde Mode!«

Heinrich Wölfflin an der Berliner Universität

Von 1901 bis 1912, im Ganzen zehn Jahre, wirkte Heinrich Wölfflin an der Berliner Universität. Diese Zeitspanne ist doppelt charakterisiert: durch den Generationswechsel von Herman Grimm über Heinrich Wölfflin bis zu Adolph Goldschmidt – ein Bogen, eine Abfolge nicht nur von unterschiedlichen wissenschaftlichen Ansätzen, sondern auch von verschiedenen Gelehrtentypen, die, wie jüngst gezeigt wurde, zugleich auch kontrastreich in ihren Lehrkonzepten waren.¹ Alle drei aber verbindet, dass sie wesentlich beitrugen, den Berliner Lehrstuhl zu einem der prominentesten in Deutschland zu gestalten – das trifft ganz außerordentlich auf Wölfflin zu. So wird sein Abgang nach München in der Tagespresse kundig debattiert, dabei werden dem Ministerium größte Vorwürfe gemacht und schließlich die Person Wölfflin kurzerhand mit der deutschen Kunstgeschichte selbst identifiziert. So heißt es lapidar: »daß nämlich, wo Wölfflin lebt, der Vorort der deutschen Kunstforschung ist.«² An dieser Universität wird Wölfflin vom jungen begabten, aber von Grimm anfänglich misstrauisch beäugten,³ zu jenem schillernden Gelehrten, der über Fachgrenzen hinaus wahrgenommen und rezipiert wurde. Er war sich bewusst, dass der Berliner Lehrstuhl nicht nur lokale Bedeutung hatte. Als er den Ruf bedenkt, notiert er: »Meine Natur ist derart, daß ich durch eine große öffentliche Stellung völlig die Ruhe verlöre. Dort ist man der Mann, der auf alles antworten muß, und wenn man reist, so ist man doch überall der Professor von Berlin. (...) Frage, ob ich der Aufgabe innerlich gewachsen bin.«⁴

1 Sears 2007.

2 Berliner Tageblatt, 9.10.1911.

3 »Wer sie aber nicht billigte, das war ein anderer grand old man der damaligen Kunstgeschichte, Herman Grimm in Berlin. Seit Jahren schon hatte er mit seinem Rücktritt gespielt und keinen Zweifel darüber gelassen, daß er den jungen Wölfflin in Basel als seinen geeignetsten Nachfolger betrachte. Jetzt aber, nach dem Erscheinen der ›Klassischen Kunst‹, rückte er von ihm ab. Das Buch hatte ihm zu wenig kulturhistorische Substanz. Er fand, für die Charakteristik der Kunst der Renaissance in Italien seien die gleichzeitigen Formen der Dichtung, der Philosophie, der Religion unerlässlich und wichtiger als alle Analyse der Form. Und als er im Sommer 1900 seinen Rücktritt gab, da setzte er es durch, daß in der Liste der Fakultät nicht Wölfflin, sondern Robert Vischer in Göttingen an die erste, sodann Henry Thode in Heidelberg an die zweite und Wölfflin erst an die dritte Stelle kam. Das Ministerium aber war anderer Meinung. Es berief Wölfflin – die neue Richtung hatte gesiegt.« Gantner 1960, S. 96.

4 Wölfflin 1984, S. 147.

Die durchaus problematische Berühmtheit, die Wölfflin als Kunsthistoriker erfahren sollte, ist ganz entschieden an seine Berliner Zeit gebunden; hier entwickelte er seine folgenreichste Schrift, die »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe«, hier wurde er, als erster Kunsthistoriker überhaupt, mit der Mitgliedschaft in der Akademie der Wissenschaften ausgezeichnet, hier aber prägte sich auch seine Popularität als Gelehrter aus, sodass er, mit der für ihn so typischen Ironie und in pointierter Schärfe, im Hinblick auf sein ständig wachsendes Auditorium, in dem sich nunmehr auch Frauen einfanden, davon sprechen konnte, »Mode« geworden zu sein.⁵ Und gerade dies bezeichnet das zweite Charakteristikum jener Zeitspanne: Wölfflins Ausprägung als Kunsthistoriker, sein Ringen mit den Möglichkeiten und den Grenzen kunsthistorischer Lehre und sein Image mit allen paradoxen Effekten. Hierbei geht es also um eine Verschränkung biografischer und problemgeschichtlicher Aspekte, die zudem Grundfragen der Fachgeschichte universitärer Kunstgeschichte berühren. Wölfflin hat sich selbst immer wieder mit der größten Entschiedenheit der Begründung der Kunstgeschichte in der Lehre gestellt. So heißt es in einer jener apodiktischen Selbstermahnungen 1907: »Vollständige Umwandlung des kunsthistorischen Collegs.«⁶

Wenn man die zahlreichen Briefe und Tagebücher Wölfflins durchgeht, frappiert besonders, in welcher Konstanz und Radikalität gleichermaßen er zeit seines Lebens neben allem Selbstbewusstsein, allem Sendungsbewusstsein auch,⁷ seine Rolle als Kunsthistoriker hinterfragt, ja einen steten Zweifel an der schieren Möglichkeit, Kunstgeschichte zu betreiben, nährte. 1908 verfasste er einen Briefentwurf an den Staatsminister Schmidt:

»Ich stehe vor der Erwägung, ob ich es überhaupt verantworten kann, das Amt eines Kunsthistorikers an der hiesigen Universität noch weiter zu versehen, da ich von Semester zu Semester mich mehr in der Überzeugung befestige, daß das ganze Studium auf einen neuen Boden gestellt werden müßte. Die bloß inventarisierende (und äußerlich charakterisierende) Kunstgeschichte befriedigt mich nicht. Sobald man aber den künstlerisch-sachlichen Problemen zu Leibe gehen will, so sieht man, daß man nochmal in die Schule gehn und von vorn anfangen muß.«⁸

Dies ist kein Nebeneffekt von Wölfflins Universitätskarriere, sondern zugleich auf ursächliche Weise mit seinem kunsthistorischen Denken verbunden. Von ihm selbst vielfach bekannt und von seinen Schülern und Schülerinnen wiederholt bestätigt ist die Tatsache, dass Wölfflin seine

5 »Unter den illegitimen Hörerinnen dieses Semesters befindet sich auch die Tochter von Liebermann, eine große Mondäne, für die der Papa sich verwendet hat. Ich werde Mode!« Ebd., S. 250.

6 »Vollständige Umwandlung des kunsthistorischen Collegs/ eine Stunde über ein Bild, nicht nur Beispiele bringen, wie man etwa Parallelstellen zu einem bekannten Satz zitiert.« Ebd., S. 223.

7 »Schicksale nicht vom Zufall zu erwarten, Leben in meine Hand gegeben. Formen! Ausbildung einer Individualität. Völlige Freiheit, keine Kontrolle, keine Uniform. Unschätzbare Segen. Noch jung, noch alles zu machen. Weltall vor mir. Fester Punkt, wo bleiben; fester Punkt, wo ausgehn. Kunst vorläufig das Vehikel, das durch Länder und/Zeitalter führen soll. W. v. Humboldt. Die Dinge jetzt gleich so tief fassen wie möglich. Italien. Ich möchte noch viel erfahren und erleben – römische Dinge, Antike und Heidentum, neapolitanische Küsten, Pinienwald am Meer, Ravenna, Villegiatur in Siena (...). Das aussprechen können, schöne Sachen machen wie ein Künstler. Mein Publikum nicht das stumpfe Studentenauditorium, sondern die Besten der Zeit.« (Tagebuch 1893) Ebd., S. 99–100.

8 Ebd., S. 230.



Heinrich Wölfflin als Professor, Schülerzeichnung aus den 1920er Jahren.

später in Buchform verbreiteten Überlegungen im Hörsaal entwickelte, dass er, weithin legendär als charismatischer Redner, in freien Monologen seine Auffassung von Kunstgeschichte konstituierte.⁹

Wölfflins gefeierter Vortragsstil, ein Beschwören der Bildwerke, war eher akklamatorische Pointe in kurzen Sätzen als durchgeführte Diskussion und Analyse, sein Reden – gewissermaßen in Ausrufezeichen – zielte stets auf das Universelle, er selbst verstand dies als Schule des Sehens im engeren und Lebensbildung im grundsätzlichen Sinne. Ins Tagebuch notierte er 1902: »Opera mea. Arbeiten, die in der Gegenwart münden. Arbeiten, die eine Förderung der Organe bedeuten, mit denen alle Kunst gesehen wird.«¹⁰ Und 1911 formulierte er sein Credo: »Ich betrachte dieses Lehramt nicht nur als eine Gelegenheit, eine Summe kunstgeschichtlicher Kenntnisse mitzuteilen, sondern als eine Verpflichtung, durch die Kunst zu einer höhern Lebensführung hinzuleiten.«¹¹

Nur nebenbei sei erwähnt, dass Wölfflins Vortragsstil auch davon geprägt war, dass er stotterte, eine Disposition, die ihn zur verknüpften Aussage zwang, die Pausen, die seine Schüler als dramatisches Mittel beschreiben, nötig machte. Aber wie der große Redner Demosthenes, auch er ein Stotterer, sprach Wölfflin vor überfüllten Sälen frei und trieb so die eigene Inspiration hervor.¹²

Lotte Warburg, die 1909 und 1910 seine Vorlesungen besuchte und ihm lebenslang freundschaftlich verbunden blieb, schrieb in ihr Tagebuch:

»Ich verstehe jetzt, daß Wölfflins Unglück war, daß er stotterte, daß er seine ganze Kraft aufbieten mußte, um sich das Stottern abzugewöhnen. Gleichzeitig aber entstand dadurch auch sein Sprachstil, sein absolut origineller Stil der kurzen Sätze, der abgerissenen Worte, der Verstellungen, die er ängstlich sofort bringt, falls es ihm nicht gelingen sollte, den ganzen langen Satz ohne Stottern zu sprechen, damit er im Verb gleich seinen Stützpunkt hatte. (...) Sein Stottern baute auch diese Wand gegen die Umwelt auf und zog ihn noch mehr in sich zurück, als seine schüchterne und in sich selbst eingesperrte Natur verlangte.«¹³

Lotte Warburg, die ihre Begegnung mit Wölfflin auch literarisch verarbeitete, erkannte in ihm den Prototypen des wilhelminischen Gelehrten, der in tragischer Überhöhung sein Leben in den Dienst der Wissenschaft stellt und sich dabei asketische Versagung auferlegt: »Die meisten

9 »Jetzt, da Wölfflin Deutschland verläßt, bleibt uns seine schriftstellerische Tätigkeit erhalten, aber der andere Teil seines Wirkens, die öffentliche Rede, geht uns verloren. Dieser Verlust ist gar nicht schwer genug zu beklagen, denn die rednerische Leistung ist von seinem Schrifttum nicht zu vertreten. Sie ist ein eigenes Gebilde, eine eigene Kunstform, möchte man sagen.« Landsberger 1924, S. 92.

10 Wölfflin 1984, S. 167.

11 Zit. n. Lurz 1981, S. 161.

12 »Der Mann beginnt erst zu reden, wenn der Saal verdunkelt ist. Er spricht langsam, sogar stockend, mit einer scharf artikulierten Stimme, die von innen her mit schweren Gewichten beladen ist: als ob er jeden Satz, bevor er ihn ausspricht, noch einmal erleben und überdenken müsse, wobei er oft Pausen macht, hin und wieder so lange, daß sich des Hörers eine Beklemmung bemächtigt. Er zieht die einfachen Satzgebilde den reicheren vor. Die Sätze sind prägnant, oft von einer unüberbietbaren Treffsicherheit.« Jedlicka 1960, S. 221.

13 Warburg 1997, S. 148, Anm. 3.

leben in der dritten Person und bringen dem Geist das große Opfer des Ichs. Dieses Ich läuft vergrämt und erbittert nebenher.«¹⁴ Es muss darüber hinaus gesagt werden, dass nicht nur Wölfflin selbst, sondern seine Nachlassverwalter gezielt am Bild des Gelehrten gearbeitet haben. Wölfflins durchweg ›hoher Ton‹ in den überlieferten Quellen ist so sehr Resultat seiner strengen Selbstkontrolle wie von Selektion und Konstruktion seiner Verehrer.¹⁵ Gantner, so wurde mir im Baseler Archiv spöttisch berichtet, muss sich gelegentlich als Inkarnation Wölfflins geriert haben. Viele von Wölfflins Schülern versuchten, Habitus und Duktus des ›Meisters‹ zu kopieren und verfielen dann in jenes ›Wölfflinisch‹, von dem Anekdoten belustigt berichten.

Ein Blick auf Wölfflins Berliner Lehrprofil erlaubt es, zu resümieren, dass die zentralen Grundlagen für die »Grundbegriffe« hier in seiner Lehrtätigkeit gelegt worden waren. Damit verknüpft sind auch die Grundlagen einer Popularisierung der Kunstgeschichte, die ihm späterhin durchaus unbehaglich wurde, wie auch wichtige missverständliche Momente seiner Rezeption, die bis heute nachwirken und ihn bereits zu Lebzeiten quälten. Wölfflin wurde in Berlin, die Flapsigkeit sei gestattet, zum kunsthistorischen Superstar! Noch Schlosser bezeichnete Wölfflin 1934 »als den größten lebenden Darsteller der ›neuern‹ Kunstgeschichte«. ¹⁶ Er selbst ironisierte die doppeldeutige Rolle, ein spätes Agieren als Dozent in München kommentierte er: »Auf vielseitiges Verlangen, allerletztes Auftreten des berühmten Schwindlers«. ¹⁷ Die Verschränkung von Bekanntheit und Verkanntheit war schon zu Lebzeiten dem Gelehrten eigentümlich, der seine Popularität genoss und die Skala gekonnt bespielte, zugleich aber Missverstandensein beklagte. Das findet sich auch in der meterlangen Literatur zu Wölfflin wieder, eine Rezeption, die lange Zeit von ehrfürchtiger Exegese bis hin zum vätermörderischen Impuls geprägt war.

Lotte Warburg charakterisiert Wölfflin in Berlin wie folgt:

»Berlin hat ihn zu dem gemacht, was er war: der erste Kunsthistoriker, der den Namen eines Wissenschaftlers sich errungen hatte, und ein großer Europäer. Und ein Europäer ist er immer geblieben, trotz allen Versuchen, in engeren Grenzen und schließlich im alten Heimatboden wieder Wurzel zu fassen. In Berlin stand er auf der Höhe seines Ruhms und seiner Popularität, einer Popularität, wie sie ihm nie wieder zuteil geworden ist, in Berlin, wo man ihn Meister nannte, wo ihn ein Kreis talentvoller, junger Leute umgab, die nach seinen Methoden arbeiteten, den Tonfall seiner Stimme nachahmten, seine Art der Diktion und seine Gesten, wo er anfänglich sein Dürerkolleg in einem bescheidenen Raum im oberen Stockwerk des Universitätsgebäudes las, um bald darauf ins Auditorium Maximum

14 Ebd. 1997, S. 25.

15 »In seiner persönlichen Lebensführung war Wölfflin unentschieden, wechsel- und widerspruchsvoll. (...) Sich selbst stand er, auch darin Erbe Jacob Burckhardts, ohne Illusion gegenüber; fast meint man diesen zu hören, wenn Wölfflin aus Sils vom ›grandiosen Optimismus‹ Nietzsches schreibt, und die sarkastische Schroffheit, mit der er anderen begegnen konnte und von der zahllose Anekdoten umgingen – gern machte er auf seine Abstammung als Scharfrichter aufmerksam – wurde nur übertroffen durch die Genauigkeit seines Blicks auf sich selbst.« Stettler 1970, S. 13–14.

16 Zit. n. ebd., S. 53.

17 Zit. n. ebd., S. 12.

überzusiedeln und schließlich in einer Baracke zu endigen, da es keinen Saal gab, um die Menge der Hörer zu fassen. Ein Student, der etwas auf sich hielt, mußte ihn wenigstens ein Semester gehört haben.«¹⁸

Über Wölfflin hier zu handeln ist nicht nur Gebot historischer Vollständigkeit hinsichtlich der Seminargeschichte und anlässlich des Universitätsjubiläums, es ist auch daher motiviert, dass Wölfflin selbst sich zur Zentennariumsfeier derselben Universität mit einem programmatischen Artikel an eine breite Öffentlichkeit wandte. In diesem Text von 1910 plädierte er für ein Verständnis der Zeichnung als Bildungsorgan. Wie wesentlich für den selbst zeichnenden Wölfflin die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Zeichnung und mit zeichnerischer Praxis war, soll hier nur mehr Erwähnung finden.¹⁹

Wölfflin hatte sich zum Ziel gesetzt, der Kunstgeschichte eine wissenschaftliche Basis zu geben, neben der biografischen Erzählung den Nachweis zu bringen, dass die Kunst eine Formengeschichte hat – daher hat er einführenden Veranstaltungen großes Augenmerk geschenkt. Wie auch die »Grundbegriffe«, so sollte diese Lehre Werkzeuge für die Analyse aller Kunstwerke bereitstellen, eine Sensibilisierung der Wahrnehmung fördern. Im Hintergrund dieses Anspruchs stehen seine Ateliergespräche mit Hildebrand und Marées, auch die Auseinandersetzung mit den Schriften Fiedlers. Wölfflin hat stets betont, wie stark ihn diese Begegnungen befruchtet haben. Der Analyse eignet in diesem Sinne ein schöpferischer Impuls.

In einer Vorlesungsmitschrift aus der Berliner Zeit kann man den kunstvollen Aufbau seiner Rede und die machtvolle Präsentation hieratischer Urteile nachvollziehen. Man begegnet aber auch dem scharfen und kritischen Denker, der sich gegen Generalisierungen wappnete. Es heißt da etwa: »Mit Ja und Nein ist in der Kunstgeschichte nichts zu machen, die Erkenntnis beginnt erst da, wo man anfängt zu dosiren, das Urteil als eine bloße Modalität ausdrückend zu bestimmen.«²⁰ Die hohe sprachliche Qualität von Wölfflins Reden, seine stilistische Strenge ist vielfach bezeugt.²¹

Wölfflins Anspruch auf Vollendung in Form und Inhalt korrespondiert ein klares Bewusstsein von den Grenzen der Aufnahmefähigkeit, eine Kultur der ökonomischen Bescheidung – die entschieden gegen den Zwang gerichtet ist, alles sehen und beurteilen zu können und zu müssen. In einem Vortrag geißelt er die »Lüge des Kunstreisens« und bezeichnet den »Ehrgeiz des ›gebildeten‹ Touristen« als »eine psychologische Ungeheuerlichkeit«.²² Man kann diese

18 Warburg 1997, S. 48–49.

19 Vgl. Schulze 2007.

20 »System der künstlerischen Analyse und Kritik« Manuskript, S. 11. Die Mitschrift wird derzeit von der Autorin im Hinblick auf eine Publikation bearbeitet.

21 Lotte Warburg über Wölfflins Rede zu seinem 70. Geburtstag: »Der Schluß war (...) von einer künstlerischen Vollendung wie bei einer Novelle, das Ganze zusammenfassend, abschließend, zusammenziehend wie mit einer Schlinge. So wie jede Vorlesung bei ihm solchen Schluß hatte, solchen künstlerischen, formgebenden und abschließenden Schluß.« Warburg 1997, S. 163, Fn. 1.

22 Brief an Burckhardt von Italienreise 1895: »Die kleinen Nester machen alle ihre Galerien und die Reisenden sind dumm genug, das Zeugs anzusehn, obwohl es schon psychologisch überhaupt gar nicht möglich ist, so viel Kunst zu schlucken. Genug, im Winter halte ich einen Vortrag über ›Kunstverständnis‹. Da kann ich dann loswettern gegen diese Lüge des Kunstreisens. Im vorigen Jahrhundert war man gescheiter.« Wölfflin 1984, S. 112. »Man fühlt die Verpflichtung, alles gesehen zu haben, und das ist schade, denn auf diese Weise sieht man eben zu viel, das heißt gar

Haltung als elitär diffamieren, man mag darin aber auch eine Art Globalisierungskritik im Visuellen erkennen. Für Wölfflin ist die Grenze des ästhetisch Verstehbaren als qualitative Begrenzung gesetzt, kunsthistorische Bildung kann sich in einer sortierten Häufung von Datenmengen nicht erschöpfen. Aus diesem Bildungspathos resultiert zugleich seine dauerhafte Skepsis an der Kunstgeschichte als Universitätsfach.

Als Wölfflin nach Berlin kommt, ist er 37 Jahre alt, sein Vorgänger begegnet ihm skeptisch, Wölfflin schreibt seinen Eltern:

»Grimm möchte ich nicht gerne für einen ganzen Tag als Begleiter. Ich achte ihn im höchsten Grade, seine Intentionen sind durchaus nobel und großartig, aber diese Mischung von Selbstüberschätzung und Verfolgungswahnsinn! Als ich bei ihm war, nahm er mich nach dem Souper aufs Zimmer (...) er ging (...) auf und ab, sah immer vor sich hin und suchte nun mir das Bewußtsein eines bedeutenden Augenblicks abzunötigen, seine Worte waren lauter Orakelsprüche.«²³

Er wird weder Grimms Rat folgen zu heiraten, noch dem, sein Lehrangebot nach dessen Façon weiterzuführen; Wölfflin setzte andere Akzente: Überblickveranstaltungen zur italienischen Kunstgeschichte, Vergleiche von Rubens und Rembrandt, Dürer, Leonardo, Architekturgeschichte, vielfach Einführungen in die Geschichte der Druckgrafik, Beschreibungsübungen vor Originalen und Erörterungen kunstgeschichtlicher Grundbegriffe. In diesem Zeitraum erscheint, als eine seiner gewichtigen Publikationen, das Dürerbuch, und er arbeitet an den »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen«, die erst 1915 erscheinen sollten.²⁴

Wissenschaftsgeschichtlich interessant ist Wölfflins jahrelanges Engagement in der »Commission für den akademischen Zeichenunterricht«, in der er sich energisch dafür einsetzte, die Tradition universitären Zeichenunterrichtes zu aktualisieren. Gemeinsam mit Vertretern der Naturwissenschaftlichen Fakultäten und der Medizin bemühte er sich, zunächst erfolglos, um die Einstellung eines Zeichenlehrers für eine visuelle Ausbildung auf zeichnerischer Grundlage. Das fügt sich in eine weit verzweigte Debatte um die Erkenntnispotentiale zeichnerischer Übung einerseits und die Diskussion innerhalb der Kunstgeschichte um die Bedeutung praktischer Kenntnisse andererseits ein.²⁵ Reflexe dieses hier nur zu erwähnenden Diskurses finden

nichts. Der Ehrgeiz des modernen »gebildeten« Touristen ist eine psychologische Ungeheuerlichkeit.« Wölfflin 1946, S. 159.

23 Wölfflin 1984, S. 73.

24 Wölfflins Publikationen seiner Berliner Zeit: 1901: Zur Erinnerung an Herman Grimm. In: Kunstchronik N. F. 12, Sp. 481. 1904: Über die Echtheit von Dürers Dresdner Altar. In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 25, S. 106. 1905: Dürers Dresdner Altar von Ludwig Justi. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 28, S. 87. Zur Kritik von Dürers Dresdner Altar. In: Dresdner Jahrbuch, S. 80. Die Kunst Albrecht Dürers. 1907: Über das Erhalten von Altertümern. In: Lübeckische Blätter, 49. Jg., S. 365 (Abdruck aus der Berner Rundschau). 1908: Geleitwort zu: Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß. Hg. von Ernst Heidrich. Über Galeriekataloge. In: Kunst und Künstler 6, S. 51. 1909: Über kunsthistorische Verbildung. In: Die neue Rundschau 20, S. 572. Rembrandt. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt am Main, S. 3. 1910: Über das Zeichnen. In: Berliner Tageblatt, 10.10.1910 (Der Zeitgeist, Nr. 41). 1911: Antrittsrede bei Aufnahme in die Berliner Akademie. In: Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften.

25 Vgl. Schulze 2002.

sich in dem Akademievortrag Wölfflins, in dem er Musikwissenschaft und Kunstgeschichte methodisch vergleicht, ein Verständnis praktischer Fragen einfordert und zugleich der kunsthistorischen Begrifflichkeit Autonomie zugesteht.

Wölfflins Wirkung indessen ging weit über den Umkreis seines Katheders hinaus. Er war in Berlin öffentliche Autorität und mischte sich in kulturpolitische Kontroversen ein. Er ließ sich, trotz Drängens, nicht für die engstirnigen kaiserlichen Kunstpräferenzen instrumentalisieren. Sein Einsatz für die Verleihung der Ehrendoktorwürde an Max Liebermann blieb glücklos, was als einer der Gründe genannt wird, weswegen er sich letztlich nach München wandte. In jenem Zeitungsartikel mit der Überschrift »Warum Wölfflin geht« wird er nicht zufällig mit Tschudi verglichen. Wölfflin war, sicher nicht so exponiert wie der große Museumsmann, auch sensibler Zeitgenosse der Kunst. Er solidarisierte sich mit diesem in der hässlichen »Tschudi-Affäre«, mit der die preußische Kunstpolitik den Versuch unternahm, sich der Moderne entgegenzustellen und das Terrain der Kunst nationalistisch zu reglementieren.²⁶

Der anonyme Kommentator im Berliner Tageblatt vermerkt, dass Berlin Grund zur Klage habe und München Grund zum Jubeln, die beiden Kunsthistoriker gewonnen zu haben. Auch für Wölfflin war die Tatsache, Tschudi in Bayern zu wissen, ein gewichtiger Grund für seinen Wechsel, um so betroffener zeigte er sich von dessen Tod 1911: »Ich stehe unter dem Eindruck des Todes von Tschudi. Er war einer der ausgezeichnetsten Menschen, die ich je kennen gelernt habe. Er hat sich noch sehr um mein Kommen nach München bemüht, und durch seinen Hingang fällt ein bedeutender Factor in der Münchner Rechnung für mich aus.«²⁷ Als sich Wölfflin dann schließlich doch zum Wechsel entschließt und seine Nachfolge geregelt ist, heißt er Goldschmidt, gerade die Unterschiede respektvoll betonend, willkommen.²⁸

Wölfflins letztlich nie vollzogenen Abschiede von der Kunstgeschichte finden ihre Fortsetzung in München. Befahl er sich noch 1909 im Berliner Tagebuch: »Abgehn! eine neue Form des Gelehrten darstellen.«²⁹, so heißt es 1924 in München:

»(...) den Kreis der individuellen Bildung möchte ich wohl schließen, aber auch nach Möglichkeit vertiefen, und das ist nun das Allerhinterste, von dem ich den Vorhang wegziehe: austreten aus der eigentlichen Fachwissenschaft. Ja, das habe ich mir vorgenommen: man

26 »Lieber Herr von Tschudi, nachdem Ihre Affäre öffentlich geworden ist, gibt es keinen Grund mehr, mir Ihnen gegenüber Schweigen aufzuerlegen: was Ihnen persönlich angetan wird, ist unerhört, und ich hoffe nur, daß sich in irgend einer Form die Gelegenheit finden läßt, coram populo Stellung zu nehmen. Das Schlimmere aber ist, daß keine Demonstration im Stande sein wird, den drohenden Ruin der Sache aufzuhalten. Ihr aufrichtig ergebener H. W.« Wölfflin 1984, S. 226.

27 Zit. n. Warburg 1997, S. 55.

28 »Lieber Freund und Colleague, zu meiner großen Freude bringt Ihre heutige Karte die Bestätigung, daß mein Lehrstuhl in Ihre Hände übergeht. So kann ich ruhig von Berlin scheiden. Was mir die Entscheidung für München bis zum letzten Moment schwer gemacht hat, war doch sehr stark das Gefühl einer Verpflichtung der Stelle gegenüber, die mir vor zehn Jahren das Vertrauen geschenkt hat. Nun weiß ich, daß die Universität keinen Schaden erleiden wird, gerade weil wir sehr verschiedene Kunsthistoriker sind. Indem ich Ihnen ein herzliches »Glückauf« zurufe, füge ich bei, daß es schon etwas sehr Schönes ist, an dieser noblen Universität zu lehren, und daß man damit über viele Miseren Berlins hinwegkommt. Der Ihrige W.« Wölfflin 1984, S. 262.

29 Ebd., S. 234.

braucht ja nicht gerade als Kunsthistoriker zu sterben. Ich habe das Bedürfnis, in einem allgemeineren, humaneren Sinne mich auszubilden. Ob dabei Bücher noch herauskommen oder nicht, betrachte ich durchaus als nebensächliche Angelegenheit.«³⁰

Jenes starke gegeneinander Auspielen von Kunstgeschichte als Fachwissenschaft und gelehrter Humanität beziehungsweise der Anspruch, gerade durch Kunst zu sittlicher Bildung zu führen, bleibt ein Widerspruch – ein notwendig unlösbares Paradox in Wölfflins Vita. Und dieses gilt gleichermaßen für eine seiner zentralen Kategorien, es gilt für sein Konzept des Sehens. »Man ist sich bewusst, dass das Auge so gut wie jedes andere Organ erst ausgebildet werden muss, um ein brauchbares Instrument zu werden, und dass es eine Täuschung ist, zu glauben, mit ein paar gesunden Augen könnte jedermann gleich an allem teilhaben. Die Kunstgeschichte bietet sich als natürliche Vermittlerin an, die Welt sehen zu lernen.«³¹ Das Sehen ist historisch bestimmt, es ist bildungsbedürftig und die Kunstgeschichte liefert das ideale Medium einer Schule des Sehens. Zusammenfassend vermerkt er 1912: »Die Kunst als allgemeines Ausdrucksorgan. Die Aufgabe des Universitätslehrers, nicht einzelne Bilder zu erklären, sondern ein Ideal von der Bedeutung des ›gebildeten Sehens‹ zu geben.«³²

Dabei klingt ein Zweites an: Sehen ist bei Wölfflin – und das zielt bis ins Intime – eine ethische Haltung der Distanznahme. Das Sehen stellt nicht allein eine Erkenntnisweise und ein Problem dar, es kann verstanden werden als Attitüde der sublimierten Stellung, als eine Lebenshaltung, für die er sein künstlerisches Modell im »Grünen Heinrich« von Gottfried Keller findet. So schreibt er am Ende seiner Berliner Zeit an Lotte Warburg:

»Die grandiose Stelle aus dem Grünen Heinrich kam mir in den Sinn, es ist das zentrale Lebensproblem, ob man im Zug mitlaufen will oder sich am Rande hält, mit dem Vorteil, nun das Ganze übersehen zu können. Erinnern Sie sich, wie Keller ausdrücklich dazu sagt, auch das Zusehen und Seinen-Platz-Behaupten verlange einen beträchtlichen Aufwand von Kraft, so daß auch der etwas getan habe, der nicht im Zug marschiert sei. Aber Sie haben Recht, daß man in jungen Jahren sich nicht so leicht in der bloßen Contemplation befriedigt, schon darum nicht, weil man in ein schiefes Verhältnis zur Welt kommt.«³³

Lebensflucht oder Lebensideal des Zusehens, wobei für Wölfflin das »schiefe« Verhältnis aufgehoben ist in der »Augensinnlichkeit« – im Übrigen eines seiner Lieblingsworte. Wölfflins Ethos des Sehens steht in der Tradition der Sinnenhierarchie, es ist als vergeistigte Berührung konzipiert. Die Form privater Entsagung, von der die Quellen versteckt berichten, ist somit ins Ideal nobilitiert. Wölfflin wünscht sich Umarmung ohne Berührung, die der Gipfel an Begegnung ist: »die bequeme und unverbindliche Form des Besuchs mit geschlossenem Briefcouvert.«³⁴ Der Gelehrte als einsamer Junggeselle – ein Männlichkeitskonstrukt, über das Wölfflin mehrfach gnadenlos witzelt. Im Alter vermerkt er zunehmend resignativ: »Morgen (...) werde ich

30 Zit. n. Warburg 1997, S. 27, Anm. 3.

31 Wölfflin 1946, S. 164.

32 Wölfflin 1984, S. 270.

33 Zit. n. Warburg 1997, S. 44.

34 Zit. n. ebd., S. 47.

wieder in Zürich sein und mir dann den ›Sinn meines Lebens‹ überlegen (...): wenn man keine Familie hat und aus Amt und Fach herausgetreten ist, so ist es gar nicht leicht, darauf zu antworten.«³⁵ Kontemplation als Askese zum Leben, dieses Motiv ruft er auch in einem Brief an eine befreundete Schülerin 1916 auf: »Sind wir nicht durch so viele Schicksale durchgegangen, daß wir den Rest des Lebens nicht der Betrachtung widmen sollten? (...) Genug, wenn Sie hören, es sei ein neuer Buddha gekommen, so bin ichs.«³⁶

Die Rolle des Zuschauers bleibt aber nicht auf das Biografische beschränkt, vielmehr bietet sie Wölfflin auch eine Möglichkeit dar, seine Position als Kunsthistoriker zu bestimmen, indem der Betrachtung aktive und schöpferische Impulse zugestanden werden. Daher soll die originale Passage von Keller, auf die sich Wölfflin bezieht, hier ausführlich zitiert werden. Es heißt da:

»Nur die Ruhe in der Bewegung hält die Welt und macht den Mann; die Welt ist innerlich ruhig und still, und so muß es auch der Mann sein, der sie versteht und als wirkender Teil von ihr sie widerspiegeln will. (...) Dieser ist darum nicht überflüssig oder müßig, und der Seher ist erst das ganze Leben des Gesehenen. (...) Auch nicht ohne äußere Tat und Mühe ist das Sehen des ruhig Leidenden, gleichwie der Zuschauer eines Festzuges genug Mühe hat, einen guten Platz zu erringen oder zu behaupten. Dies ist die Erhaltung der Freiheit und Unbescholtenheit unserer Augen.«³⁷

Freiheit und Unbescholtenheit der Augen – was für eine grandiose Devise für einen Kunsthistoriker, der das Produktive an der Wahrnehmung und an der Kunsterfahrung thematisierte! Mögen verschiedene methodische Überlegungen Wölfflins schon sehr bald auch berechtigter Kritik ausgesetzt gewesen sein, hier, in diesem sehr offenen Impuls auf das bildende Sehen, liegen meines Erachtens auch sehr fruchtbare Momente für uns. Zu jener sensiblen Kultur des Augenöffnens zählt aber, darauf insistierte Wölfflin, auch das Augenschließen.

Wölfflin erscheint im Lichte vieler Rezipienten als eine sehr eindeutig bestimmbare Figur: der Formalist, der Klassizist, gar wird er in die Nähe völkischer Kunstgeschichte gerückt. Und doch ist sein System der »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« beispielsweise viel elastischer gedacht, viel offener angelegt als zu vermuten wäre, nimmt man allein seine Apologeten ernst. Wölfflin hat sich selbst in Widersprüchlichkeiten geübt, ihm war Gelenkigkeit nicht nur im Denken ein wesentliches Ziel. Allzu feste Fixierung war ihm ein Graus, in hohem Alter notiert er im Zusammenhang mit neuen Konzepten: »Am Lebensende kann kein System stehn. Jedes System ein trügerischer Abschluß. Möglichkeiten offen lassen nach allen Seiten.«³⁸ Dieser Möglichkeitssinn darf, soll und muss auch Heinrich Wölfflin selbst zugestanden werden!

Als Abschluss dieser Skizze soll eine Abschiedsfloskel des jungen Wölfflin fungieren, die er in einem Brief an die Großmutter von 1882 verwandte: »Allseits beste Grüße. Ich stürze mich in den dunklen, unerforschlichen Abgrund der Wissenschaft.«³⁹

35 Wölfflin 1984, S. 416.

36 Ebd., S. 316.

37 Keller zit. n. Warburg 1997, S. 44, Fn. 2.

38 Wölfflin 1984, S. 470.

39 Ebd., S. 7.

Literatur

- Gantner, Joseph: Heinrich Wölfflins Basler Jahre und die Anfänge der modernen Kunstwissenschaft. In: Gestalten und Probleme aus der Geschichte der Universität Basel. Basel 1960 (Rektoratsprogramm der Universität, 1960), S. 79–97.
- Jedlicka, Gotthart: Wege zum Kunstwerk, Begegnungen mit Kunst und Künstlern. München 1960.
- Landsberger, Franz: Heinrich Wölfflin. Berlin 1924.
- Lurz, Meinhold: Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie. Worms 1981 (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen. Hg. vom Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg, N. F. Bd. 14).
- Schulze, Elke: »Einführung in die Kunst des Zeichnens zum Zweck bewußten Sehens.« Das Lektorat akademisches Zeichnen an der Friedrich-Wilhelms-Universität. In: Bredekamp, Horst/Werner, Gabriele: Jahrbuch für Universitätsgeschichte. Bd. 5: Universität und Kunst. Stuttgart 2002, S. 51–67.
- Schulze, Elke: Il disegno: strumento e linguaggio della visione scientifica. In: Annali della Fondazione Europea del Disegno (Fondation Adami) 3 (2007), S. 165–200.
- Sears, Elizabeth: Eye Training: Goldschmidt/Wölfflin. In: Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert. Weimar 2007, S. 275–294.
- Stettler, Michael: Über Heinrich Wölfflin. Bern 1970.
- Warburg, Lotte: »Etwas für die Phantasie«. Heinrich Wölfflins Briefwechsel mit »Züs Colonna«. Mit Erinnerungen und Erzählprosa von Lotte Warburg. Hg. von Heidi M. Müller, mit einem Essay von Peter G. Meyer-Viol. München 1997.
- Wölfflin, Heinrich: Kleine Schriften. Hg. von Joseph Gantner. Basel 1946.
- Wölfflin, Heinrich: Autobiographie, Tagebücher und Briefe. Hg. von Joseph Gantner. 2., erweiterte Aufl. Basel und Stuttgart 1984.

Abbildungsnachweis

Aus dem Nachlass Lotte Warburgs, mit freundlicher Genehmigung von Peter Meyer-Viol, Lanaken.

Adolph Goldschmidt im Jahre 1912 – Lehrer, Organisator, Netzwerker

Die Berufung Adolph Goldschmidts im Jahre 1912 als Nachfolger Wölfflins an die Friedrich-Wilhelms-Universität mag aus heutiger Sicht erstaunen, assoziiert man doch – in der gegenwärtigen Wahrnehmung unseres Fachs – Goldschmidt eher mit einem wenig visionären Gelehrten, der zudem Wölfflin kritisch gegenüber gestanden haben soll.¹ Im Gegensatz zu diesem Eindruck stehen indes die besondere Bedeutung des Berliner Kunstgeschichtsordinariats² in der Preußischen Hochschullandschaft sowie Goldschmidts hohes Ansehen, innerhalb wie außerhalb akademischer Kreise, das weit über seine Emeritierung im Herbst 1929 hinaus anhielt.

Absicht ist es im Folgenden nicht, Goldschmidts Berliner Ordinariat umfassend darzustellen. Im Fokus des Beitrags stehen vielmehr die Motive, die 1912 zur Berufung Goldschmidts nach Berlin geführt haben. Obwohl man an dieser Stelle nicht mit neuen Fakten aufwarten kann, so lassen sich dennoch die Gründe für diese Entscheidung konkreter fassen. Manches erschließt sich allerdings erst, berücksichtigt man neben der Goldschmidt'schen Vita auch die oben angesprochene Wahrnehmungsverschiebung, weshalb diese zunächst thematisiert werden soll.

»War Wölfflin der bewundertste Kunsthistoriker seiner Zeit, so Goldschmidt der geliebteste«, schreibt Alfred Neumeyer 1967 in seinen Memoiren.³ Für die Wahrnehmung der beiden Kunsthistoriker ist Neumeyers Einschätzung gleichsam repräsentativ, gilt doch bis heute Wölfflin als geistreicher Theoretiker und Redner, Goldschmidt hingegen als verehrter Lehrer und Positivist.⁴ Goldschmidt hat sich in der Tat nie im großen Stil der Kunsttheorie oder epo-

Gedankt sei herzlich Julien Lehmann für die Recherchen im Universitätsarchiv und Romina Nowack für die unentbehrliche Unterstützung.

- 1 Betthausen 1999, S. 126. – Dass Goldschmidts Forschungen »langweilig« gewesen seien, wurde auf der Tagung auch in einem Diskussionsbeitrag geäußert. Dagegen Jantzen 1963, S. 13: »Viele seiner Schüler verdanken ihm Zielsetzungen in kunstgeschichtliches Neuland hinein.« Es wäre eine eigene Untersuchung wert, Goldschmidts Rolle als »Ideengeber« im Hinblick auf die Forschungen seiner Schüler zu analysieren.
- 2 »Berlin wurde die führende Universität für Archäologie, Geschichte und Kunst.« Siehe Vereeck 2001, S. 52–53 mit Anm. 17.
- 3 Neumeyer 1967, S. 142; siehe auch die englische Übersetzung Neumeyer 1971, S. 34. – Neumeyer (1901–1973) promovierte 1925 bei Goldschmidt: HUB UA, Phil. Fak. 672, Bl. 406 verso, wurde 1931 habilitiert: HUB UA, Phil. Fak. 1196, Bl. 266–267 und emigrierte 1935 in die USA, wo er in Kalifornien am Mills College, Oakland, lehrte. Auch wohnte er die beiden letzten Jahre seines Studiums bei Goldschmidt und katalogisierte als Gegenleistung dessen Bibliothek. Vgl. Neumeyer 1967, S. 140, 196–197, 271–272. Zu Neumeyer siehe auch Braunfels 1973.
- 4 Betthausen 1999, S. 126.

chenübergreifenden Darstellungen gewidmet, sondern sich vornehmlich mit Einzeluntersuchungen und Materialsammlungen beschäftigt.⁵ Auch gehörten seine Untersuchungsgegenstände nicht zu der in der Nachkriegszeit favorisierten Kunst und boten damit anders als die Forschungen Wölfflins weitaus weniger Anknüpfungspunkte für die Generation nach 1945. Doch es sind nicht nur die unterschiedlichen Interessengebiete und Methoden, die ihren jeweiligen Ruf prägten. Nicht zuletzt waren es gerade ihr Habitus und verbunden damit ihre Persönlichkeit, die das überlieferte Bild formten. Ausgesprochen beeindruckend muss vor allem Wölfflins öffentliches Auftreten gewesen sein, wie die Äußerungen Neumeyers über dessen Vorlesungen in München belegen:

»(...) nach Eintreten des Professors wurden sämtliche Eingänge verschlossen, so daß keine Störung den Redner unterbrechen konnte. Sein Erscheinen ließ den Atem anhalten. Über einen Meter achtzig groß, schlank, sehnig, ein bedeutender Schädel, ein Satyr-Bärtchen, alles an diesem schönen Menschen war gestaltet. An Stelle des unmittelbaren Einsetzens dort, wo das letztemal geendet wurde, wie das in absichtlich undramatischer Art die meisten Professoren zu tun pflegten, wartete Wölfflin reglos, bis sich die Unruhe der tausend oder mehr Zuhörer gelegt hatte – und dann kam der einleitende Satz, mit dem schründigen Basler Akzent seiner Heimat vorgetragen, knapp, geschliffen und auf atemberaubende Weise anschaulich. (...) Wie er zeitlebens ein Junggeselle blieb, wie er völlig unabhängig und nur seiner höchsten Passion, der Kunst, lebte, umgab ihn ein Mantel der Einsamkeit und des undurchdringlich Geheimnisvollen.«⁶

Max Dessoir, Berliner Ordinarius für Psychologie, charakterisiert dessen Persönlichkeit in seinen 1946 publizierten Lebenserinnerungen folgendermaßen:

»Heinrich Wölfflins Schweigsamkeit hat es mir und andern unmöglich gemacht, zum menschlichen Kern des überragenden Forschers und Gestalters vorzudringen: man konnte zwei Stunden lang an dieser Mauer entlang gehen, ohne ein Tor zu finden. Was ich ihm schulde – und es ist viel –, verdanke ich seinem Werk, nicht dem Zusammenleben in Berlin.«⁷

Es waren demnach Wölfflins Erscheinung, seine Rhetorik, Kunstbesessenheit und Unnahbarkeit, die durchweg faszinierten und ihm den Status einer Kultfigur sicherten.⁸ Ganz im Gegensatz zum leisen Goldschmidt, dem nicht nur mangelnde Rhetorik und trockene Vorlesungen nachgesagt wurden. »Er war der geborene Pädagoge. Dabei fehlte seinem Vortrag aller rhetorischer Glanz – obwohl er im persönlichen Umgang nicht nur humorvoll, auch geistreich zu sein vermochte –, in seinen Vorlesungen exzellierte er geradezu in Nüchternheit«, schreibt Carl Georg Heise in der Gedenkschrift zum 100. Geburtstag Adolph Goldschmidts.⁹ Allein schon

5 Das Schriftenverzeichnis Goldschmidts ist abgedruckt in: Goldschmidt 1989, S. 465–479. Als kunsttheoretische Beiträge seien angeführt: Goldschmidt 1923, 1931 und 1937; vgl. Goldschmidt 1989, S. 358 mit Anm. 389.

6 Neumeyer 1967, S. 136–138.

7 Dessoir 1946, S. 196.

8 Siehe auch den Beitrag von Elke Schulze in diesem Band.

9 Heise 1963, S. 33; Jantzen 1963, S. 10: »Das alles geschieht in einer sprachlich nüchternen Darlegung, ohne Umschweife.«; Taube 1963, S. 22; Neumeyer 1967, S. 142. – Goldschmidts nüchterne Vortragsweise und seine wertungsfreien

wegen seines Auftretens taugte Goldschmidt nicht zum ›Star‹.¹⁰ Stattdessen avancierte er bei seinen Studenten aufgrund seiner menschlichen Wärme und Geselligkeit zur geliebten, aber wenig geheimnisumwitterten Vaterfigur. So hält Otto von Taube fest: »Reizend war es, wenn Goldschmidt einen oder einige von uns, etwa Sonntags, zu Tische lud zu einem trefflich hamburgisch bereiteten Essen: märchenhaft wohlgeratenem Roastbeef und flammenden Plum-puddings.«¹¹

1963 resümierte Heise, »daß beim Nachwuchs wohl noch der Name, aber kaum noch genügend die Persönlichkeit und die wissenschaftliche Leistung bekannt sei« und man in den USA mehr über Goldschmidt wüsste als in Deutschland, womit er explizit die Bundesrepublik meinte.¹² Daher erstaunt es kaum, dass – jenseits von Gedenkschriften und -reden in West und Ost und der nicht veröffentlichten Diplomarbeit von Nicoletta Freitag, Humboldt-Universität 1985 – die erste publizierte Studie, die Goldschmidts wissenschaftliche Leistung zum Thema hat, in den USA entstanden ist.¹³ »Shaping the Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art« von Kathryn Brush aus dem Jahr 1996 wurde mit großer Beachtung von der Fachöffentlichkeit aufgenommen.¹⁴ Doch weder diese Untersuchung noch die 1989 postum veröffentlichten Lebenserinnerungen Goldschmidts haben es vermocht, weitergehendes Interesse an seinem Wirken zu wecken, und es bedurfte schon eines Jubiläums, damit sich die deutschsprachige Kunstgeschichte in gebührender Weise mit diesem Gelehrten auseinandersetzte. Zum 100-jährigen Bestehen des Instituts für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, dessen erster Ordinarius Goldschmidt gewesen war, wurde ihm 2004 eine Tagung gewidmet, deren Vorträge 2007 von Gunnar Brands und Heinrich Dilly in einem vorbildlichen Band »Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert« herausgegeben wurden.

An der Etablierung einer vermeintlichen Rivalität zwischen Goldschmidt und Wölfflin haben auch Goldschmidts Schüler mitgewirkt (Abb.).¹⁵ Legendär ist die von Erwin Panofsky

Analysen, die seine Studierenden sichtlich irritierten, waren jedoch weniger einer trockenen Persönlichkeit als einem Wissenschaftsideal verpflichtet, das sich zeitgleich auch bei Max Weber beobachten lässt, ebenso die damit verbundene Enttäuschung bei den Studenten, etwa bei Max Horkheimer; siehe Gerhardt 2006, S. 46–47: »Webers Verzicht auf Stellungnahme – fehlende Wertung eines Sujets vom Katheder aus – war gewollt. In seinem Vortrag ›Wissenschaft als Beruf‹ vor Münchener Studenten im November 1917 legte er dar, dass der Professor im Hörsaal auf Hilfen für die Lebensführung und sogar Äußerungen über die katastrophale Kriegslage verzichten müsse: Denn die Studenten sollten sich selbst über die Gegenwart klar werden, anstatt dem Professor dies zu überlassen.«

- 10 Dessoir 1946, S. 196: »Adolf Goldschmidt war kein Tribünenläufer, sondern ein stiller, im Denken wie im Tun höchst vorsichtiger Gelehrter.«
- 11 Taube 1963, S. 20–21, bes. S. 21; Heise 1963, S. 35–36; Neumeyer 1967, S. 142: »Das Goldschmidtsche Heim war gastlich, aus der ganzen Welt kamen gelehrte Besucher, der Ton sachlich, heiter, unproblematisch.« – Die Zeichnung eines Heiligen mit dem Konterfei Goldschmidts und der griechischen Beischrift »Ο ΠΑΠΑ[Σ]« anlässlich der Weihnachtsfeier des kunsthistorischen Seminars 1924 vermag mit am schönsten dessen Vaterrolle zu verdeutlichen; siehe Goldschmidt 1989, S. 224, Abb. 30.
- 12 Heise 1963, Vorwort. – Bezeichnenderweise fehlt Goldschmidt in Heinrich Dillys Klassiker »Altmeister der Kunstgeschichte« (1990), wohingegen er in der »Geschichte der Kunstgeschichte« (Originalausgabe 1966, Taschenbuchausgabe 1981) von Udo Kultermann, eines deutschen Emigranten in den USA, vertreten ist.
- 13 Mode 1952; Strauss 1963; Heise 1963; Freitag 1985.
- 14 Brush 1996; vgl. die Rez. von Crossley 1997 und Niehr 1997.
- 15 Vgl. Panofsky 1963, S. 27; Neumeyer 1967, S. 140.



Kunsthistorisches Seminar, Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, 1915. Von links nach rechts: Ferrand Hudig, Eberhard Freiherr Schenk zu Schweinsberg, Adolph Goldschmidt, Hans Kauffmann, Arthur von Schneider, Rudolf Hoecker, Edmund Schilling, Erwin Panofsky.¹⁶

überlieferte und vielfach zitierte Anekdote. Bei einem Seminarbesuch im damaligen Kaiser-Friedrich-Museum, wohl um das Jahr 1915,¹⁷ soll Goldschmidt einen ehemaligen Wölfflianer gebeten haben, eine »Landschaft mit Klosterruine« von Jacob van Ruisdael zu beschreiben.¹⁸ »Sagen Sie uns bitte einfach, was Sie sehen!« – »Ich sehe eine Horizontale geschnitten von einer Diagonalen.« – »Da sehe ich doch aber sehr viel mehr«, antwortete Goldschmidt.¹⁹

Anekdoten spiegeln zwar meist ein Fünkchen Wahrheit, doch in ihrem Briefwechsel stellt sich das Verhältnis deutlich anders dar: Goldschmidt und Wölfflin fühlten sich nicht nur ein Leben lang freundschaftlich verbunden, sondern schätzten sich gegenseitig auch als Forscher.²⁰

¹⁶ Panofsky 2001, S. 22, Abb. 10 (Bildunterschrift).

¹⁷ Panofsky, befreit vom Militärdienst, setzte nach erfolgter Promotion bei Wilhelm Vöge in Freiburg seine Studien von 1914 bis etwa Frühjahr 1917 bei Goldschmidt in Berlin fort. Goldschmidt hatte 1913 die Abhandlung Panofskys für den Preis der Berliner Grimm-Stiftung, dessen Aufgabe 1912 wohl noch von Wölfflin gestellt wurde, äußerst wohlwollend begutachtet. Im Zuge dessen hatte Panofsky beabsichtigt, bei Goldschmidt zu promovieren. Als dieser mit den Worten zögerte, »Aber eigentlich sind Sie ja gar nicht mein Schüler«, kehrte Panofsky wieder zu Vöge nach Freiburg zurück. Vgl. Panofsky 2001, S. 7, 11, 69–70.

¹⁸ Eigentum des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins, Abb. siehe Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts, Berlin 1975, S. 377, Kat. Nr. 884 B.

¹⁹ Panofsky 1963, S. 27.

²⁰ Goldschmidt 1989, S. 459–462, Anhang VIII; Sears 2007.

Ganz abgesehen davon, dass Wölfflin den um ein Jahr älteren Goldschmidt in entscheidenden Phasen seiner akademischen Laufbahn immer wieder unterstützte. So hat Wölfflin 1903 nicht nur den Antrag zur Beförderung Goldschmidts zum außerordentlichen Professor in die Fakultätssitzung eingebracht, sondern ihn 1911 auch für seine eigene Nachfolge auf die Dreierliste gesetzt.²¹ Gleichwohl sie als Persönlichkeiten, Forscher und Lehrer von so unterschiedlicher Natur waren, hatten sie, wie Elizabeth Sears in ihrem Beitrag »Eye Training: Goldschmidt/Wölfflin« im Hallenser Tagungsband unterstrichen hat, im Grunde auch methodische Berührungspunkte: Beim »kritischen Sehen« kamen sie sich wohl am Nächsten.²²

Adolph Goldschmidt wurde 1863 als ältester Sohn einer jüdischen Bankiersfamilie in Hamburg geboren.²³ Nach der Schulzeit am berühmten Hamburger Johanneum absolvierte er eine dreijährige Banklehre in Hamburg und London, geriet dort in künstlerische Kreise und beschloss Kunstgeschichte zu studieren. 1884 begann er sein Studium in Jena, wechselte von dort nach Kiel und verbrachte seine entscheidenden Studienjahre schließlich in Leipzig bei Anton Springer, wo er 1889 mit einer Arbeit über die »Lübecker Malerei und Plastik bis 1530« promovierte. Prägte ihn in Jena vor allem die Archäologie und die Teilnahme an den Inventarisierungskampagnen der Kunstdenkmäler Thüringens durch den Prähistoriker Friedrich Klopffleisch, so war es in Leipzig die durch Springer vertretene Orientierung der Kunstgeschichte an den Maximen wissenschaftlicher Empirie, die maßgeblich Goldschmidts weitere Forscherkarriere bestimmte.²⁴ Kunstgeschichte als exakte historische Wissenschaft zu betreiben, war das Ziel. Als Goldschmidt 1892 habilitieren wollte, entschied er sich laut eigener Aussage nicht aufgrund bereits bestehender Kontakte für die Friedrich-Wilhelms-Universität, sondern wegen der in Berlin vorhandenen »guten alten Kunst« und den reichhaltigen Bibliotheksbeständen.²⁵ Dass ihn der damalige Ordinarius Herman Grimm zunächst allerdings nicht habilitieren wollte, hing wohl weniger mit antijüdischen Ressentiments zusammen als mit dem Umstand, dass die mittelalterliche Kunstgeschichte noch als eine zu starke Spezialisierung innerhalb des Faches galt.²⁶ Dennoch stand Grimm dem Projekt letztendlich nicht im Wege, übergab seine Gutachtertätigkeit an den Extraordinarius Carl Frey und attestierte, dass Goldschmidts Arbeit »von grossem Scharfsinne« zeuge.²⁷ Carl Frey wiederum hält zusammenfassend in seinem Gutachten fest:

»Alles in Allem zeugt Dr. Goldschmidts Arbeit trotz mancher Ausstellungen von seinem Fleiße und seiner Befähigung zu wissenschaftlicher Forschung. Sie dürfte somit genügen.

21 Antrag auf Beförderung Goldschmidts zum außerordentlichen Professor im März 1903, in: HUB UA, Phil. Fak. 32, Bl. 216 R; Phil. Fak. 1437, Bl. 221–222; Phil. Fak. 1466, Bl. 32–33.

22 Sears 2007; Wölfflin 1899, Vorwort; Goldschmidt 1914, S. 753.

23 Die folgenden Informationen sind den Lebenserinnerungen (Goldschmidt 1989), dem Hallenser Tagungsband (Brands/Dilly 2007) und den Dokumenten im Archiv der Humboldt-Universität zu Berlin sowie der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften entnommen.

24 Zu Springer siehe Brush 1996, S. 24–32; Karge 2007.

25 Goldschmidt 1989, S. 92–93.

26 Der Dekan begrüßte wohl Goldschmidts Anliegen. Goldschmidt 1989, S. 93: »(...) denn man sagte mir, daß die Fakultät schon mehrfach gewünscht hätte, das Fach zu erweitern, aber *Grimm* immer dagegen wäre.« – Zu jüdischen Nachwuchswissenschaftlern, Dozenten und ihren Karrierechancen an der Berliner Universität siehe Pawliczek 2006. Zur antisemitischen Haltung Herman Grimms dort S. 84.

27 HUB UA, Phil. Fak. 1219, Bl. 95.

Doch müßte Dr. Goldschmidt, wie ich wiederhole, im Colloquium noch besonders zeigen, daß er die Entwicklung der Kunst was die großen Meister aller Zeiten und Völker anlangt über das recht spezielle Thema seiner Abhandlung hinaus genau kennt.«²⁸

Im Januar 1893 wurde Goldschmidt schließlich von der Philosophischen Fakultät mit seiner Arbeit über den »Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenkulptur des 12. Jahrhunderts« habilitiert.²⁹ Seinen Probevortrag musste er mit einem »klassischen« Thema bestreiten: »Michelangelo als Maler«.³⁰ Er erhielt die *venia legendi* und sprach in seiner öffentlichen Vorlesung über »Die normannischen Königsschlösser auf Sizilien im 12ten Jahrhundert«.³¹ Zehn Jahre lang lehrte Goldschmidt als Privatdozent, und erst im März 1903 wurde er zum außerordentlichen Professor ernannt.³² Dass Goldschmidt als erster Mediävist im Fach Kunstgeschichte in dieser Zeit keiner weiteren Beschäftigung nachgehen musste, verdankte sich seiner Herkunft und seinem ausreichenden Privatvermögen. Zwar befürworteten bereits im Jahr 1900 Carl Justi und der Archäologe Georg Loeschcke eine Berufung Goldschmidts als Ordinarius nach Bonn, doch in diesem Fall vereitelte dessen jüdische Herkunft diesen Plan. Ernannt wurde Paul Clemen, Goldschmidts Kommilitone aus Leipziger Tagen.³³ Auch der Versuch August Schmarsows, Goldschmidt Anfang des Jahres 1903 (also noch vor der Berliner Ernennung) als Extraordinarius nach Leipzig zu holen, scheiterte.³⁴ Im Mai 1904 erfolgte endlich die Berufung nach Halle, wo es bis dato kein Kunstgeschichtliches Seminar gegeben hatte. Diesmal erlaubte ihm ein Dispens, an der lutherisch geprägten Universität lehren zu dürfen. Und wiederum war es Wölfflin gewesen, der Goldschmidt während des turbulenten Berufungsverfahrens auf dem Laufenden hielt. So heißt es in einem Brief vom August 1903: »Verehrter Herr College. Der Hallenser Vorschlag lautet: 1. Strzyg.[owski] 2. Goldsch. [midt] mit dem Bemerken, daß er der Facultät der erwünschteste wäre. 3. Vöge, Weber, Justi. ›Und diesen letzten & natürlich billigsten hat das Ministerium gewählt. Sehr erbaut ist man hier nicht«, schreibt mein Berichterstatter. Der Ihrige Wf [Wölfflin]«.³⁵

Seinen Abschied aus Berlin, um in Halle das neu geschaffene Ordinariat anzutreten, feierte Goldschmidt an seinem 41. Geburtstag.³⁶ Bis zu seinem Umzug wohnte er in der Spichernstraße in der Nähe des Kurfürstendamms, mitten im turbulenten Berlin der Jahrhundertwende, war gut

28 Ebd., Bl. 97–98, bes. Bl. 98 R.

29 Ebd., Bl. 99. Als Gutachter fungierte neben Carl Frey der Historiker Wilhelm Wattenbach.

30 Ebd., Bl. 91; Goldschmidt 1989, S. 94.

31 HUB UA, Phil. Fak. 1219, Bl. 99.

32 Antrag auf Beförderung Goldschmidts zum außerordentlichen Professor im März 1903, in: HUB UA, Phil. Fak. 32, Bl. 216 R; Phil. Fak. 1437, Bl. 221–222. – HUB UA, Phil. Fak. 1464, Bl. 47: Bestallung am 6. August 1903 mit der Erwartung, dass Goldschmidt seine »besondere Aufmerksamkeit der mittelalterlichen Kunst« widmet.

33 Goldschmidt 1989, S. 115–117. – Zur Rolle der Konfession bei Berufungen siehe Baumgarten 1997, S. 116–120, bes. S. 116: »Die Universitätsprofessur war nicht nur bürgerlich, sie war auch protestantisch.«

34 Goldschmidt 1989, S. 120 mit Anm. 140. – Die Gründe für das Scheitern des Antrags sind nicht eindeutig. Offiziell soll das Ministerium wegen Geldmangels abgelehnt haben. Schmarsow vermutete jedoch eine negative Einflussnahme von Seiten Friedrich Althoffs. Wohlmöglich hatte Althoff mit Goldschmidt tatsächlich bereits andere Pläne.

35 Goldschmidt 1989, S. 123, Anm. 142. Brief Wölfflins vom 4.8.1903, in: Universitätsbibliothek Basel, Nachlass Goldschmidt 44 444, 264.

36 Ebd., S. 124, Anm. 144.

befreundet mit Max Liebermann³⁷ und Edvard Munch³⁸ und hatte bereits mit Arthur Haseloff und Georg Swarzenski zwei Schüler hervorgebracht, die er damals als Privatdozent zwar nicht selbst promovieren durfte, doch deren Arbeiten er mit wohlwollenden Rezensionen würdigte.³⁹

War Goldschmidts Ruf als herausragender Wissenschaftler unbestritten,⁴⁰ so begründeten die Hallenser Jahre von 1904 bis 1912, und damit verbunden der Aufbau eines neuen Instituts, seinen Ruhm als Lehrer, Organisator und Netzwerker. Eigenschaften, die wesentlich zu seiner späteren Rückkehr nach Berlin beitragen sollten.

Schon zu Hallenser Zeiten war die sogenannte Goldschmidt-Schule legendär. Nicht nur, dass seine Schüler sich als stolze Gemeinschaft begriffen, auch von außen wurden die Verdienste Goldschmidts frühzeitig wahrgenommen. Mit dem Ratschlag »Dort, bei Adolph Goldschmidt werden Sie ›Methode‹ lernen« überzeugte etwa ein Archäologiekollege um das Jahr 1907 den jungen Otto von Taube nach Halle statt nach Jena zu gehen.⁴¹ Die Festschriften zum 60. und 70. Geburtstag oder auch die persönlichen Erinnerungen seiner Schüler belegen eindrücklich die Verehrung und Zuneigung seiner Schüler, die nicht müde wurden, ihn als gerecht, fein und bescheiden zu beschreiben. Bei seinem Weggang aus Halle konnte er auf 42 promovierte Schüler blicken, darunter bereits zwei Frauen.⁴² In Berlin kamen bis Anfang der 1930er Jahre weitere 56 hinzu.⁴³ Zu den Schülern, die bei ihm promovierten, zählen Hans Jantzen, Alexander Dorner, Rudolf Wittkower, Ulrich Middeldorf oder Kurt Weitzmann wie heute weniger bekannte Namen, die später an Universitäten, Museen, Forschungsinstituten oder in der Denkmalpflege die deutsche und amerikanische Kunstgeschichte maßgeblich mitgestalteten. Als Goldschmidt 1904 nach Halle berufen wurde, stand er vor der Herausforderung, einen akademischen Lehrbetrieb »aus dem Nichts« aufzubauen.⁴⁴ Zur Verfügung standen ihm nur eine Sammlung von Grafiken des 16.–19. Jahrhunderts, die er als Direktor des Kupferstichkabinetts betreuen sollte, und der Ratschlag des berühmten Archäologen und Philologen Carl Robert.⁴⁵ Zu sorgen hatte er also für den Aufbau einer Bibliothek und die Anschaffung des notwendigen Bildmaterials, welches ein kunsthistorisches Arbeiten im Seminar erst möglich machte. Gold-

37 Ebd., S. 95.

38 Ebd., S. 104–105.

39 Ebd., S. 103–104, S. 467, L35 (Rez. Swarzenski), S. 477, L14a (Rez. Haseloff). – Georg Swarzenski (1876–1957) war von 1906 bis zur Emigration Generaldirektor des Städelschen Kunstinstituts (bis 1937) sowie der Städtischen Galerie im Städel (bis 1933) in Frankfurt am Main, ab 1939 Kurator der Mittelalterabteilung am Museum of Fine Arts in Boston. Arthur Haseloff (1872–1955) wirkte von 1905 bis 1915 als Sekretär der kunstgeschichtlichen Abteilung des heutigen Deutschen Historischen Instituts in Rom, später war er Ordinarius am Kunsthistorischen Institut in Kiel und Direktor der dortigen Kunsthalle.

40 Dilly 2007, S. 117–118 bezüglich des 6. Kongresses für Kunstgeschichte in Lübeck im Jahr 1900 und der Eröffnungsrede durch Goldschmidt.

41 Taube 1963, S. 20.

42 Baldass 1923, S. 143–148: in Halle 42 Promotionen, in Berlin (bis 1923) 21 Promotionen; Goldschmidt 1989, S. 162–163 listet 41 Schüler für Halle auf.

43 Adolf Goldschmidt 1935, S. 173–174: 33 Promotionen von 1923–1932; Freitag 1985, S. 73–82: 56 Promotionen ab 1912 (für Rudolf Verres und Alexander Dorner konnte die Verfasserin keine Unterlagen nachweisen). – Die Promotionsakte von Dorner vom März/April 1919 ist jedoch erhalten, in: HUB UA, Phil. Fak. 587, Bl. 392–402.

44 HUB UA, Phil. Fak. 1466, Bl. 33 (siehe auch Anm. 71); Diels 1914, S. 757.

45 Goldschmidt 1989, S. 123–124; Taube 1963, S. 22; Weitzmann 1985, S. 10; Brands/Dilly 2007, S. 13. – Zu Carl Robert siehe Karo 1922.

schmidt, der mit der Lichtbildprojektion aufgrund der Berliner Verhältnisse gut vertraut war,⁴⁶ ließ unmittelbar nach seiner Berufung ein zweites Skioptikon erwerben.⁴⁷ Den ersten Lichtbildprojektor hatte bereits der Historiker Gustav Droysen 1893 eingeführt, der Kunstgeschichte nebenbei betrieb. Der neue Ordinarius setzte demnach auf die Errungenschaft der modernen Technik, und fast scheint es – so Heinrich Dilly jüngst –, dass anders als bisher angenommen, es nicht Wölfflin gewesen ist, der als Erster die Doppelprojektion auf der Leinwand und damit das ›Vergleichende Sehen‹ in den Seminaren praktizierte, sondern Goldschmidt in Halle.⁴⁸

Neben seiner Lehrtätigkeit engagierte sich Goldschmidt aktiv und erfolgreich im Hallenser Kunstleben.⁴⁹ So war er seit 1905 Mitglied der Museumsdeputation, die sämtliche Belange des Museums, auch die Neuerwerbungen, regelte. Deshalb ist es auch kein Zufall, dass Max Sauerlandt, zuvor Assistent des Hamburger Kunst- und Gewerbemuseums bei Justus Brinckmann, 1908 für das Direktorenamt des Städtischen Museums für Kunst und Gewerbe in der Moritzburg nominiert wurde, das er – unterstützt von Goldschmidt – mit seinen Kunstankäufen bekanntermaßen von einem Provinzmuseum in eine Avantgarde-Galerie verwandelte. Bereits 1905 hatte Goldschmidt unter dem Titel »Moderne Meister« eine Ausstellung zum Impressionismus des Hallenser Kunstvereins mitgetragen, in der Arbeiten von Monet, Sisley, Manet wie auch Slevogt, Liebermann, Trübner, von Uhde, Menzel, Sperl, Thoma, Leistikow etc. zu sehen waren und die ohne Goldschmidts Beziehungen zu Liebermann und dem Berliner Kunsthändler Paul Cassirer sicher nicht ihren Weg nach Halle gefunden hätten.⁵⁰

Goldschmidt beteiligte sich bereits seit 1894 an den Internationalen Kongressen für Kunstgeschichte, wurde 1907 in den Vorstand des Kongresses und 1909 sogar zum Vizepräsidenten gewählt. Seinen Vorstandsposten hätte er sicher auch nach 1912 beibehalten, hätte nicht der Erste Weltkrieg einen vorläufigen Stillstand für das Unternehmen bedeutet.⁵¹ Als Professor in Halle wurde er Mitglied der Historischen Kommission der Provinz Sachsen und Anhalt⁵² und gehörte seit 1906 auch zum erlauchten »Spirituskreis«, einem aus zwölf Mitgliedern bestehenden Professorenzirkel.⁵³ Durch diesen Kreis wurde das Lauchstädter Theater neu belebt. Antike Stücke inszenierte man »mit archäologischer Genauigkeit«, und für die Kulissen einer Gerhard-Hauptmann-Inszenierung konnte sogar Liebermann gewonnen werden.⁵⁴ Vermutlich ging der Vorschlag zur Aufnahme Goldschmidts auf Carl Robert zurück, zu dem der Kontakt schon aufgrund der räumlichen Nähe im Institutsgebäude, dem heutigen Robertinum, sehr eng gewesen ist.⁵⁵ Auch methodisch standen sich die beiden nahe, und so dürfte es ebenfalls kein Zufall gewesen sein, dass sich Goldschmidt für die Gründung eines Vereins engagierte, der es sich zur

46 Dilly 1975, S. 162–165; Dilly 1995, S. 40–42; Haffner 2007, S. 120–122.

47 Goldschmidt 1989, S. 126; Dilly 2007, S. 116.

48 Dilly 2007, S. 116–117; Dilly 2009, S. 102–106.

49 Goldschmidt 1989, S. 130–134; Schenkluhn 2007.

50 Goldschmidt 1989, S. 131; Schenkluhn 2007, S. 175.

51 Dilly 2007, S. 109.

52 Goldschmidt 1989, S. 137; HUB UA, UK, G 138, Bd. 1, Bl. 5 und Bd. 4, Bl. 2.

53 Goldschmidt 1989, S. 127; Meyer 2007.

54 Goldschmidt 1989, S. 128–129 mit Anm. 146; nachweislich gehörte Goldschmidt auch zu den Gründungsmitgliedern des Lauchstädter Theater-Vereins; siehe Meyer 2007, S. 168.

55 Mode 1955/56, S. 268.

Aufgabe machen wollte, die deutschen Kunstdenkmäler in Corpusbänden nach dem Vorbild der »Monumenta Germaniae Historica« systematisch zu erschließen. Gerade die Altertumswissenschaften hatten im 19. Jahrhundert begonnen, im großen Stile »Material« zu publizieren,⁵⁶ und es war Carl Robert, der 1874 die Fortführung des Sarkophag-Corpus-Projekts übernahm und unter dessen Obhut die ersten Bände veröffentlicht werden konnten.⁵⁷ Goldschmidt gehörte 1908 zu den Gründungsmitgliedern des von Wilhelm von Bode federführend ins Leben gerufenen »Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft« mit Sitz in Berlin, dessen Abteilung Skulptur Goldschmidt fortan gemeinsam mit Bode leitete.⁵⁸ In Zusammenarbeit mit dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft sind ab 1914 schließlich auch die umfangreichen Materialsammlungen erschienen, für die Goldschmidts Name heute noch steht.⁵⁹

Bereits während seiner ersten Berliner Zeit unterhielt Goldschmidt intensive Kontakte zu den Berliner Museen, und er beschreibt das Verhältnis als eng und gut.⁶⁰ Vor allem zu Bode scheint sein Verhältnis hervorragend gewesen zu sein. Neben der Mitgründung des »Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft« war er Mitglied der Sachverständigenkommission der Königlichen Museen in Berlin⁶¹ und gehörte 1909 neben Ludwig Justi und Friedrich Sarre zur Expertenkommission im Streit um die berühmte Flora-Büste.⁶² Zudem lässt sich die Beziehung zwischen Goldschmidt und Bode über einen langen Zeitraum fassen, schreibt doch Goldschmidt in der Festschrift für Bode zum 70. Geburtstag die Laudatio und widmet ihm 1926 zum 80. Geburtstag den Corpusband »Die deutschen Bronzeturm des frühen Mittelalters«.⁶³

Ein nicht zu unterschätzender Kontakt intensivierte sich ebenfalls mit der Berufung nach Halle. Friedrich Althoff wird in Goldschmidts Lebenserinnerungen mehrfach erwähnt; zunächst im Zusammenhang mit der Beförderung zum außerordentlichen Professor, schließlich mit den Berufungsverfahren in Bonn und Halle.⁶⁴ Der Jurist Althoff war um die Jahrhundertwende einer der einflussreichsten Beamten in der preußischen Wissenschaftspolitik.⁶⁵ 1897 zum Ministerialdirektor der Ersten Unterrichtsabteilung ernannt und damit formal dem Kultusminister unterstellt, war er de facto jedoch der Leiter des gesamten Unterrichts- und Hochschulwesens in Preußen. Althoff, der als schwieriger Charakter galt und um den sich zahlreiche Anekdoten ranken, reformierte während seiner Amtszeit nicht nur die preußische Forschungslandschaft,

56 Meißner 2007, S. 158–159.

57 Karo 1922, S. 63–65; Koch 1995.

58 Planung Denkmäler-Werk, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft e. V., ALVR, 11189 zit. n. GKNS-WEL, <http://www.welib.de/gknsapp/displayDetails.do?id=4%3A4%3Agknsbase13369> (aufgerufen am 28.02.2009); Jantzen 1963, S. 8 und 12; Dilly 2007, S. 117.

59 Siehe <http://www.dvfk-berlin.de> (aufgerufen am 28.02.2009), Stichwort: Publikationen seit 1908; die Vorarbeiten des ersten Bandes der Elfenbeinskulpturen reichen bis weit in die Hallenser Zeit zurück, Goldschmidt 1989, S. 137–138.

60 Goldschmidt 1989, S. 104.

61 HUB UA, UK, G 138, Bd. 4, Bl. 2.

62 Bode 1930, Bd. 2, S. 213–214; zur Flora und einem möglichen Streit zwischen Bode und Goldschmidt siehe Wolff-Thomsen 2006, S. 84 mit Anm. 242, S. 119 mit Anm. 353, S. 133.

63 Goldschmidt 1916; Goldschmidt 1926. – Er hielt auch eine Ansprache bei der Trauerfeier für Bode, siehe Goldschmidt 1929.

64 Goldschmidt 1989, S. 112–124.

65 Brocke 1980; Brocke 1988; Vereeck 2001.

sondern trug gerade aufgrund seiner hohen Ansprüche und unkonventionellen Entscheidungen maßgeblich zum Aufblühen der Universitäten und ihres internationalen Rufs bei. Gestaltete sich die anfängliche Annäherung schwierig, so scheint Althoff spätestens 1903, dem Jahr der Ernennung Goldschmidts zum außerordentlichen Professor, von dessen Qualitäten überzeugt gewesen zu sein. Althoff unterstützte Goldschmidt konkret bei einer Türkeireise⁶⁶ und befürwortete nicht zuletzt das geplante Großprojekt »Monumenta Artis Germaniae«.⁶⁷ Obwohl Goldschmidts Berufung an die Friedrich-Wilhelms-Universität nicht mehr in seine Amtszeit fiel, so kann als sicher gelten, dass Friedrich Schmidt-Ott, Althoffs Mitarbeiter und Nachfolger, dessen Meinung über Goldschmidt teilte.⁶⁸ Auch Goldschmidt muss Schmidt-Ott geschätzt haben, der gemeinsam mit Fritz Haber 1920 die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft initiierte. Goldschmidt dankte der Notgemeinschaft in den Vorworten einzelner Corpusbände und beteiligte sich mit einem Beitrag an der Festschrift zu Schmidt-Otts 70. Geburtstag.⁶⁹

Am 4. November 1911 tagte zum ersten Mal die Berufungskommission zur Nachfolge Wölfflins. Dieser hatte seinen Entschluss, nach München zu gehen, Mitte Oktober 1911 bekannt gegeben. Wölfflin schlug laut Protokoll Adolph Goldschmidt und Georg Dehio vor, wobei er hinzufügte, dass er in Dehios Alter von 60 Jahren »kein Hindernis erblicken« könne. Nachdem die Kommission verschiedene Vorschläge für einen dritten Kandidaten durchgespielt hatte, einigte sie sich darauf, dass Schmarow »nicht genügend Lehrer« sei und setzte Heinrich Alfred Schmid aus Göttingen mit auf die Dreierliste.⁷⁰ So lautete der Vorschlag der Philosophischen Fakultät an das Ministerium: Platz 1: Dehio, Platz 2: Goldschmidt und Platz 3: Schmid. Über Goldschmidt heißt es in der Begründung:

»Legt man bei Neubesetzung der Stelle den Nachdruck auf den Lehrer, den Erzieher zu wissenschaftlichem Arbeiten, so wäre Adolf Goldschmidt (geb. 1863) der gegebene Mann. Er hat in Halle aus dem Nichts eine blühende kunstgeschichtliche Schule geschaffen und sich mit großer Hingebung dem Aufbau eines in seiner Art musterhaften Apparats von Lehrmitteln gewidmet.«⁷¹

Die von Wölfflin entworfene Stellungnahme hebt jedoch auch Goldschmidts übrige Vorzüge hervor, etwa den Kontakt zu den Berliner Sammlungen und zu Museumspersonlichkeiten. Bekanntermaßen hat sich das Ministerium für Goldschmidt und nicht für Dehio entschieden. Sehr enttäuscht mutmaßte Dehio, dass die Entscheidung für Goldschmidt »wahrscheinlich auf Bodes Betreiben« hin geschehen sei.⁷²

66 Goldschmidt 1989, S. 138.

67 Dilly 2007, S. 117.

68 Zu Schmidt-Ott siehe Treue 1987.

69 Goldschmidt 1930.

70 HUB UA, Phil. Fak. 1466, Bl. 32.

71 Ebd., Bl. 33.

72 Betthausen 2000, S. 22.

Goldschmidts Persönlichkeit, sein Fleiß, seine Umtriebigkeit sowie Vernetzung und sein Organisationstalent für Großprojekte, ob der Aufbau eines Instituts oder die Konzipierung einer Corpusreihe, werden neben den fachlichen Qualitäten und seinem Ruhm als Lehrer letztendlich den Ausschlag gegeben haben, ihn für den »Olymp der deutschen Kunstgeschichte«⁷³ nach Berlin zu holen. Auch die Ernennung Goldschmidts zum ordentlichen Mitglied der Philosophisch-historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften zu Beginn des Jahres 1914 steht in Zusammenhang mit seinen Verdiensten, die bereits für die Berufung nach Berlin von zentralem Interesse waren.⁷⁴

Nach seiner Emeritierung Ende September 1929 leitete Goldschmidt das Kunstgeschichtliche Seminar noch bis zur Berufung seines Nachfolgers.⁷⁵ Goldschmidts Lehrstuhl übernahm 1931 nicht Hans Jantzen, sein ehemaliger Schüler aus Hallenser Tagen und Kandidat auf Platz eins der Berufungsliste, sondern Albert Erich Brinckmann, die Nummer zwei, neben Erwin Panofsky auf Platz drei.⁷⁶

In die 1930er Jahre fallen mehrere USA-Reisen und bedeutende Ehrungen im Ausland.⁷⁷ Hierzu zählen die Verleihung der Ehrendoktorwürde in Princeton 1931 und in Harvard 1936 sowie die Wahl zum Ehrenpräsidenten auf dem 13. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Stockholm im August 1933, die zugleich als Missbilligung hinsichtlich des arroganten Gebarens der »offiziellen« Vertreter des nationalsozialistischen Deutschlands, darunter Goldschmidts Nachfolger Brinckmann und Wilhelm Pinder, zu werten ist.⁷⁸

Der Nationalsozialismus machte auch vor dem verdienten und staatstreuen Goldschmidt nicht Halt. Mit Ablauf des 31. Dezember 1935 wurde Goldschmidt die Lehrbefugnis entzogen,⁷⁹ und im Oktober 1938 nötigte man ihn, seine Mitgliedschaft in der Akademie der Wissenschaften nach 24 Jahren niederzulegen.⁸⁰ Fortan durfte er auch keine Museen, Bibliotheken und Universitätsgebäude mehr betreten.⁸¹ Spätestens zu diesem Zeitpunkt muss auch Goldschmidt ein-

73 Ebd., S. 22.

74 Zum Vorgang siehe BBAW A, Historische Abteilung, Abschnitt II, 1812–1945, Titel: Personalien, Mitglieder der (hs) OM 1912–1916, Sig. II–III, 36, Bl. 70–99. – In der Erwiderung von Hermann Diels auf die Antrittsrede Goldschmidts heißt es: »Unser Institut hofft in Ihnen noch eine für unser akademisches Wirken besonders wertvolle Gabe sich nutzbar machen zu können, Ihr Organisationstalent. Wie Sie in Halle eine kunsthistorische Schule aus dem Nichts geschaffen haben, so haben Sie durch Ihr letztes großes Werk, das Corpus der mittelalterlichen Elfenbeinskulpturen, von dem soeben der erste Band erschien, gezeigt, daß Sie als Privatmann, von zwei Freunden unterstützt, eine monumentale Leistung zustande zu bringen vermochten, die an Schwierigkeit und Bedeutung mit den schwierigsten und bedeutendsten Corpusunternehmungen unserer Akademie es aufnehmen kann.« Diels 1914, S. 757.

75 HUB UA, UK, G 138, Bd. 2, Bl. 16 und 18; HUB UA, Phil. Fak. 1474, Bl. 152.

76 HUB UA, Phil. Fak. 1474, Bl. 187–194 (Vorschlag der Dreierliste vom 6. Mai 1929 an den Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung). – Hans Jantzen trat stattdessen 1931 das Ordinariat in Frankfurt am Main an und wechselte 1935 auf den Lehrstuhl von Wilhelm Pinder nach München, Pinder wiederum ging nach Berlin und tauschte mit Brinckmann, der Jantzens Platz in Frankfurt erhalten sollte. Vgl. Held 2003, S. 155.

77 Zu den Aufenthalten in den USA 1927/28, 1930/31, 1936/37 siehe Brands 2007, S. 215–233.

78 Goldschmidt 1989, S. 345–347; Dilly 2007, S. 110–112.

79 HUB UA, UK, G 138, Bd. 1, Bl. 19.

80 Zum Vorgang siehe BBAW A, Historische Abteilung, Abschnitt II, 1812–1945, Titel: Statuten (hs) 1937–1944, Sig. II–I, 13, Bl. 16–18 und Sig. II–III, 46, Bl. 97–98, 101.

81 Goldschmidt 1989, S. 395–398.

gesehen haben, dass es in Deutschland keine Zukunft mehr geben konnte. Er emigrierte im April 1939 in die Schweiz und starb kurz vor seinem 81. Geburtstag im Baseler Exil.⁸²

Als Resümee lässt sich ziehen, dass die Entscheidung des Kultusministeriums, Goldschmidt 1912 für das Kunstgeschichtsordinariat nach Berlin zu holen, vor dem Hintergrund wilhelminischer Wissenschafts- und Hochschulpolitik nur folgerichtig war. Sowohl Althoffs Maßnahmen als auch die seines Nachfolgers Schmidt-Ott zielten darauf ab, die besten Akademiker, unabhängig von ihrer Konfession, zu berufen und zu fördern – doch nicht nur, um den Standort Preußen wirtschaftlich zu stärken. Hinter diesen Maßnahmen stand auch der Wunsch nach breiter internationaler Anerkennung der deutschen Wissenschaft und damit Preußens allgemein. Goldschmidt entsprach genau diesen Vorstellungen des perfekten Gelehrten. Als Forscher renommiert, als Wissenschaftsorganisator erfolgreich, war er prädestiniert, eine tragende Rolle im System zu übernehmen. Weltgewandt und national wie international hervorragend vernetzt war der 49-jährige nicht zuletzt auch ein geeigneter Botschafter für die preußische Sache.

Abkürzungen

BBAW A = Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Akten
HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv
Phil. Fak. = Philosophische Fakultät
UK = Universitätskurator

Literatur

- Adolph Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag am 15. Januar 1933 dargebracht von allen seinen Schülern, die in den Jahren 1922–1933 bei ihm gehört und promoviert haben. Berlin 1935.
- Baldass, Ludwig von u. a. (Hg.): Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag am 15. Januar 1923. Leipzig 1923.
- Baumgarten, Marita: Professoren und Universitäten im 19. Jahrhundert. Göttingen 1997 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 121).
- Betthausen, Peter: Goldschmidt, Adolph. In: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Hg. von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. Stuttgart und Weimar 1999, S. 125–127.
- Betthausen, Peter: Georg Dehio (1850–1932). Eine biographische Skizze. In: Betthausen, Peter u. a. (Hg.): Georg Dehio (1850–1932). 100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. München und Berlin 2000, S. 9–33.
- Bode, Wilhelm von: Mein Leben. 2 Bde. Berlin 1930.
- Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert. Weimar 2007.
- Brands, Gunnar: »... regarded here as Cultus Ministerium.« Adolph Goldschmidt und Amerika. In: Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert. Weimar 2007, S. 209–245.
- Braunfels, Wolfgang: Alfred Neumeier zum Gedenken. München 1973.

82 Ebd., S. 405 mit Anm. 438, S. 435–436.

- Brocke, Bernhard vom: Hochschul- und Wissenschaftspolitik in Preußen und im Deutschen Kaiserreich 1882–1907: das ›System Althoff‹. In: Baumgart, Peter (Hg.): Bildungspolitik in Preußen zur Zeit des Kaiserreichs. Stuttgart 1980 (Arbeitsgemeinschaft zur Preußischen Geschichte e. V., Bd. 1), S. 7–119.
- Brocke, Bernhard vom: Von der Wissenschaftsverwaltung zur Wissenschaftspolitik: Friedrich Althoff (19.2. 1839–20.10.1908). In: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 11 (1988), S. 1–26.
- Brush, Kathryn: *The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*. Cambridge, Mass. u. a. 1996.
- Crossley, Paul: Rezension von: Brush, Kathryn: *The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*. Cambridge, Mass. u. a. In: *The Burlington Magazine* 139 (1997), S. 559.
- Dessoir, Max: *Buch der Erinnerung*. Stuttgart 1946.
- Diels, Hermann: Erwiderung des Sekretars [sic] Hrn Diels. In: *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Jg. 1914, 2. Halbbd. Berlin 1914, S. 756–758.
- Dilly, Heinrich: Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung. In: Below, Irene (Hg.): *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*. Gießen 1975, S. 153–172.
- Dilly, Heinrich: Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion. In: *Zwischen Markt und Museum. Beiträge der Tagung »Präsentationsformen von Fotografie«*. Juni 1994, Reiß-Museum der Stadt Mannheim. Göppingen 1995 (Rundbrief Fotografie, Sonderheft 2), S. 39–44.
- Dilly, Heinrich: ... und Frau Amtsrichter Dr. Leverkühn? Adolph Goldschmidt auf den Internationalen Kongressen. In: Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hg.): *Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert*. Weimar 2007, S. 107–119.
- Dilly, Heinrich: Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin ... Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900. In: Caraffa, Costanza (Hg.): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*. Berlin und München 2009, S. 91–116.
- Freitag, Nicoletta: *Das Ordinariat Goldschmidt – Lehre, Lehrer, Schüler*. Diplomarbeit, Humboldt-Universität. Berlin 1985.
- Gerhardt, Uta: Zäsuren und Zeitperspektiven. Überlegungen zu »Wertefreiheit« und »Objektivität« als Problemen der Wissenschaftsgeschichte. In: Bruch, Rüdiger vom/Gerhardt, Uta/Pawliczek, Aleksandra (Hg.): *Kontinuitäten und Diskontinuitäten in der Wissenschaftsgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 2006, S. 39–67.
- Goldschmidt, Adolph: Antrittsrede des Hrn Goldschmidt. In: *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Jg. 1914, 2. Halbbd. Berlin 1914, S. 753–756.
- Goldschmidt, Adolph: Euer Exzellenz. In: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 37 (1916), S. I–IV (Wilhelm von Bode zum 70. Geburtstag 1915 aus den Abteilungen der Königlichen Museen in Berlin).
- Goldschmidt, Adolph: Das Nachleben der antiken Form im Mittelalter. In: Saxl, Fritz (Hg.): *Vorträge der Bibliothek Warburg 1921–1922*. Leipzig und Berlin 1923, S. 40–50.
- Goldschmidt, Adolph: *Die frühmittelalterlichen Bronzetüren*. 1. Bd.: *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*. Marburg 1926.
- Goldschmidt, Adolph: [Ansprache]. In: Waetzoldt, Wilhelm (Hg.): *Wilhelm von Bode: Ansprachen bei der Trauerfeier in der Basilika des Kaiser-Friedrich-Museums am 5. März 1929*. Berlin 1929, S. 9–13.
- Goldschmidt, Adolph: *Kunstgeschichte*. In: Abb, Gustav (Hg.): *Aus fünfzig Jahren deutscher Wissenschaft. Die Entwicklung ihrer Fachgebiete in Einzeldarstellungen*. Festschrift Friedrich Schmidt-Ott zum 70. Geburtstag. Berlin u. a. 1930, S. 192–197.
- Goldschmidt, Adolph: Die Bedeutung der Formenspaltung in der Kunstentwicklung. In: *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften Berlin, Philosophisch-historische Klasse* 1931. Berlin 1931 (1933), S. 1025.
- Goldschmidt, Adolph: Die Bedeutung der Formenspaltung in der Kunstentwicklung. A Paper Delivered at the Harvard Tercentenary Conference of Arts and Sciences 1936. Cambridge, Mass. 1937, S. 1–11.
- Goldschmidt, Adolph: *Lebenserinnerungen 1863–1944*. Hg. und kommentiert von Marie Roosen-Runge-Mollwo. Berlin 1989.
- Haffner, Dorothee: »Die Kunstgeschichte ist ein technisches Fach«. Bilder an der Wand, auf dem Schirm und im Netz. In: Helas, Philine u. a. (Hg.): *BILD/GESCHICHTE*. Festschrift für Horst Bredekamp. Berlin 2007, S. 119–129.
- Heise, Carl G.: Goldschmidt als Lehrer und Freund. In: Heise, Carl G. (Hg.): *Adolph Goldschmidt zum Gedächtnis 1863–1944*. Hamburg 1963, S. 33–37.
- Held, Jutta: Hans Jantzen an der Münchner Universität (1935–1945). In: Drude, Christian/Kohle, Hubertus (Hg.): *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Polemik 1780–1980*. München und Berlin 2003, S. 154–167.

- Jantzen, Hans: Adolph Goldschmidt. In: Heise, Carl G. (Hg.): Adolph Goldschmidt zum Gedächtnis 1863–1944. Hamburg 1963, S. 7–13.
- Karge, Henrik: Anton Springer und Adolph Goldschmidt: Kunstgeschichte als exakte Wissenschaft? In: Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). *Normal Art History im 20. Jahrhundert*. Weimar 2007, S. 131–145.
- Karo, Georg (Hg.): Carl Robert zum Gedächtnis. Halle 1922.
- Koch, Guntram: 125 Jahre Sarkophag-Corpus. Ein großes deutsches Forschungsvorhaben feiert Jubiläum. In: *Antike Welt* 26 (1995), S. 365–377.
- Meißner, Burkhard: Altertumswissenschaft und Kunstwissenschaft – Anmerkungen zu Adolph Goldschmidts Beziehungen zu den Klassischen Altertumswissenschaften. In: Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). *Normal Art History im 20. Jahrhundert*. Weimar 2007, S. 147–160.
- Meyer, Regina: Goldschmidt als Mitglied des Spirituskreises. In: Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). *Normal Art History im 20. Jahrhundert*. Weimar 2007, S. 161–169.
- Mode, Heinz: Historiker und Kenner der Kunst, Adolph Goldschmidt (Halle: 1904–1912). In: Stern, Leo / Aland, Kurt/Hartwig, Hans (Red.): 450 Jahre Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Bd. 2. Halle a. d. S. 1952, S. 325–328.
- Mode, Heinz: Zur Wiedereröffnung des archäologischen Museums Robertinum. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 5 (1955/56), Heft 2, S. 267–272.
- Neumeyer, Alfred: *Lichter und Schatten. Eine Jugend in Deutschland*. München 1967.
- Neumeyer, Alfred: Four Art Historians Remembered: Woelfflin, Goldschmidt, Warburg, Berenson. In: *The Art Journal* 31 (1971), Nr. 1, S. 33–36.
- Niehr, Klaus: Rezension von: Brush, Kathryn: *The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*. Cambridge, Mass. u. a. 1996. In: *Journal für Kunstgeschichte* 1 (1997), S. 5–9.
- Panofsky, Erwin: Goldschmidts Humor. In: Heise, Carl G. (Hg.): Adolph Goldschmidt zum Gedächtnis 1863–1944. Hamburg 1963, S. 25–32.
- Panofsky, Erwin: *Korrespondenz 1910 bis 1936*. Hg. von Dieter Wuttke. Wiesbaden 2001.
- Pawliczek, Aleksandra: Die Berufungspolitik der Universität Berlin und ihre jüdischen Dozenten im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. In: Bruch, Rüdiger vom / Gerhardt, Uta / Pawliczek, Aleksandra (Hg.): *Kontinuitäten und Diskontinuitäten in der Wissenschaftsgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 2006, S. 69–92.
- Schenkluhn, Wolfgang: Adolph Goldschmidt und die Hallesche Kunstszene 1904–1912. In: Brands, Gunnar / Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). *Normal Art History im 20. Jahrhundert*. Weimar 2007, S. 171–181.
- Sears, Elizabeth: Eye Training: Goldschmidt/Wölfli. In: Brands, Gunnar / Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). *Normal Art History im 20. Jahrhundert*. Weimar 2007, S. 275–294.
- Strauss, Gerhard: Adolph Goldschmidt – zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 12 (1963), S. 738–741.
- Taube, Otto von: Erinnerungen an Adolph Goldschmidt. In: Heise, Carl G. (Hg.): Adolph Goldschmidt zum Gedächtnis 1863–1944. Hamburg 1963, S. 20–24.
- Treue, Wolfgang: Friedrich Schmidt-Ott. In: Treue, Wolfgang / Gründer, Karlfried (Hg.): *Wissenschaftspolitik in Berlin. Minister, Beamte, Ratgeber*. Berlin 1987 (Berliner Lebensbilder, Bd. 3), S. 235–250.
- Vereck, Lode: *Das deutsche Wissenschaftswunder. Eine ökonomische Analyse des Systems Althoff (1882–1907)*. Berlin 2001 (Volkswirtschaftliche Schriften, Heft 514).
- Weitzmann, Kurt: *Adolph Goldschmidt und die Berliner Kunstgeschichte*. Berlin 1985.
- Wölfli, Heinrich: *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*. München 1899.
- Wolff-Thomsen, Ulrike: *Die Wachsüste einer Flora in der Berliner Skulpturensammlung und das System Wilhelm Bode. Leonardo da Vinci oder Richard Cockle Lucas?* Kiel 2006.

Abbildungsnachweis

Aus: Brush 1996, S. 99, Abb. 23.

»... zum Versuch verpflichtet, Brücken zu schlagen«.
*Skizzen zum Berufshabitus des Kunsthistorikers
im wilhelminischen Berlin*

I.

Als die Kunstgeschichte in Berlin im Jahre 1873 institutionalisiert wurde, konnte sie bereits auf eine lange und erfolgreiche Vorgeschichte an der Friedrich-Wilhelms-Universität zurücksehen. Charakteristisch für diese frühe Phase war sowohl die Verknüpfung mit den der Universität angeschlossenen Sammlungsbeständen als auch eine enge Bindung an die Nachbarfächer, insbesondere die altertumswissenschaftlichen Disziplinen.¹

Dass die Hochschule einen so glanzvollen Aufstieg mit einer weit über die preußische Hauptstadt hinaus reichenden Bedeutung nehmen konnten, beruht wesentlich auf dem Wirken der drei Wissenschaftler Theodor Mommsen (1817–1903), Ernst Ludwig Curtius (1814–96) und Karl Richard Lepsius (1810–84). Alle drei waren herausragende Vertreter ihrer Fächer und zugleich vorausschauende Wissenschaftsstrategen. Gemeinsam und in konstruktiver Zusammenarbeit mit den Behörden sowie mit dem Kaiserhaus vermochten sie es, ihre Projekte in der Berliner Universitäts- und Museumslandschaft, aber auch außeruniversitär an der Preußischen Akademie der Wissenschaften und den neu gegründeten Auslandsinstituten – Einrichtungen von Weltgeltung – dauerhaft zu verankern. Ihr Wirken bereitete den Boden, auf dem auch die Kunstgeschichte als ein eigener Zweig künftig höchst erfolgreich prosperieren sollte.

Herman Grimm, der erste Ordinarius, verdankte diesem wissenschaftlichen Netzwerk mehr als nur seine Berufung an die Berliner Universität. Als ein Erbe der philologisch-archäologischen Wissenskultur war er sich der Grundlagen der Kunst der Gegenwart, die über die Griechen bis zu den Ägyptern zurückreichen, stets bewusst: »Wir sind Moderne und die Moderne Kunst ist die unsrige«, schrieb er 1883, »heute gibt es keine partikularen Berechtigungen mehr auch auf diesem Gebiete. Die Wissenschaft muß die einige große Kunst der letzten 3000 Jahre Menschheit als untheilbares einheitliches Phänomen vor Auge haben, und Jeder, der nur einen Theil bearbeitet – griechische, ägyptische, deutsche, italienische oder niederländische –

1 Vgl. den Aufsatz Bredekamp/Labuda im vorliegenden Band; siehe auch Acta Borussica 2010; Holtz/Neugebauer 2010.

stets sich hingewiesen fühlen auf das Ganze.«² Kunst war für ihn immer Ausdruck der Persönlichkeit, eine freie Schöpfung der Fantasie, die er in der Beschreibung zu verlebendigen und zu vergegenwärtigen suchte.

Ganz im Sinne seiner Mentoren – hier in der Auseinandersetzung mit Curtius – ging auch sein Blick stets über den Hörsaal hinaus, indem er hinzufügte: »In diesem Sinne bedürfen unsere öffentlichen Sammlungen einer Umwandlung.«³ Er war davon überzeugt, dass man die Menschen nicht ins Museum gehen lassen darf, »ohne eine Ahnung dessen, was da zu suchen und zu finden sei, sondern zeige ihnen vorher, was sich da lernen und gewinnen lasse. Das Leben des heutigen Tages reißt Illusion auf Illusion fort. Die Menschen kommen sich beraubt und hilflos vor. Niemals war größerer Dank zu verdienen als heute durch verständiges Hinleiten auf das Unvergängliche, was Kunst und Wissenschaft zu bieten haben. Dafür werden von uns jetzt Museen gebaut.«⁴ Nur wenig später, 1887, erkannte Georg Dehio als Aufgabe der universitären Kunstgeschichte die Notwendigkeit, das Kunstpublikum »sehtüchtiger« zu machen.⁵ Museumsneugründungen wie die Errichtung der Nationalgalerie untermauerten diese Forderung.

Die produktive Vereinigung von Kunst und Wissenschaft sollte also nichts Geringeres leisten, als sinnstiftende Wegleitung zu sein in einer Zeit, die durch massive Veränderungen und damit einhergehende Verunsicherungen – des Verstandes wie der Sinne – gekennzeichnet war. Von der Kunst wurde Antwort und Vergewisserung erwartet, und die Kunstgeschichte wollte und sollte ihr Mittler zwischen der Gelehrtenwelt und dem bürgerlichen Publikum sein. Die wachsende Bedeutung der Kunst, der Museen und der Wissenschaft brachte es nach der Reichseinigung 1871 mit sich, dass die Kunstgeschichte und ihre Vertreter zu einem wichtigen Faktor staatsnationaler Identitätsbildung wurden und ihre Ausbildung damit an Bedeutung gewann.

Im Folgenden soll an der Karriere Herman Grimms und seines Nachfolgers Heinrich Wölfflin beispielhaft gezeigt werden, welche Durchsetzungsstrategien notwendig waren, um Kunstgeschichte in Berlin gesellschaftlich und institutionell zu verankern. In dieser spezifischen Verankerung liegen meines Erachtens die Ursachen für das ausgeprägte Selbstverständnis ihrer Vertreter als Angehörige eines Geistesadels mit seinem entsprechenden Habitus.

Wie kein anderer Lehrstuhlinhaber vor und nach ihm war Grimm in jene spezifische Berliner Gelehrtenkultur hineingewachsen, die er in seinen späten Jahren als Denkmal dieser Epoche geradezu verkörperte (Abb. 1).⁶ Ihr verdankte er seine Prägung und sein eminentes Selbstbewusstsein als schöpferischer Wissenschaftler, der sich den Hauptmeistern der Kunstgeschichte als »geistigen Zentralpunkten« einfühlen konnte, weil er den Prozess der Werkentstehung in der dichterischen Imagination gewissermaßen nachvollzog. Ihn fesselte die Heldenbiografie der »self-made großen Männer als das dauernd Wichtige«.⁷ Hierin war er Thomas Carlyle, den er sehr schätzte, eng verwandt.⁸ Grimm galt als geistvoll und interessant und erfreute sich

2 Grimm 1883a, S. 347–348.

3 Ebd., S. 348.

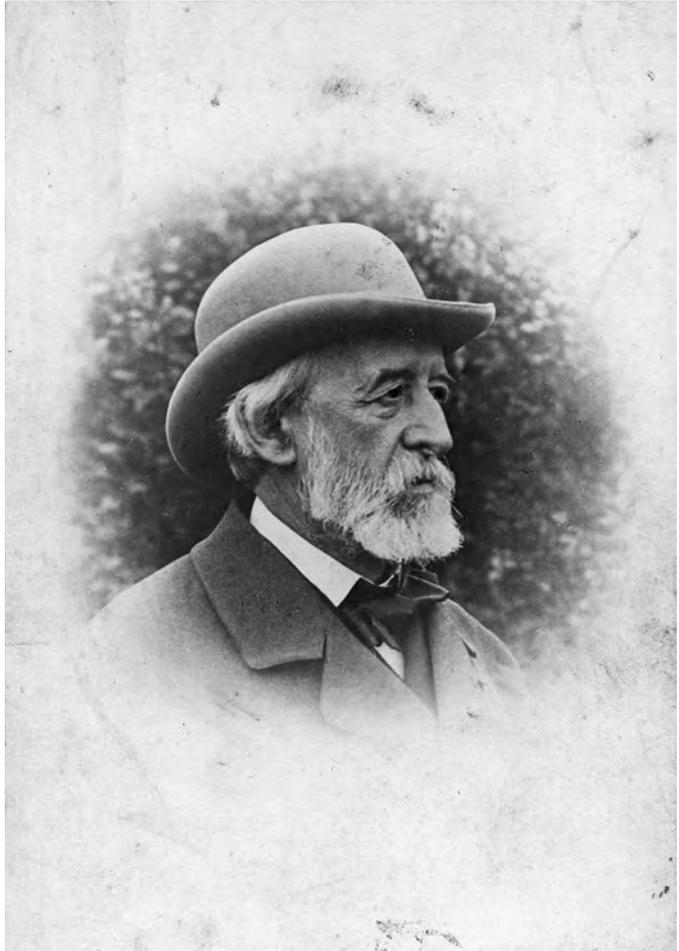
4 Ebd., S. 351–352.

5 Dehio 1914, S. 241.

6 Vgl. Wildenbruch 1901.

7 Zit. n. Waetzoldt 1924, S. 230.

8 Vgl. Fasbender 1989; Moore 2006.



1 Porträtfotografie Herman Grimm, o. J. (Museum Haldensleben).

besonderer Beliebtheit in der Damenwelt der höheren Kreise. Bereits seit 1850 pflegte er auch Kontakt mit dem Königshaus, das ihm ein freundliches Interesse am Fortgang seiner Werke ebenso wie an seiner Laufbahn entgegenbrachte.⁹ Dieses Interesse allein hätte gleichwohl nicht vermocht, ihn an der Berliner Universität zu installieren; von größerer Bedeutung waren zweifellos die wissenschaftspolitischen gesellschaftlichen Netzwerke in der preußischen Hauptstadt bzw. der Reichshauptstadt. Sie erwiesen sich nicht nur als erstaunlich produktiv und erfolgreich, sondern waren zugleich Phänomene von einer langen Dauer. Das gilt gleichermaßen für das fast dreißig Jahre währende Ordinariat Grimms, während sich mit dem Ordinariat Wölfflins (Abb. 2) auch eine personelle Erneuerung und Verjüngung durchzusetzen begann.

9 Wilhelm von Humboldt hatte Grimm anlässlich einer Aufführung seines Dramas »Rotrudis« im Königlichen Schauspielhaus der königlichen Familie vorgestellt. Vgl. Dilly 1979, S. 246.



2 Rudolf Dührkoop, Porträt Heinrich Wölfflin, Fotografie, um 1900.

II.

»Nur wer vor dem Kriege lange genug als Erwachsener gelebt hat, weiß noch, wie unerschütterbar damals alle Einrichtungen schienen. Die Fürstenhäuser saßen fest wie Felsen und die Persönlichkeiten der Monarchen waren gottgegebene Tatsachen.«¹⁰

Diese Erfahrung, die der Direktor der Nationalgalerie, Ludwig Justi (1876–1957), im Rückblick auf die wilhelminische Epoche formulierte, teilte er mit seinen Generationengenossen. Sie galt nicht nur für das Herrscherhaus selbst, sondern auch für die Institutionen des deutschen Kaiserreichs, die ebenfalls eine heute kaum noch vorstellbare personelle Kontinuität aufweisen konnten. Das gilt in besonderem Maß für das höhere Bildungswesen, dem in den Jahren von 1882 bis 1908 Friedrich Althoff zunächst als Vortragender Rat und ab 1897 als Ministerialdirektor vorstand. Er schuf die Voraussetzungen für den Ausbau der Universitäten, indem er einen Budgetanstieg auf mehr als das Doppelte bewirkte; dazu kamen weitere Millionenbeträge für außerordentliche Aufwendungen.¹¹ In seiner Amtszeit entstanden die Kunstgeschichtlichen Seminare in Münster, Marburg, Kiel und Greifswald. Seit 1860 waren in Bonn, Wien, Straßburg, Leipzig, Berlin, Prag und – temporär – Gießen bereits Ordinariate eingerichtet worden.¹²

10 Justi 1999, S. 245.

11 Vgl. Vereeck 2001; Domaschke 2001; Brocke 1987; Sachse 1928, bes. S. 168–169.

12 Vgl. Sachse 1928, S. 237–244; Dilly 1979, S. 236–237.

Althoff spielte eine bedeutende Rolle bei der Neu- und Wiederbesetzung von Professuren; vielfach setzte er seine Kandidaten auch gegen den Willen der Fakultäten durch. Diese Praxis ist kritisiert, aber im Ergebnis auch anerkannt worden: Althoff habe oft besser als die Professoren gewusst, was für eine Universität gut sei; seine harte Hand sei zuweilen »heilsam für die Vitalität der Hochschulen« gewesen.¹³ So entsprach Althoff auch nicht der Berufungsliste der Berliner Philosophischen Fakultät, die dem alten Herman Grimm im Sommer 1900 darin folgte, nun Robert Vischer aus Göttingen oder den Heidelberger Henry Thode als Nachfolger zu berufen. Er ernannte den Drittplazierten, Heinrich Wölfflin, zum neuen Inhaber des renommierten Berliner Kunsthistorischen Lehrstuhls. Nach dem langen Ordinariat Grimms leitete Althoff mit diesem Schritt eine radikale Erneuerung ein. Damit ging eine Ära zu Ende, die ebenso durch eine Feier der Kunst und des Künstlerischen wie durch eine neuartige, starke Präsenz technisch reproduzierter Bilder gekennzeichnet war. Von Anfang an hatte Grimm seinen Einfluss bei Hofe und im Ministerium geltend gemacht, um den Apparat des Kunsthistorischen Seminars auf- und auszubauen. Seine Erfolge in der »speziellen Anleitung durch Vorzeigung und Erläuterung der Kunstwerke«, die zur folgenreichen Einführung des Skioptikons führten, waren 1872 als ein starkes Argument für eine Berufung Grimms in Anschlag gebracht worden.

Der souveräne Umgang mit den Bildern als Teil der Denkmalsgeschichte war offenbar genauso wichtig wie die Präsenz seines Vertreters in der Gesellschaft selbst. Zusammengenommen vermochten sie die Notwendigkeit des jungen Faches Kunstgeschichte in Berlin offenbar hinreichend zu begründen.

III.

Mit der Erlangung der Kaiserwürde suchte das preußisch-deutsche Reich ab 1871 auch auf wissenschaftlich-kulturellem Gebiet seine Repräsentationsfelder zu erweitern. So wurde durch die maßgebliche Vorarbeit von Ernst Curtius nach Kriegsende 1871 das »private« archäologische Institut in eine preußische Staatsanstalt, das Deutsche Archäologische Institut, ab 1874 Reichsanstalt, umgewandelt.¹⁴ Gleichzeitig beschloss der preußische Reichstag, eine Filiale dieser Einrichtung in Athen zu gründen. Noch im Herbst 1871 unternahm Curtius mit einem großen Mitarbeiterstab eine Forschungsreise nach Olympia und begann dort mit seinen Grabungsarbeiten. Dieses spektakuläre Projekt sollte nicht nur die Berliner Museen wesentlich bereichern, sondern auch die universitäre Lehre. Bereits einige Jahrzehnte zuvor hatte Karl Richard Lepsius, der 1842 zum außerordentlichen Professor an die Berliner Universität berufen worden

13 Paulsen 1902, S. 102–103.

14 Das Institut wurde am 21. April 1829 in Rom als »Istituto di corrispondenza archeologica« von Otto Magnus von Stackelberg, Theodor Panofka, Eduard Gerhard und August Kestner unter der Schirmherrschaft des preußischen Kronprinzen und späteren Königs Friedrich Wilhelm IV. gegründet. Der Hauptsitz des in Rom fortbestehenden Instituts wurde 1832 Berlin, als Eduard Gerhard, der eigentliche Initiator des Instituts, nach Berlin übersiedelte. Das Königreich Preußen übernahm ab 1859 die Finanzierung. Vgl. Rodenwaldt 1929.

war, in dieser Eigenschaft die Leitung der von König Friedrich Wilhelm IV. ausgesandten Expedition nach Ägypten (1842–1846) übernommen. Die bedeutsamen historischen und archäologischen Ergebnisse publizierte Lepsius in seinem Hauptwerk »Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien«, das 1849–1859 in zwölf Tafelbänden erschien. Die reichen Sammlungen, die Lepsius erworben hatte, kamen in das nach seinen Plänen errichtete Ägyptische Museum im Berliner Neuen Museum, dessen Mitrektor er wurde. 1846 wurde Lepsius ordentlicher Professor und 1850 Mitglied der Akademie der Wissenschaften. 1873 wurde er zum Direktor der Königlichen Bibliothek berufen, deren repräsentativen Neubau Unter den Linden er in seiner letzten Lebensphase federführend vorbereitete.

Mommsens Hauptaugenmerk galt in seinen späten Jahren seinen großangelegten Akademie-Projekten.¹⁵ Als Sekretär der Historisch-Philologischen Klasse von 1874 bis 1895 organisierte Mommsen zahlreiche wissenschaftliche Großunternehmen, vor allem Quelleneditionen. Der Staatsrechtler und Altertumskundler widmete sich jedoch auch hochschulpolitischen Fragen und arbeitete hierbei eng mit Friedrich Althoff zusammen. So griff er immer wieder zugunsten seiner Schüler ein und suchte ihnen Lehrstühle zu sichern. Alle diese Gelehrten erweiterten ihren Einflussbereich im Kaiserreich beträchtlich; sie besaßen bedeutende Funktionen und Ämter und nutzten diese zum Ausbau ihrer Wissenschaftsfelder. Möglich wurde dies nicht zuletzt aufgrund ihrer ausgeprägten kommunikativen Fähigkeiten und Aktivitäten, die sie mit Gelehrten und Funktionsträgern unterschiedlichster Bereiche verbanden.

Eine Schlüsselstellung kam dabei den Gesprächskreisen und geselligen Vereinigungen wie der »Griechheit« oder insbesondere der legendären »Mittwochsgesellschaft« zu. Sie wurden zu Treffpunkten der Eliten, anlässlich derer sich Vertreter aller Fächer mit Männern aus der Politik und Wirtschaft zum wissenschaftlichen Austausch trafen.¹⁶ Nicht weniger wichtig waren die Salons der Reichshauptstadt, in denen das Netz der Geselligkeit in der Regel durch die Gattinnen bedeutender Männer gesponnen und ausgebaut wurde.¹⁷ In den Jahren von 1860 bis 1890 existierten in Berlin 25 bedeutende Salons. Noch in der frühen Zeit des »zweiten Rokoko« wurden diese ausschließlich von adligen Damen geführt. So verkehrte die Hofgesellschaft bevorzugt bei der Gräfin Marie von Schleinitz (geboren 1842), einer begeisterten Anhängerin Goethes und Förderin Richard Wagners. Sie vermochte es, in den 1870er und 80er Jahren in ihrem eleganten, französisch geprägten Salon Vertreter des Hofes mit Künstlern, Wissenschaftlern und Literaten zusammenzubringen. Anna von Helmholtz (1834–1899), die Gattin des berühmten Physikers, gründete ihren nicht minder bedeutenden Salon, nachdem ihr Ehemann im Jahr 1871 von Heidelberg nach Berlin berufen wurde. Ihre Geselligkeit nahm eine wichtige Position zwischen den höfischen und bürgerlichen Salons ein. Das hohe Ansehen ihres Mannes öffnete ihr alle Türen, und sie verkehrte bald in den wichtigen Berliner Häusern. Anna von Helmholtz war mit der Gräfin Schleinitz befreundet, mit Marie von Olfers, Maxe Gräfin Oriola, der

15 Theodor Mommsen wurde 1858 auf eine Forschungsprofessur an die Preußische Akademie der Wissenschaften in Berlin berufen und erhielt 1861 einen Lehrstuhl für römische Altertumskunde an der Berliner Universität, wo er bis 1885 Vorlesungen hielt. vgl. Demandt 1987, Wickert 1959–80.

16 Vgl. Besier 1990.

17 Zur Berliner Salongeschichte siehe Wilhelmy-Dollinger 2000, v. a. Kap. 4 und 5: Salons der Bismarckzeit und der Jahrhundertwende.

Schwägerin Herman Grimms, mit Anna vom Rath und anderen Berliner Salonnières. 1883 wurde das Ehepaar Helmholtz geadelt. Da Anna von Helmholtz auf die sonst übliche aufwendige Bewirtung verzichtete – wie einst Rahel Varnhagen reichte sie ihren Gästen Tee und Butterbrote –, standen in ihrem Salon die Gespräche im Zentrum. Zudem erleichterte es ihr dieser Usus, mit wechselnden und vor allem wachsenden Gästezahlen souverän umzugehen. Bestand der Kreis zunächst aus etwa einem Dutzend Besuchern, so kamen an den Dienstagabenden bald schon »eine Masse Menschen«, wie sie ihrer Mutter berichtete.¹⁸ Gleichwohl war es das erklärte Ziel Anna von Helmholtz', in ihrem Haus die klügsten Köpfe zusammenzubringen und eine hochkarätige Geselligkeit zu schaffen. Zu ihren Habitués zählten viele Künstler und Wissenschaftler, darunter Theodor Mommsen, Leopold von Ranke, Max Planck, Rudolf Virchow und Karl Richard Lepsius. Es ist bezeichnend, dass Anna von Helmholtz in der Berliner Gesellschaft zwar bewundert und respektiert wurde, aber nicht allgemein beliebt war. Der Grund dafür lag überwiegend in ihrer Selbstdarstellung, die nicht dem damals üblichen dezent-zurückhaltenden Auftreten einer ProfessorenGattin entsprach. Sie vertrat das Ideal einer ›Geistesaristokratie‹, die sich aus dem höheren Bildungsbürgertum entwickelte und sich in der Geselligkeit ihres Salons gleichsam konstituierte, auch selbst. »Hierin darf man nicht bescheiden sein«, bekannte sie, »wenn man nicht in der Mittelsorte untergehen soll.«¹⁹ Ihr tätiges Engagement für die Frauenbildung brachte sie nicht nur der Kronprinzessin Viktoria näher, auch die nächste Generation der Salonnières, zu denen Sabine Lepsius, die Schwiegertochter des Ägyptologen gehörte, schätzten Anna von Helmholtz neben Rahel Varnhagen hoch als ein bewundertes Vorbild für einen Gelehrtensalon.

Herman Grimm war über die gelehrten Kreise seines Vaters und Onkels in diese Sphären gelangt. Früh schon wurde er von Lepsius, dem Ägyptologen, gefördert, als Mitglied der »Griechheit« sowie des Familien-Bocciaspiels an den Sonntagnachmittagen. In der Bendlerstraße 18 im Tiergartenviertel führte Lepsius ein offenes Haus, in dem Gelehrte, Künstler und Diplomaten verkehrten (Abb. 3).²⁰ Alexander von Humboldt, die Brüder Grimm, Wichern, Schelling, Curtius, Ranke, Mommsen, Droysen, Graf Schlieffen, Rauch, Cornelius und Bunsen gehörten zu den Freunden des Hauses.²¹ Im Jahre 1868, nach seiner Berufung auf den Berliner Lehrstuhl für Archäologie, hatte sich Ernst Curtius mit seiner Familie in der unmittelbaren Nachbarschaft angesiedelt.

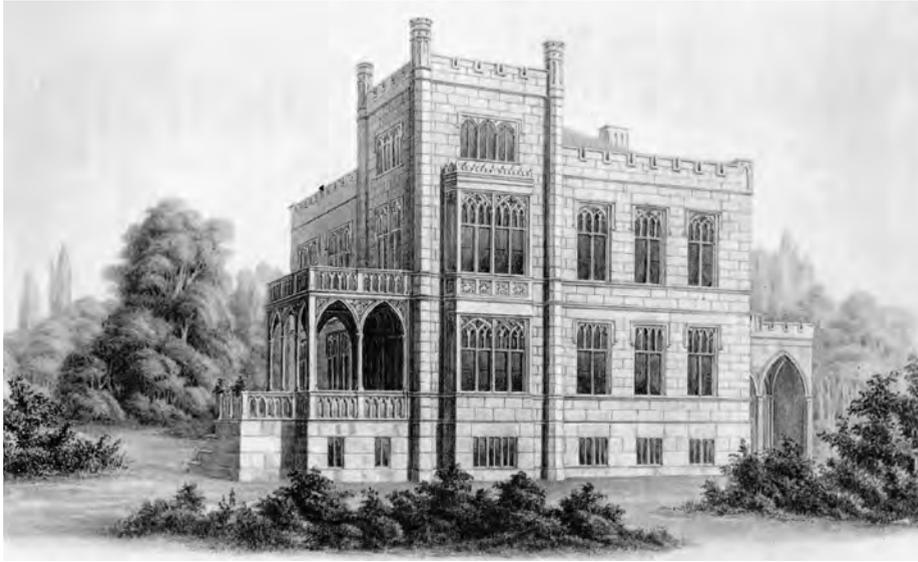
In diese anregende Atmosphäre war der junge Grimm wie selbstverständlich hineingewachsen. Zur Enttäuschung seines Vaters strebte er selbst aber lange Zeit keine reguläre Gelehrtenlaufbahn an, weil er sich als freier Schriftsteller verstand. Erst die Eheschließung mit Gisela von Arnim im Jahr 1859 machte eine finanzielle Absicherung des gemeinsamen Hausstandes auf längere Sicht notwendig. Dies um so mehr, als sich die standesbewusste Familie Giselas von dieser Verheiratung unter Stand ausdrücklich distanzierte. Grimm war zwar ein gern gesehener

18 Zit. n. ebd., S. 284.

19 Ebd., S. 286.

20 Vgl. die Aufsätze von M. Rainer Lepsius »Bildungsbürgertum als ständische Vergesellschaftung« (S. 303–314) und »Bildungsbürgertum und Wissenschaft – Richard Lepsius und seine Familie« (S. 315–334) in Lepsius 1993.

21 Vgl. die auf den Tagebüchern und Briefen von Elisabeth Lepsius, der Gattin Richard Lepsius' beruhende Darstellung Lepsius 1933; siehe hierzu auch Lepsius 1972, S. 144.



3 Ernst Weidenbach, Das Haus Lepsius in der Bendlerstraße, Zeichnung, 1856.

Jugendfreund auch ihrer adelsstolzen Brüder, doch als die Beziehung enger wurde, wurde diese als Mesalliance strikt abgelehnt. Erst Bettinas Tod machte eine Heirat möglich. Diese führte tatsächlich zum Bruch, nicht nur mit dem Bruder Freimund von Arnim, sondern auch mit der preußischen Adelsgesellschaft in Berlin. Eine ›Frau Grimm‹ hatte dort nichts mehr zu suchen. An seinen Schwager schrieb Grimm, dass es ihm »unlieb genug« sei, »eine Frau zu haben, deren Brüder Freiherrn und deren Schwestern Gräfinnen sind.«²² Dafür schuf sich das Paar eine eigene gelehrte Geselligkeit mit einem Montagsclub, zu dem neben Wilhelm Scherer u. a. auch Wilhelm Dilthey gehörte.

Grimm, der Abkömmling der politisch engagierten – und exilierten – Brüder Grimm und selbst vergleichsweise liberal gesinnt, hatte mit diesem Adelsvorurteil seiner Schwäger lange zu kämpfen; noch viele Jahre später widmete er sich diesem Problem mit seinem dreibändigen 1867 publizierten Roman »Unüberwindliche Mächte«, in dem er mit der Welt des Adels deziert abrechnete.

Als Teilnehmer der Abendessen der »Graeca« beschrieb ihn die Schriftstellerin Marie von Bunsen in ihren Erinnerungen: »Herman Grimm, der besonders von den Damen gefeierte,

22 Zit. n. Mey 2004, S. 152. Als Grimm seinem Schwager Freimund die Tatsache der vollzogenen Eheschließung mitteilte, entspann sich ein Briefwechsel, in dem Grimm schrieb, dass es ihm »lästig« sei, »mit Familien verwandt zu sein, denen ich hier nichts entgegenzustellen habe. Schon als ich nur mit Euch bekannt war, hat es mich oft verlegen gemacht, jetzt wird es das nicht mehr tun, aber es wird die Differenz darum nicht aufgehoben. Umsoweniger wird dies jemals der Fall sein, da ich weiß, dass wenn, was jetzt an allen Ecken und Enden geschieht, meinem Vater und Onkel dergleichen Ehre angetragen würde, sie sie von der Hand weisen und zwar mit meiner vollsten Beistimmung (...).« Zit. n. ebd., S. 152.



4a Kaminuhr, um 1850. Geschenk der Kaiserin Augusta (Museum Haldensleben).



4b Vitrine mit der Kaminuhr und Grimms Buch »Leben Michelangelo« (Museum Haldensleben).

schöngeistige Kunsthistoriker, war stattlich, hatte regelmäßige Züge, immer wechselte der Ausdruck seiner klugen Augen, er sprach unterhaltend, geistvoll und gewählt, wozu der berlinische Dialekt nicht recht passte.²³ Dass sich Grimm gleichwohl eine kritische Distanz allem und jedem gegenüber bewahrte, ist belegt. Der Kontakt zum Kaiserhaus, speziell zur Kaiserin Augusta, wurde trotzdem enger. So berichtete er von einem Aufenthalt in Baden-Baden im Sommer 1875, wo auch die Kaiserin zu kuren pflegte, dass er zu ihr gerufen wurde. »Bei der Kaiserin habe ich von meinen Novellen vorlesen müssen, wobei mir, wie Goethe sagte, wunderbarlich zu Mute war. Ich bin der Hofschranze geworden, wie er im Buche steht und mein Frack kommt zu keiner ruhigen Stunde mehr.«²⁴ Das Kaiserhaus lohnt ihm sein Engagement nicht nur mit wertvollen Geschenken wie einer kostbaren Kaminuhr (Abb. 4a und 4b), sondern auch mit einer Förderung seines Lehrstuhls und seines Apparates.

Im Jahr 1896 wurde Grimm als erster Kunsthistoriker in die Friedensklasse des Ordens »Pour le mérite« aufgenommen; 1902 folgte Carl Justi, 1924 Georg Dehio. Mommsen hatte den Orden bereits im Jahr 1868 erhalten, Lepsius 1872, Curtius 1879; 1908 folgte Wilhelm Dilthey.²⁵ Zu einer Nobilitierung hingegen kam es für keinen der Geisteswissenschaftler. Anders als bei Helmholtz hätte ein solcher Akt dem Selbstverständnis aller dieser Koryphäen widersprochen. Ihnen lag mehr an einer Förderung und dem Ausbau ihrer vielfältigen Projekte.

23 Bunsen 1929, S. 41.

24 Zit. n. Mey 2004, S. 190.

25 Wilhelm von Bode erhielt den Orden 1929, Heinrich Wölfflin 1933. Zur frühen Geschichte und zur Porträtgalerie vgl. Herbst 2006.

IV.

Dass das alte Berlin, für das Grimm stand, um die Jahrhundertwende im Wandel begriffen war, verdeutlicht der Aufsatz »Am Matthäikirchplatz«, den der Schriftsteller Ernst von Wildenbruch (1845–1909) am 6. Januar 1900, dem 70. Geburtstag Grimms, in der Nationalzeitung publizierte. Er bediente sich des Gegensatzes, um die Qualität des Alten, Gewachsenen herauszuarbeiten: »Berlin-West mit seinen immer neu aufschießenden Palasthäusern, denen die riesigen Mietspreise wie unsichtbare Etiketten auf die Straßenfronten geschrieben stehen, erscheint wie eine Millionärin, die mindestens alle acht Tage einmal in einer neuen, mit den unsichtbaren Riesennummern der Schneiderrechnung geschmückten Prachtrobe durch die Straßen rauscht.« Diesem Zerrbild der neuen Metropole stellte Wildenbruch das beschauliche, alte Berlin entgegen. Als Inbegriff dessen galt ihm der Matthäikirchplatz, den er als »reinlich, ehrbar, sanft und still« charakterisierte; seine Häuser sähen noch immer so aus, wie vor zwanzig, dreißig Jahren (Abb. 5).²⁶ Dies sei das alte Berlin, das des Geheimrats- und Professoren-Berlin, »aus dem das jetzige, sich so anders gebende Berlin doch schließlich hervorgegangen sei.«²⁷

Dass dieses alte Berlin noch existierte, war nicht unbedingt selbstverständlich. Im Gegensatz dazu hatte z. B. Karl Richard Lepsius sein Haus in der Bendlerstraße verkaufen müssen, nachdem er sich – unwissentlich – in den Gründerjahren mit dem Kauf von Eisenbahnaktien von Bethel Henry Strousberg, einem prominenten Verursacher und Opfer des Gründerkrachs von 1873, verkalkuliert und all sein Geld verloren hatte.²⁸ Die Häuser der Matthäikirchstraße hingegen erinnerten von Wildenbruch an eine »Sonntag-Nachmittag-Gemeinde von alten Damen«, die sich um die Kirche wie »um ihren Sonntag-Nachmittags-Prediger versammeln«. In dieser Gegend pulsiere das Leben zwar auch, aber in einer anderen Weise: Es hat sich zurückgezogen in die – nach den alten Gärten hinaus gelegenen – Hinterstuben: Aber »da ist es, und zwar ein zusammengerafftes, energisches Leben.«²⁹ Hier tritt nun als *genius loci* Grimm, der Jubilar, selbst auf: »Auf Hunderttausende kommen immer 99.999, die nichts weiter sind als Abklatsche von einem Schema, und nichts weiter denken können, als was alle anderen denken. Und auf 100.000 kommt immer einer, ein einziger, der wirklich aus seinem Kopfe heraus denkt, und der einen eigens gewachsenen Schnabel hat, um auszusprechen, was er denkt. Und solch einer von Hunderttausend (...), das ist dieser Herman Grimm.«³⁰ Der ahnungslose Betrachter musste erst aufgeklärt werden über die Bedeutung Grimms. Da aber selbst der Provinzler inzwischen das »Leben Michelangelo's« gelesen hat, darf er hinein in das Haus Nr. 5, hinauf zu Grimms Wohnung. Er wird in das Saalzimmer geführt, das dem – kinderlosen – Ehepaar Grimm als Arbeits- und Wohnraum gedient hatte (Abb. 6, 7). Grimms Frau Gisela, ebenfalls wie ihre Mutter Bettina als Schriftstellerin tätig, war 1889 in Florenz gestorben.

26 Wildenbruch 1901, S. 3.

27 Ebd., S. 4.

28 Der Käufer seines Hauses hatte dieses abreißen und dort neu bauen lassen. Auch Lepsius' ehemaliger Nachbar Curtius war inzwischen verstorben.

29 Wildenbruch 1901, S. 5.

30 Ebd., S. 10.



5 Berlin, Matthäikirchstraße 5, Fotografie um 1900 (Museum Haldensleben).

Der imaginäre Gast sah möglicherweise das Geschenk der Stadt Florenz an den Jubilar, ein glasiertes Relief in der Art der della Robbia aus dem 15. Jahrhundert, das einen Ehrenplatz in der Essecke erhielt, und er konnte auch das kaiserliche Geschenk, die Kaminuhr, sehen.

Trotz der Zurückbindung Grimms an die Berliner Gelehrtentradition, die Wildenbruch am überkommenen Wohnort der Brüder Grimm vollzieht, war deren Sohn und Neffe in seinen mittleren Jahren viel moderner, mobiler. Er fühlte sich seiner Heimatstadt Berlin zwar verbunden, doch sah er helllichtig den Mittelpunkt des modernen Menschen viel stärker im Unterwegssein: »Wir fliehen die Städte, aber nicht, um in die Stille auf's Land zu gehn, sondern um überhaupt nirgends mehr für immer festzusitzen. Wir wollen keine Ruhe. Wer nicht alle fünf Jahre wenigstens einmal in Rom, in Baden-Baden, in Biarritz, Berlin war, sei es jedes Mal auch nur auf Tage, scheint eingerostet und zurückgeblieben. Wir fühlen uns am behaglichsten, am meisten zu Hause, still und ruhigen Gedanken aufgelegt, wenn wir unserer eigenen Existenz ent-rinnend am Fenster eines Eisenbahnwaggons die Welt vorübertanzen sehen und selbst davon-fliegen.«³¹

Grimms Versuch, der Hauptstadt durch den Kauf einer Villa am Stadtrand in Lichterfelde temporär zu entfliehen, führte zwar zu angeregten Kaffeerunden wie jener im September 1870 mit Curtius, Mommsen, Bancroft und anderen, doch wurde ihm nach einigen Jahren der Weg zu lang und das Leben auf dem Land letztlich zu beschwerlich, sodass sich das Ehepaar eine

31 Grimm 1883a, S. 349–350.



6 »Saalzimmer« in Grimms Wohnung. Fotografie um 1900 (Museum Haldensleben).

Stadtwohnung nahm und das Landhaus vermietete.³² Auch Wölfflin, der später einige Zeit in Babelsberg Quartier nahm, hatte nachträglich nur böse Worte für das Angewiesensein auf den Nahverkehr. Als er 1911 Berlin verließ, war er froh, die »gemeine, niederträchtige, menschenunwürdige Fahrerei und Bahnhofspassage, die ich jetzt durchleide«, hinter sich zu lassen.³³ Diese Erfahrungen und Beschreibungen sind typisch: Gerade von ihren kultivierten Bewohnern wurde die Entwicklung Berlins zur modernen Großstadt als höchst ambivalent erlebt. Mit dem Aussterben der Salons in den Jahren um den Ersten Weltkrieg, als es, wie Sabine Lepsius konstatierte, nicht mehr nötig war, dass eine Idee den Umweg über eine gesellige Frau nehmen musste, veränderte sich auch die Geselligkeit.³⁴ Clubs und Berufsvereinigungen begannen nun, eine größere Rolle zu spielen.

32 Vgl. Mey 2004, S. 174–175.

33 Gantner 1984, S. 206–208.

34 Lepsius 1913, S. 222–234.



7 Arbeitszimmer Herman Grimms, Fotografie um 1900 (Museum Haldensleben).

V.

Der Tod Grimms 1901 beendete zunächst die Verbindung des Kunsthistorischen Lehrstuhls der Berliner Universität zum Kaiserhaus. Nach einigen Jahren jedoch sollte der Kontakt erneuert werden; das regierende Kaiserpaar erbat sich die Begleitung Wölfflins bei ihrer Beschäftigung mit aktueller Kunst. In einem Brief an seine Eltern berichtete Wölfflin am 20. Mai 1904 über diese Begegnung: Er habe ein Billet erhalten, dass der Kaiser um zwei Uhr in die Ausstellung – offenbar die Große Berliner Kunstausstellung bzw. Akademie-Ausstellung – kommen werde, und er solle mitgehen. »Ich wurde dann noch persönlich über die Bedeutung des Falles instruiert, dass man den Kaiser allmählich von seinem Vorurteil gegen alles Secessionistische abzubringen versuche, und dass ich am ehesten als unparteiischer Sachverständiger figurieren könne, auf den man sich einmal dem Kaiser gegenüber berufen könne. Eben deshalb sollte ich womöglich vorgestellt werden.«

Anders als Grimm, dessen Vorlieben eher in der Kunst der Vergangenheit lagen, sah Wölfflin auch das kunstpolitische Anliegen der Kunstverwalter und deren Hoffnung auf eine Vermittlung modernerer Positionen. Dies sollte sich jedoch bei diesem Ausstellungsbesuch nicht erfüllen: Das Kaiserpaar kam, und die Kaiserin wünschte, dass Wölfflin ihr vorgestellt würde. »Sie fragte, ob ich auch einer von den Modernen sei (was in diesem Kreise etwa so viel bedeutete wie Sozialist, Revolutionär). Ich antwortete, ›wir Schweizer sind von konservativer Gesinnung‹, worüber sie eine große Freude hatte. ›Das ist gut geantwortet. Hören Sie, Graf Mirbach, was er sagt‹ usw. (Mir wurde etwas schwül.) Die Besichtigung dauerte über zwei Stunden, der Kaiser war sehr gut aufgelegt, lachte immer, so herzlich wie Cornelius, leider aber bewunderte er meist das Mittelmäßige. Mein Geheimrat konnte gar nicht ankommen, weder mit sich noch mit mir.«

Alle Versuche der Beamten, Wölfflin dem Kaiser vorzustellen, misslangen. Stattdessen bekam er einen kaiserlichen Rat mit auf den Weg: »Sie machen mir gefälligst Front gegen diese moderne Richtung, in jeder Beziehung.« Das so herausgestoßen, wie man einen Soldaten anschaut.«³⁵ Da sich Wölfflin daraufhin zurückhielt, wurde er am nächsten Tag ins Ministerium gebeten: »Ich soll da so ein ständiger Beirat werden.« Sein Kommentar lautete: »Da ich nichts zu verlieren habe, ist es auch keine Sache des Mutes, seine Meinung offen und mit Nachdruck vorzubringen.«³⁶

Die geschilderte Szene ereignete sich im Jahr 1904, drei Jahre nach Wölfflins Berufung nach Berlin. Noch immer existierte die fundamentale Gegnerschaft Wilhelms II. gegenüber den modernen Kunstströmungen.³⁷ In einem solchen Licht mussten selbst die Impressionisten noch als Revolutionäre und wagehalsige Neuerer erscheinen. Besonders problematisch daran war, dass sich der in diesem Feld beratungsresistente Kaiser als ›Kunstfreund‹ die Urteilsfähigkeit und Entscheidungshoheit in Fragen der Kunst und Kunstgeschichte selbst anmaßte.

»Jene Spaltung in Deutschland zwischen der alten preußischen Gesellschaft und den neuen, künstlerischen Anschauungen und Absichten ging so tief,« schrieb Justi später, »dass ich nicht die Vermessenheit haben konnte, sie schließen zu wollen, aber ich fühlte mich doch zum Versuch verpflichtet, Brücken zu schlagen. Dem Kultusminister, meinem persönlichen Vorgesetzten, war es persönlich gleich, was an der Nationalgalerie geschah, wenn es nur keine Unannehmlichkeiten gab; der Kaiser jedoch nahm die künstlerischen Fragen ernst, weil er um ihre Wichtigkeit wusste. Er hatte in allem die letzte und eigentliche Entscheidung.«³⁸ Letztlich ist Wilhelm II. für keinen der Kunstgeschichtsprofessoren zum Partner geworden, ebenso wenig für die Museumsleute, die sich bestenfalls, wie Ludwig Justi – Nachfolger Hugo von Tschudis als Direktor der Nationalgalerie – als Moderatoren verstanden.

Ihre geselligen Kontakte suchten die engagierten, jüngeren Kunsthistoriker andernorts. So schloss Wölfflin mit mehreren Künstlern Freundschaft, darunter dem Porträtmaler Reinhold Lepsius und seiner Frau Sabine mit ihrem berühmten intellektuellen Berliner Salon, zu dessen

35 Sämtliche Zitate Gantner 1984, S. 207–208.

36 Ebd., S. 208.

37 Davon ausgenommen werden muss eine als neusachlich zu beschreibende Richtung der Hellmalerei, die der technikbegeisterte Wilhelm II. schätzte, z. B. bei der Darstellung moderner Schiffe. Unter dem Einfluss der – antikaiserlichen – Selbststilisierung der Museumsleute ist dieser Aspekt bisher übersehen worden.

38 Justi 1999, S. 245.

Habitué u. a. Georg Simmel, Walter Rathenau, auch der Dichter Stefan George oder Georg Dilthey gehörten.³⁹ Hier verkehrten junge Dichter wie Rainer Maria Rilke oder Karl Vollmoeller, die beide temporär auch als Studenten der Kunstgeschichte an der Berliner Universität aktenkundig wurden, ebenso wie später Christian Morgenstern, der immer kränklich war und dessen Fehlen Goldschmidt im Kolleg mit einem launigen Gedicht zu entschuldigen suchte, währenddessen er im Tiergarten spazieren ging.⁴⁰ Wölfflin verkehrte auch im Salon der Anna vom Rath (1839–1918), der Gattin des Mitbegründers der Deutschen Bank. Dieses aus dem Rheinland stammende Paar führte einen Salon, der vom Hochadel, von Exzellenzen, Botschaftern, Gelehrten, Literaten und Künstlern gleichermaßen besucht wurde.⁴¹ Das Ehepaar Helmholtz gehörte ebenso dazu wie die Schriftsteller Ernst von Wildenbruch und Gerhard Hauptmann, aber auch Mommsen, Dilthey und Hugo von Tschudi.

Dass die geselligen Aspekte der Reichshauptstadt sogar bei Entscheidungsprozessen für eine Rufannahme bedeutsam werden konnten, zeigt eine Notiz Heinrich Wölfflins vom 23. November 1900, in der er Argumente für und gegen einen Wechsel von Basel nach Berlin auflistete. Dagegen sprach das Folgende: »Meine Natur ist derart, dass ich durch eine größere öffentliche Stellung völlig die Ruhe verlöre. Dort ist man der Mann, der auf alles antworten muß, und wenn man reist, so ist man doch überall der Professor aus Berlin.« Sein Lehrer Jacob Burkhardt hatte ihm bereits vor Jahren, am Pfingstsonntag 1884, in Basel erklärt, warum er nie nach Berlin gegangen sei: »Weil jeder, der dort in Tagesfragen ein Wort habe, einerseits ein Heer von Bewunderern um sich sammle, andererseits aber einen Hass durchzubaden habe, den er nicht durchmachen könne.«⁴² Wölfflin aber fand gute Argumente, die für Berlin sprachen: Dazu gehörte das »Gefühl, [dort] mit allen Kräften zu arbeiten«; die »Genugtuung der behaupteten Stellung«, »sich neben großen Männern zu wissen«, »die Auswahl von Menschen von Geist und Schönheit«, die »unübersehbaren Möglichkeiten«, aber auch »der Gang ›Unter den Linden‹ hin«. ⁴³ Als der Ruf kam, nahm er ihn an: »Es muss das die Belebung sein, die einen das Wagnis mit Lust ergreifen lässt.«⁴⁴ Weil Grimm seinen Nachfolger zunächst selbst erkoren hatte, dann aber wieder von ihm abgerückt war, hatten sich andere, vor allem Wilhelm Dilthey, für Wölfflin stark gemacht. Ob Wölfflin dabei dem Rat Burckhardts folgte, »wer nach Berlin reist, soll nicht den Schnellzug nehmen«, muss offen bleiben.⁴⁵ Zum ausführlichen Reisen musste jedoch auch Wölfflin nicht erst aufgefordert werden.

Es überrascht, wieviel Zeit die Berliner Ordinarien letztlich auf Reisen und insbesondere in Italien verbracht haben. Noch Grimm erschien die Aussicht auf eine gemeinsam mit Gisela in Rom zu verbringende Existenz »wie ein sprudelnder Brunnen«, und er suchte auch später

39 Gantner 1984, S. 213; vgl. Dogerloh 2004.

40 Goldschmidt 1989, S. 101–103.

41 Zu den Habitues des Salons Anna vom Raths siehe Wilhelmy-Dollinger 2000, S. 290–295.

42 Gantner 1988, S. 37 (Wölfflin am 23.11.1900).

43 Ebd., S. 148.

44 Ebd., S. 149 (Wölfflin am 27.11.1900).

45 Ebd., S. 37.



8 Die Tänzerin Rita Sacchetto, Fotografie, um 1910.

immer wieder, der Lehre durch Reisen nach Italien zu entfliehen.⁴⁶ Im Jahr 1885 engagierte er sich, erschüttert durch die Zerstörungen Roms durch die Umbaumaßnahmen der neuen Zentralregierung, für eine Rettung der alten Kulturstadt.⁴⁷

Als Wölfflin sein Ordinariat antrat, glaubte Grimm, ihm einen gutgemeinten Rat mitgeben zu müssen, der weit mehr über seine eigenen Prinzipien und Vorstellungen aussagt als über den Kandidaten. In einem Brief vom 14. Dezember 1900 berichtete Wölfflin über jene Unterredung mit Grimm: »Man verlangt, dass ich arbeiten soll, und dann auch, dass ich nobel auftrete. Meine großen Einnahmen soll ich gesellschaftlichen Zwecken dienstbar machen, auch heiraten. Ich bemerkte zu Grimm, dafür sei man mit 36 Jahren doch schon etwas alt, worauf er sagte: »In Berlin heiratet man zwischen 36 und 40.« Weiterhin nannte er mich Säugling, behauptete, ich verstünde nichts von Philosophie, Religion und Literatur und wünschte, dass ich wie er die Kunstgeschichte in zwei Semestern läse, 1. Von Dante bis Shakespeare, 2. von Shakespeare bis Goethes Tod (...).«⁴⁸ Beidem hat sich Wölfflin erfolgreich verweigert. Versuchen, bürgerlichen

46 Mey 2004, S. 126; vgl. auch Kap. V., S. 169–173.

47 Ebd., S. 203–211.

48 Gantner 1984, S. 151.

Ehemustern zu entsprechen, setzte er sich zwar mehrfach aus, ergriff aber immer wieder rechtzeitig die Flucht. Als seine langjährige Vertraute, die Schriftstellerin Ricarda Huch von ihm verlangte, ihrer Tochter junge Herren, Studenten der Kunstgeschichte, zur Gesellschaft zuzuführen, kam er diesem Ansinnen nicht nach. Wölfflin muss immer wieder Wünsche dieser Art ausgelöst haben, ebenso wie der lebendige und agile Goldschmidt, der es ebenfalls vorzog, Jungeselle zu bleiben. Die Herren entsprachen damit dem vorherrschenden und hochangesehenen Bild des allein seiner Arbeit dienenden Wissenschaftlers – hier gewissermaßen als Priester der Kunstgeschichte.

Wölfflin bezog eine Wohnung in der Tiergartenstraße 18 und begann bald schon den Verkehr mit Kollegen. Im Januar 1905 notierte er: »Eine neue Verkehrsperspektive eröffnet sich, indem Lepsius meine Gesellschaft wünscht. Da kann man am Sonntag Nachmittag hingehen und trifft in schönen Räumen allerlei Menschen.«⁴⁹ Aber erst nach einem neuerlichen Umzug zum Kurfürstendamm 160 im Herbst 1906 lud er selbst zu Geselligkeit ein. In Briefen an die Eltern berichtete er von einem Abend, den er gab, dessen Krönung in einem Auftritt der spanischen Tänzerin Rita Sacchetto bestand – »was sich sonst nur reiche Bankiers leisten können«, wie er stolz vermerkte (Abb. 8).⁵⁰

Als Adolph Goldschmidt nach Wölfflins Weggang der Ruf nach Berlin erreichte, sah er der Tätigkeit in Berlin »mit einer gewissen Besorgnis entgegen, denn die Anforderungen, die an mich gestellt werden würden, und die Tätigkeit meines Vorgängers Wölfflin hatte in Berlin eine begeisterte Zuhörerschaft in seinen Vorlesungen versammelt, der ich sicherlich bei meiner ganz andersartigen Behandlung der Kunstgeschichte bei weitem nicht gleichkommen würde.«⁵¹ Dass diese Sorge jedoch vollkommen unbegründet war, sollte sich schon bald zeigen.

VI.

Insgesamt vermochte das junge Fach Kunstgeschichte einen wichtigen Beitrag zu der Erfolgsgeschichte der Geisteswissenschaften und ihrer Ausdifferenzierung im deutschen Kaiserreich zu leisten. Zwischen 1870 und 1910 verdoppelte sich die Zahl der Studierenden, während die der Ordinarien nur langsam stieg. Kamen 1870 im Schnitt noch 17 Studenten auf einen Professor, so waren es am Vorabend des Ersten Weltkriegs bereits 42.⁵² Bis zum Jahre 1922 besaßen alle Universitäten in Deutschland Seminare für Kunstgeschichte.⁵³ Die gestiegene Studierendenzahl führte zu einer Ausweitung des Lehrangebots, das nun stärker als zuvor auch über Privatdozenten und Lehrbeauftragte geleistet wurde.

49 Ebd., S. 213.

50 Zu diesem Anlass wurde eigens ein Service gekauft – »ganz einfach, 85.- Mk.« Dennoch sollte die notwendige Auswahl der Gäste zu Verstimmungen führen, was ihn zu der Bemerkung veranlasste, »der undankbarste Ehrgeiz ist der Ehrgeiz des Gastgebers« (8.2.1907), Gantner 1984, S. 219.

51 Goldschmidt 1989, S. 168.

52 Vgl. Eckel 2008, S. 14, 17; in demselben Zeitraum vervierfachte sich die Gesamtzahl der Studierenden in Deutschland: Betrug sie 1870 noch 14.000, so gab es 1911 bereits 56.000 Studenten, 1921 dann 88.000; vgl. Ringer 1983, S. 54.

53 Vgl. Dilly 1979, S. 213.

Im Gegensatz zu dem aus kleinsten Verhältnissen stammenden Richard Hamann besaßen Grimm, Wölfflin, Goldschmidt und auch der Privatdozent Werner Weisbach, Sohn eines jüdischen Industriellen, den Vorzug einer gewissen materiellen Unabhängigkeit, die ihnen den nötigen Spielraum für ihre Studien mit Forschungsreisen und langen Italiaufenthalten ermöglichten. Geriet diese finanzielle Unabhängigkeit in Gefahr, wie im Falle Georg Simmels durch einen Fastbankrott des väterlichen Unternehmens bzw. Erbes, dann bedeutete dies eine absolute Existenzbedrohung: Die Malerin Sabine Lepsius, eine enge Freundin Simmels seit Jugendzeiten, erinnerte sich später, dass Simmel in dieser Zeit sogar Selbstmordabsichten hegte.⁵⁴ Seine späte Berufung nach Straßburg 1914 bedeutete ihm daher eine tiefe Genugtuung. Eine solche institutionalisierte Anerkennung konnte der exilierte Jude Werner Weisbach in seiner beruflichen Laufbahn nicht erreichen. Die Bitternis seiner Memoirenbücher »Und alles ist zerstoßen« (1937) und »Geist und Gewalt« (1956) legt davon Zeugnis ab.

Die Situation der kaum bezahlten Privatdozenten bildet die Kehrseite der Erfolgsgeschichte der Institutionalisierung der Kunstgeschichte. So war auch Richard Hamann, von 1898 bis 1901 Student in Berlin, von scharfen Ressentiments gegen den dortigen »Bildungspöbel« erfüllt, wie seine Briefe aus den Jahren 1902/03 an den einstigen Magdeburger Schulfreund Wilhelm Waetzoldt belegen.⁵⁵ Nach Studien bei Simmel, Max Dessoir und Wilhelm Dilthey hatte Hamann erst nach der Lehrstuhlübernahme durch Wölfflin im Jahr 1901 zur Kunstgeschichte gefunden. Ein Widerschein dieser finanziell schwierigen Jahre findet sich in Hamanns frühem Rembrandt-Buch von 1905, in dem er sich stark mit Rembrandt als Aufsteiger aus kleinen Verhältnissen identifizierte. Hamann war stets auch auf Einnahmen durch Veröffentlichungen angewiesen – dazu gehörte das Impressionismus-Buch von 1907 – was eine gewisse Kritik Wölfflins in dessen Gutachten zur Habilitation 1911 nach sich zog.⁵⁶

Gleichwohl vermochten die Kunstgeschichtsprofessoren in der Kaiserzeit und darüber hinaus offenbar, ihren Studenten feste Grundlagen eines Berufshabitus und auch eines Standesbewusstseins als Gelehrter zu vermitteln. »Sicher und freudig ging ich meine Berufswege« schrieb Ludwig Justi rückblickend auf seine ersten Berufsjahre. »Ein Renaissance-Mensch mit viel Sonne« – so urteilte man auch in Frankfurt über ihn, als er die Städelsche Kunstsammlung übernahm (1904).⁵⁷ Als Justi aber im November 1909 auf die Direktorenstelle der Nationalgalerie berufen wurde, als Nachfolger des geschassten Hugo von Tschudi, sah er sich einem geballten Misstrauen gegenüber. Anders als in der Berliner Kunstavantgarde angenommen, teilte der junge Justi die kritischen Auffassungen seines berühmten Onkels über den Impressionismus aber nicht. Dieser hatte auf Anfrage geradezu vor seinem Neffen gewarnt; der junge Justi sei ein »Modernist«. Für ihn – ebenso wie für die Vertreter der universitären Kunstgeschichte – sollte das »Brückenschlagen« daher eine besondere Herausforderung bleiben, weit über das Ende des Kaiserreiches hinaus.⁵⁸

54 Tagebuch Sabine Lepsius, Auszüge, Ms., Familienbesitz.

55 Vgl. Hermand 2009. Auch Hamann vertrat lebenslang seine Positionen sehr selbstbewusst und war an der Öffentlichkeitswirksamkeit seiner Arbeit immer stark interessiert.

56 Hermand 2009, S. 47–48.

57 Justi 1999, S. 247.

58 Ebd., S. 245.

Die polarisierende Wirkung der unseligen Kunstpolitik des Kaisers mit seiner Ablehnung der Moderne bewirkte gleichwohl eine starke Hinwendung zur Kunst und Architektur der Gegenwart am Berliner Kunsthistorischen Seminar. Die Beschäftigung mit dem Impressionismus, die Werner Weisbach und auch andere engagiert betrieben haben, legt hierfür ein deutliches Zeichen ab.⁵⁹

Auch in dem Wirken der späteren Nachfolger und Schüler wird noch etwas von dem spürbar, was Herman Grimm nach seiner ersten Begegnung mit Alexander von Humboldt als Anspruch und Lebensziel formulierte: Er »war von dem erhebenden Gefühle erfüllt, dass unter allen Formen des Daseins nur einzig diejenige die reale sei: an der großen gelehrten Forschung sich zu beteiligen, die, als Aufgabe der Menschheit von Anfang an, ewig fortbestehen werde als das, woraus einzig wirkliches Verdienst entspringen könne. Diese Auffassung des menschlichen Daseins als eines zeitweiligen Aufenthaltes auf Erden, der nur mit den edelsten wissenschaftlichen Gedanken auszufüllen sei, hat in ihrer Einfachheit und Natürlichkeit etwas benehmendes und erhebendes.«⁶⁰

Dieser Enthusiasmus, gepaart mit der Idee, mit den Vorläufern »eine unsichtbare Verbindung einzugehen«,⁶¹ entfaltete eine starke Wirkmacht, die sich in der individuellen Forschung, aber auch in den gelehrten Netzwerken des kaiserzeitlichen Berlin und weit darüber hinaus als ein Signum der universitären kunsthistorischen Arbeit erweisen sollte.

Literatur

- Acta Borussica, Neue Folge, 2. Reihe: Preußen als Kulturstaat, Abteilung I: Das preußische Kultusministerium als Staatsbehörde und gesellschaftliche Agentur (1817–1934). Das Kultusministerium auf seinen Wirkungsfeldern Schule, Wissenschaft, Kirchen, Künste und Medizinalwesen. Darstellung. Berlin 2010.
- Besier, Gerhard: Die Mittwochs-Gesellschaft im Kaiserreich: Protokolle aus dem geistigen Deutschland 1863–1919. Berlin 1990.
- Brocke, Bernhard vom: Friedrich Althoff. In: Treue, Wolfgang/Gründer, Karlfried (Hg.): Wissenschaftspolitik in Berlin: Minister, Beamte, Ratgeber. Berlin 1987 (Berlinische Lebensbilder, Bd. 3), S. 195–215.
- Bunsen, Marie von: Die Welt in der ich lebte. Leipzig 1929.
- Dehio, Georg: Das Verhältnis der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien (1887). In: Dehio, Georg: Kunsthistorische Aufsätze. München und Berlin 1914, S. 235–246.
- Demandt, Alexander: Mommsen in Berlin. In: Treue, Wolfgang/Gründer, Karlfried (Hg.): Wissenschaftspolitik in Berlin: Minister, Beamte, Ratgeber. Berlin 1987 (Berlinische Lebensbilder, Bd. 3), S. 149–173.
- Dilly, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt a. M. 1979.
- Domaschke, Franz: Friedrich Theodor Althoff und die preußischen Universitäten im ausgehenden 19. Jahrhundert. München 2001.
- Dorgerloh, Annette: Das Künstlerehepaar Lepsius und die Berliner Porträtmalerei um 1900. Berlin 2004.
- Eckel, Jan: Geist der Zeit. Deutsche Geisteswissenschaften seit 1870. Göttingen 2008.
- Fasbender, Thomas: Thomas Carlyle. Idealistische Geschichtssicht und visionäres Heldenideal. Würzburg 1989.
- Gantner, Joseph (Hg.): Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin. Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882–1897. Leipzig 1988.
- Goldschmidt, Adolph: Lebenserinnerungen 1863–1944. Hg. und kommentiert von Marie Roosen-Runge-Mollwo. Berlin 1989.

59 Hamann 1907; Weisbach 1910/1911.

60 Grimm 1883b, S. 465.

61 Ebd.

- Grimm, Herman: Ernst Curtius über Kunstmuseen (1870). In: Grimm, Herman: Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der neueren Kunst. Berlin 1883, S. 342–352. [Grimm 1883a]
- Grimm, Herman: Die Standbilder Alexanders und Wilhelms von Humboldt (1883). In: Grimm, Herman: Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der neueren Kunst. Berlin 1883, S. 458–470. [Grimm 1883b]
- Hamann, Richard: Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln 1907.
- Hermand, Jost: Der Kunsthistoriker Richard Hamann. Eine politische Biographie (1879–1961). Köln, Weimar und Wien 2009.
- Herbst, Katrin: Pour le Mérite. Vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnissammlung. Berlin 2006.
- Holtz, Bärbel/Neugebauer, Wolfgang (Hg.): Kulturstaat und Bürgergesellschaft. Preußen, Deutschland und Europa im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Berlin 2010.
- Justi, Ludwig: Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten. Aus dem Nachlass hg. von Thomas W. Gaetgens und Kurt Winkler. Bd. 2. Berlin 1999 (Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, Bd. 5).
- Lepsius, Bernhard (Hg.): Das Haus Lepsius. Vom geistigen Aufstieg Berlins zur Reichshauptstadt. Berlin 1933.
- Lepsius, M. Rainer: Demokratie in Deutschland. Göttingen 1993.
- Lepsius, Sabine: Über das Aussterben des Salons. In: März 7 (1913), Bd. 3, S. 222–234.
- Lepsius, Sabine: Ein Berliner Künstlerleben um die Jahrhundertwende. München 1972.
- Mey, Eva: Ich gleiche einem Stern um Mitternacht. Die Schriftstellerin Gisela von Arnim, Tochter Bettinas und Gattin Herman Grimms. Stuttgart 2004.
- Moore, John: Thomas Carlyle. London 2006.
- Paulsen, Friedrich: Die Universitäten und das Universitätsstudium. Berlin 1902.
- Ringer, Fritz K.: Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890–1933. Stuttgart 1983.
- Rodenwaldt, Gerhart: Archäologisches Institut des Deutschen Reiches 1829–1929. Berlin 1929.
- Sachse, Arnold: Friedrich Althoff und sein Werk. Berlin 1928.
- Vereeck, Lode: Das deutsche Wissenschaftswunder. Eine ökonomische Analyse des Systems Althoff (1882–1907). Berlin 2001 (Volkswirtschaftliche Schriften, Heft 514).
- Waetzoldt, Wilhelm: Deutsche Kunsthistoriker. Bd. 2: Von Passavant bis Justi. Leipzig 1924.
- Weisbach, Werner: Impressionismus. 2 Bde. Berlin 1910/1911.
- Wickert, Lothar: Theodor Mommsen. Eine Biographie. 4 Bde. Frankfurt a. M. 1959–80.
- Wildenbruch, Ernst von: Zur Erinnerung an Herman Grimm. Berlin und Stuttgart 1901.
- Wilhelmy-Dollinger, Petra: Die Berliner Salons. Mit kulturhistorischen Spaziergängen. Berlin u. a. 2000.
- Wölfflin, Heinrich: Autobiographie, Tagebücher und Briefe. Hg. von Joseph Gantner. 2., erweiterte Aufl. Basel und Stuttgart 1984.

Abbildungsnachweis

- 1, 5–7 © Museum Haldensleben.
- 2 © Wissenschaftliche Sammlungen der Humboldt-Universität zu Berlin. ID 13758 (Porträtsammlung Berliner Hochschullehrer)
- 3 Aus: Lepsius 1933, nach S. 192.
- 4a und 4b Foto: Annette Dorgerloh
- 8 <http://www.zeno.org/Bildpostkarten/M/Tanz/Pers%C3%B6nlichkeiten/Rita+Sacchetto:+%27Orientalische+Phantasie%27> (aufgerufen am 16. 3. 2010).

Berliner Curricula

Das Studium der Kunstgeschichte an der Friedrich-Wilhelms-Universität um 1900. Ein wissenschaftshistorisches Problemfeld

Humboldts Verlust?

Wenn im Jahre 2010 das 200-jährige Bestehen der Berliner Universität gefeiert wird, zelebriert man eine wechselhafte Institutionsgeschichte, die sich durch Traditionsbruch stärker kennzeichnet als durch Kontinuität. Was gefeiert wird, ist auch die Idee der Humboldtschen Universität, eine ›Tradition‹, die sich seit ihrer Entstehung permanent neu erfindet und gezwungenermaßen neu erfinden muss. Freiheit der Lehre und des Lernens, die enge Verbindung von Lehre und Forschung, das breite Spektrum der Disziplinen, die sich gegenseitig bereichern, und Bildung statt Ausbildung sind jene Kernideen, die mit dem Schlagwort ›Humboldt‹ heute noch verbunden werden. Aufgrund einer Universitätshistoriografie, die vorwiegend ideen- oder institutsgeschichtlichen Ansätzen folgt, kommt eine mikrohistorische Überprüfung der realen Umsetzung der Ideen Humboldts in den einzelnen Fächern jedoch äußerst selten vor. Studentengeschichte, die gemeinhin als Geschichte von Studentenbünden, Verbindungen und Burschenschaften behandelt wird, hat in Bezug auf Berlin aufgrund des geringen Vorkommens von derartigen Zusammenschlüssen universitätsgeschichtlich einen schwierigen Stand. Deren Fokus liegt zudem vielmehr auf der Charakterisierung der Studenten als politische Akteure oder Mitglieder einer Korporation, und es werden vornehmlich deren Freizeitverhalten, Alltagsgeschichte, sozialer Status oder die Verbindungsaktivitäten untersucht. Die Gestaltung von Lehrplänen, Studienverläufen oder Abschlüssen wurde kaum in den Blick genommen und wenn doch, dann in erster Linie verbunden mit den Lehrstühlen und bekannten Namen unterschiedlicher Universitätsprofessoren. Sich der Erforschung der Geschichte eines Fachs von dieser Seite her zu widmen, birgt wahrscheinlich das Risiko, einen Verlust der Idee in der konkreten Umsetzung der Humboldtschen Ideale aufzudecken. In Zeiten der grundlegenden und anhaltenden Umstrukturierung eines Fachs darf das aber kein Hinderungsgrund sein. Es gibt sich hierin vielmehr das Desiderat einer institutsgeschichtlichen Forschung zu erkennen, die den leitenden Ideen Humboldts die Fakten zum Studium, zur Lehre und deren Zielen in einer kritischen Analyse gegenüberstellt und daraus das Potential für eine kritische Selbstreflexion gewinnt, die als Ausgangspunkt einer zukünftigen Orientierung der Entwicklung des Fachs dienen kann.

In einem Forschungsseminar im Sommersemester 2008 haben sich sieben Studentinnen des Kunstgeschichtlichen Seminars der Humboldt-Universität zu Berlin dieser Pionierarbeit gestellt. Die hieraus entstandenen Studien werfen Licht auf die soziale Herkunft der Studenten der Kunstgeschichte, auf die Gewichtung der Themenwahl im Rahmen der kunstgeschichtlichen Promotion, auf die zahlreichen Verbindungen zwischen Universität und Museum und auch auf das Verhältnis von Praxis und universitärer Lehre und zeichnen an einigen Beispielen exemplarisch die beruflichen Werdegänge ehemaliger Promovenden um 1900 nach. Nicht immer konnten aufgrund der schwierigen Quellenlage die Problemfelder in einem zufriedenstellenden Maß bearbeitet werden. Trotzdem können die vorliegenden Studien – neben der eigenen studentischen Selbstvergewisserung und der Neugier an Übereinstimmungen und Differenzen des Studiums damals wie heute – als Anregung für weitere Forschungen dienen. Die Reflexion über die Studienbedingungen und Studienverläufe soll Anstoß geben, auch über die zukünftige Verortung des Fachs innerhalb des Fächerkanons und des kulturellen Feldes allgemein nachzudenken.

Das Studium der Kunstgeschichte um 1900 – Forschungs- und Quellenlage

Die Wissenschaftsgeschichte unseres Fachs hat seit den Untersuchungen von Heinrich Dilly in den letzten drei Jahrzehnten im deutschsprachigen Bereich einen Aufschwung erlebt.¹ Es liegen zahlreiche Arbeiten zur Geschichte unterschiedlicher kunstgeschichtlicher Institute vor. Diese entstanden zumeist in Verbindung mit Jubiläen und geben einen Überblick über die Geschichte des jeweiligen Instituts, die in aller Regel chronologisch entlang der aufeinanderfolgenden Lehrstuhlinhaber erzählt wird. Wenngleich hierbei Fragen des Studienablaufs, des Lehrangebots oder Berichte über das Institutsleben integriert werden, so bleibt doch die Person des Lehrstuhlinhabers, sein fachliches Konzept, seine Forschung und Lehre zentraler Gegenstand der Betrachtung. Dieser Zugriff spiegelt gewissermaßen ein wissenschaftshistorisches Phänomen: So ging doch zunächst von einzelnen Lehrstühlen die Etablierung des universitären Fachs Kunstgeschichte aus, wobei deren Lehre zunächst keine gezielte Ausbildung von Kunsthistorikern anstrebte, sondern als Teil einer weit gefächerten Allgemeinbildung der Studierenden begriffen wurde. Ein fachspezifisches Studium und die Möglichkeit zu dessen Abschluss folgten erst schrittweise und dabei in enger inhaltlicher Verflechtung mit dem wissenschaftlichen Profil der jeweiligen Lehrstuhlinhaber. Klar strukturierte Studienpläne oder Prüfungsvorschriften, wie etwa in Frankreich, gab es für das kunstgeschichtliche Studium in Deutschland, soweit aus der bisherigen Forschungslage ersichtlich, bis 1945 nicht.² Diese institutionelle Entwicklung wirkte sich auf die Geschichte des Fachs insofern aus, als dass Studieninhalte, die soziale Herkunft der Studenten, ihre Aktivitäten und Werdegänge bislang kaum Gegenstand wissenschaftshistorischer Untersuchung waren.³

1 Dilly 1979.

2 Zur Etablierung der universitären Kunstgeschichte in Frankreich siehe Therrien 1998.

3 Einen ersten Ansatz lieferte eine Studie von Ulrike Wendland, die für die Zeit des Lehrstuhls Erwin Panofskys

Für das Forschungsprojekt, das nach dem Studium und den Studierenden der Kunstgeschichte in Berlin fragte, mussten dementsprechend die Untersuchungsstrategien unmittelbar von den Quellen her entwickelt werden. Eine erste Durchsicht der Findmittel des Archivs der Humboldt-Universität machte sehr schnell deutlich, dass eine durchgehende Rekonstruktion des kunstgeschichtlichen Studiums im Rahmen der zweihundertjährigen Universitätsgeschichte und somit eine vergleichende Gegenüberstellung unterschiedlicher Phasen aufgrund einer sehr heterogenen Quellenlage nicht ohne Weiteres möglich sein würde. Während insbesondere für die ersten beiden Jahrzehnte der DDR detailreiches Material über die Konzeption und Zielstellungen des kunstgeschichtlichen Studiums an der Humboldt-Universität zur Verfügung stand, fehlte, abgesehen von den Vorlesungsverzeichnissen, für die Zeit bis 1945 aufschlussreiches Quellenmaterial, das einen unmittelbaren und systematischen Zugriff auf unsere Fragestellungen ermöglicht hätte. Die Statuten und Promotionsordnungen der Universität bzw. der Philosophischen Fakultät ließen zwar den allgemeinen Rahmen des kunstgeschichtlichen Studiums erkennen, dessen Kontur blieb nach Auswertung dieser Materialien jedoch weiterhin unscharf. Der Zugang zu den von uns gestellten Problemen musste somit über die Rekonstruktion der Praxis des kunstgeschichtlichen Studiums gesucht werden.

Hierfür bot sich eine Auswertung der im Universitätsarchiv aufbewahrten Promotionsakten an. Die darin jeweils für den einzelnen Promovenden enthaltenen Dokumente erlaubten, sowohl der Frage nach den Absolventen der Kunstgeschichte nachzugehen als auch sich dem Ablauf und den Inhalten des Studiums, über die Vorlesungsverzeichnisse hinaus, anzunähern.

Mit Rücksicht auf den für ein solches Forschungsseminar zur Verfügung stehenden begrenzten Zeitrahmen war es notwendig, eine gezielte Auswahl des zu untersuchenden Materials vorzunehmen. Einen spannungsreichen Bezug bot hierbei die in die Geschichte des Fachs als »Berliner Streit« eingegangene Auseinandersetzung zwischen Herman Grimm (1828–1901), dem ersten Inhaber des Lehrstuhls für Neuere Kunstgeschichte an der Berliner Universität, und Wilhelm von Bode (1845–1929), dem damaligen Direktor der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung der Königlichen Museen zu Berlin, in den Jahren 1890/91.⁴ Durch die Wortmeldungen weiterer Vertreter des Fachs zu diesem Disput, wie etwa Konrad Lange (1855–1921) und August Schmarsow (1853–1936), geriet der »Berliner Streit« zu einer grundlegenden Diskussion über Zielstellungen und Charakter des kunstgeschichtlichen Studiums.⁵ Die Einbeziehung des »Berliner Streits« in unsere Untersuchung eröffnete uns die Möglichkeit, die anhand der Quellen zu rekonstruierende Praxis des kunstgeschichtlichen Studiums an der Berliner Universität zu den rivalisierenden theoretischen Konzepten für dasselbe erkenntnisgewinnend und zugleich kritisch in Bezug zu setzen. Eine Konzentration auf die Promotionen unter den beiden ersten Lehrstuhlinhabern, Herman Grimm und Heinrich Wölfflin (1864–1945), die zugleich auch die ersten Dissertationen darstellten, die im Fach Kunstgeschichte an der Berliner Universität abgelegt wurden, lag somit nahe.

(1892–1968) an der Hamburger Universität den Versuch unternahm, das Studieren an diesem Seminar mit Blick auf die sachlichen, personellen und strukturellen Rahmenbedingungen zu beschreiben; Wendland 1994.

4 Bode 1890a; Grimm 1891; Bode 1890b.

5 Lange 1891; Schmarsow 1891.

Mit diesem Zeitabschnitt gerät aber auch jener spannungsreiche Moment in den Blick, an dem, um mit Dilly zu sprechen, »sich das Fach selbst erst problematisch« wurde.⁶ Denn nach der Einrichtung von Lehrstühlen und kunstgeschichtlichen Apparaten war mit den ersten Promotionen sowohl ein neuer Grad der Verwissenschaftlichung als auch eine neue gefestigte Positionierung der wissenschaftlichen Disziplin Kunstgeschichte innerhalb des universitären Fächerkanons erreicht. Die in den nachfolgenden Studien zur Analyse stehenden Doktorarbeiten geben somit nicht nur Auskunft über die favorisierten Themen und Methoden kunstgeschichtlicher Forschung unter Grimm und Wölfflin, sondern spiegeln zugleich die Perspektivierung des Fachs zum Zeitpunkt seiner Etablierung als universitäres Fach wider.

Berliner Streit

Der »Berliner Streit«, der eben diese fachliche Etablierung auf einer diskursiven Ebene begleitete, nahm seinen Anfang mit einer Besprechung des Buchs »Rembrandt als Erzieher«⁷, die Bode in den Preußischen Jahrbüchern vorlegte. Der Autor kritisierte darin die gegenwärtige Lehre der Kunstgeschichte an den Universitäten, die weder gut ausgebildetes Personal für die Museen hervorbrächte noch in zufriedenstellender Art die allgemeine Bildung in Kunstsachen fördere.⁸ Er berührte damit jene grundsätzliche Frage, die bereits Wilhelm von Humboldt (1767–1835) in seinen Überlegungen zum Konzept einer universitären Lehre gestellt und im Sinne eines Bildungs- anstelle eines Ausbildungsauftrags der Universität entschieden hatte.⁹ Im »Berliner Streit« schien dieses Problem, nunmehr spezifisch für das Fach Kunstgeschichte, erneut wieder auf. Während Grimm das kunstgeschichtliche Studium als Teil einer allgemeinen, die Gesellschaft bildenden Erziehung verstand, legte Bode im Laufe des Disputs verstärkt Nachdruck darauf, dass die universitäre kunstgeschichtliche Lehre, insbesondere an Orten mit größeren Sammlungen, Verantwortung für die Ausbildung von Fachpersonal für das Museumswesen trüge. Dies bedeute zugleich, so Bode, dass dem Fach Kunstgeschichte innerhalb des universitären Fächerkanons eine eigenständige Stellung eingeräumt werden müsse. Grimm lehnte diese Position ab und wies ausgehend von seinem Verständnis der Kunstgeschichte als Bildungsfach dieser lediglich die Rolle einer Hilfsdisziplin der Geschichtswissenschaft zu.

Das Problem konkretisierte sich sodann in der Frage nach der Rolle, die die am jeweiligen Ort vorhandenen Sammlungen in der Durchführung der kunstgeschichtlichen Lehre einnehmen sollten. Da Grimm seinen Bildungsanspruch mit der Vermittlung eines wohlüberlegten Kanons kunstgeschichtlichen Wissens verband, erachtete er die Berliner Sammlungen für seine Lehre als kaum nutzbar, da sie nur in einem geringen Umfang das von ihm als kanonisch bestimmte Material vorweisen konnten. Auch hierin stand Grimm Bode konträr gegenüber, der forderte, die Berliner Museen unmittelbar und verstärkt in die kunstgeschichtliche Lehre an der Berliner Universität einzubinden.

6 Dilly 1994, S. 7.

7 [Langbehn] 1890.

8 Bode 1890a, S. 311–312. Für die weitere Darstellung des »Berliner Streits« siehe auch Bode 1890b und Grimm 1891.

9 Humboldt 1964.

Lange, der sich als Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Tübingen in den Disput einmischte, schlug eine Lösung vor, die beide Fragen und Positionen miteinander verbinden sollte und die zugleich die Rolle Berlins als Ort kunstgeschichtlicher Lehre in einer besonderen Weise berührte. Mit Blick auf die sich profilierende Sammlungslandschaft in Berlin, deren hervorragende Stellung in Preußen und deren Potential für spätere Berufswege ausgebildeter Kunsthistoriker brachte er das Konzept eines zweistufigen Studiums der Kunstgeschichte in die Diskussion ein. In einer ersten Phase desselben sollten dabei die Universitäten in den Provinzen die Grundlagen des kunstgeschichtlichen Wissens, durchaus im Sinne einer Allgemeinbildung, vermitteln. Der zweite Teil des Studiums sollte sodann in Berlin absolviert werden, wo in unmittelbarer Nähe zu und Wechselwirkung mit den Sammlungen eine fachliche Spezialisierung des Studenten vollzogen und der Kontakt zu späteren Einsatzorten hergestellt werden sollte.¹⁰ Schmarsow ging noch einen Schritt weiter und schlug vor, für diejenigen Studenten, die beabsichtigten, eine Museumslaufbahn einzuschlagen, ein Staatsexamen einzuführen.¹¹

Die Diskutanten beschränkten sich jedoch nicht nur auf die Verortung des Fachs in der preußischen Bildungslandschaft, sondern äußerten sich gleichfalls zu den Anforderungen, die an einen Studenten der Kunstgeschichte zu stellen seien. Hierbei wird das Bild eines in zweifacher Hinsicht elitären Kandidaten entworfen: Da das Studium der Kunstgeschichte mit ausgedehnten Studienreisen verbunden sei und sich nach der Promotion nur in einem beschränkten Maße Berufschancen böten, bedürfe es eines gesicherten finanziellen Hintergrundes. Darüber hinaus jedoch sei für eine spezialisierte Beschäftigung mit der Kunstgeschichte eine außergewöhnliche Begabung vonnöten; die breite allgemeine Hörerschaft hingegen bräuchte, so Grimm, ein »geistiges Kommandowort«.¹²

Perspektiven der Forschung

Anknüpfend an diese für uns zentralen Diskussionspunkte des »Berliner Streites« wurden die Promotionsakten einer vielfältigen Analyse unterzogen. Bis zum Abschluss des Forschungsprojekts konnten dafür insgesamt 29 Absolventen für den zu untersuchenden Zeitraum bestimmt werden. Dieser umfasste die Zeit seit der ersten Promotion, die bei Grimm abgelegt wurde, bis zur letzten Promotion, die in Berlin in der Mentorenschaft Wölfflins abgeschlossen wurde, also die Jahre 1882 bis 1912.

Aufgrund der Beschaffenheit dieses spezifischen Quellentypus konnten dabei die Fragestellungen in verschiedene Richtungen entwickelt werden. Die zur Anmeldung zur Promotion vorzulegenden und den Akten beigefügten Lebensläufe der Absolventen, welche Informationen über die Herkunft und den bis dato vollbrachten Bildungsweg bereithielten, ermöglichten Anna Dannemann und Yvonne Daseking eine sozialhistorische Studie, die sich der Beantwortung der Frage annähert, wer um 1900 in Berlin Kunstgeschichte studierte.

10 Lange 1891, S. 457.

11 Schmarsow 1891, S. 91.

12 Lange 1891, S. 456; Grimm 1891, S. 407.

Mit den gleichfalls in den Akten enthaltenen Protokollen der Rigorosa sowie den gedruckten Dissertationen ließen sich sodann die Leistungserwartungen, die an die Prüflinge gestellt wurden, auf ihre thematische Bandbreite hin umreißen. Indem die Ergebnisse dieser statistischen Auswertung um eine Analyse der gewählten methodischen Zugriffe auf die kunstgeschichtlichen Themen in den Doktorarbeiten ergänzt und in Bezug zu den Schriften der jeweiligen Lehrstuhlinhaber gesetzt wurde, konnte im Beitrag von Vivien Trommer und Laura Windisch das Verhältnis von Lehre, Forschung und Studienergebnis näher beschrieben werden.

Mit dem Beitrag von Simone Schweers zu den Übungen vor Originalen sowie Katharina Groths und Birgit Müllers exemplarischer Untersuchung der Berufswege von vier Promovenden wurde sowohl der Praxisbezug des kunstgeschichtlichen Studiums als auch die Verflechtung von Universität und Museum in der Lehre beleuchtet. Außerdem wurde der Frage nachgegangen, inwiefern und in welcher Form der fachspezifische Abschluss des kunstgeschichtlichen Studiums die Grundlage für eine Berufstätigkeit bildete.

Mit diesen Untersuchungen legen die Autorinnen ein Material vor, welches als Ausgangspunkt für weitere Studien zu den Studenten und dem Studium der Kunstgeschichte dienen kann und zu einer inhaltlichen Ausdehnung der Fragestellungen anregt. Denn mit der Konzentration auf die Promovenden Grimms und Wölfflins wurde nicht nur eine zeitliche Eingrenzung des Untersuchungsgegenstands, sondern zugleich auch eine Beschränkung der Analyse auf diejenigen Studenten vorgenommen, die als Absolventen des Fachs den qualitativen Kern der Studentenschaft der Kunstgeschichte an der Berliner Universität ausmachten. In weiterführenden Studien müsste eine Analyse des Studiums derjenigen Kunstgeschichtsstudenten mit einbezogen werden, die nur zeitweise in Berlin studierten und ihren Abschluss an einer anderen Universität ablekten, sowie jener zahlreichen Studenten, die das Fach Kunstgeschichte im Nebenfach studierten. Sie machten in dem hier betrachteten Zeitraum den größten Teil der Besucher kunstgeschichtlicher Lehrveranstaltungen aus.

Vor allem jedoch bietet das vorgestellte Material Ansatzpunkte für eine vertiefende methodische Reflexion. So zeichnet sich mit den Promotionen ein interessantes wissenschaftshistorisches Untersuchungsfeld ab, welches die universitären Abschlussarbeiten als Multiplikatoren methodischer Ansätze und kunstgeschichtlicher Inhalte begreifen lässt. Die Untersuchung ihrer Themen und Arbeitsweisen vermag somit wissenschaftliche Diskurse, deren Dynamik, Ausweitung und Impulse, aber eben auch die Einengung auf bestimmte Themenfelder nachzuzeichnen.¹³

Gerade in Zeiten der immer noch scharfen Diskussion um die Bolognareform, welche nach Abbrecherquoten oder Arbeitsbelastungen der Studenten fragt, Berufspraxis befürwortet oder in Frage stellt, bieten die historischen Analysen von Studienzeiten, Studienplänen oder auch ganz allgemein der studentischen Curricula weitere Grundlagen für die Debatte. Für eine Bestimmung des Fachs Kunstgeschichte in dieser seit den Humboldtschen Reformen nachhaltigsten Umstellungen der Lehr- und Studienstruktur an deutschen Universitäten sollen die hier versammelten Beiträge auch als Herausforderung verstanden werden, die Reform des eigenen Fachs strukturell zu überprüfen und zu debattieren.

13 Einen methodischen Anknüpfungspunkt böte hierfür die von Marcus Müller vorgelegte diskursanalytische Studie zur sprachlichen Konstituierung einer ›deutschen‹ Kunstgeschichte; Müller 2007.

Literatur

- Bode, Wilhelm von: Rembrandt als Erzieher von einem Deutschen. In: Preußische Jahrbücher 65 (1890), S. 301–314. [Bode 1890a]
- Bode, Wilhelm von: Die neuere Kunstgeschichte auf der Berliner Universität. In: Preußische Jahrbücher 65 (1890), S. 481–483. [Bode 1890b]
- Dilly, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt a. M. 1979.
- Dilly, Heinrich: Das Kunsthistorische Seminar der Hamburgischen Universität. In: Reudenbach, Bruno (Hg.): Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992. Berlin 1994 (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd. 3), S. 1–14.
- Grimm, Herman: Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte. In: Deutsche Rundschau 66 (1891), S. 390–413.
- Humboldt, Wilhelm von: Über die innere und äußere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin (1809/1810). In: Humboldt, Wilhelm von: Werke in fünf Bänden. Hg. von Andreas Flitner und Klaus Giel. Bd. 4: Schriften zur Politik und zum Bildungswesen. Stuttgart 1964, S. 255–266.
- [Langbehn, Julius]: Rembrandt als Erzieher. Leipzig 1890.
- Lange, Konrad: Die Kunstwissenschaften an unseren Universitäten. In: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Litteratur und Kunst 50 (1891), Bd. 4, S. 449–467.
- Müller, Marcus: Geschichte-Kunst-Nation. Die sprachliche Konstituierung einer ›deutschen‹ Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht. Berlin 2007.
- Schmarsow, August: Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. Berlin 1891.
- Therrien, Lyne: L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire. Paris 1998.
- Wendland, Ulrike: Arkadien in Hamburg. Studierende und Lehrende am Kunsthistorischen Seminar der Hamburgischen Universität. In: Reudenbach, Bruno (Hg.): Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992. Berlin 1994 (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd. 3), S. 15–29.

Kunstgeschichte und (Aus-)Bildung? Das Studium vor Originalen 1810–1910

Die Diskussion über den Anteil berufsrelevanter Elemente in der akademischen Ausbildung ist uns aus der gegenwärtigen Debatte um die Studienreform, die Umsetzung des Bolognaprozesses und die daraus resultierenden Folgen bekannt. Der Praxisbezug ist dabei vielfaches Schlagwort – einerseits gefordert, andererseits vehement abgelehnt. Die Bewertung eines Studiengangs und dessen Praxisorientierung, so zeigen nicht zuletzt die aktuellen Erfahrungen mit Rankings und Akkreditierungen, gestaltet sich schwierig. Doch ist diese Problematik nicht nur in der durch die Europäische Union vereinheitlichten Universitätslandschaft der Mitgliedsstaaten im 21. Jahrhundert aktuell.

Der Praxisbezug war bereits ein zentrales Problem, welches im sogenannten Berliner Streit in den Jahren 1890/91 verhandelt wurde. In einem verbalen Schlagabtausch standen sich hier vor allem die Positionen Wilhelm von Bode und Herman Grimms gegenüber, wobei Ersterer den praktischen Bezug in der kunstgeschichtlichen Lehre an der Berliner Universität gestärkt sehen wollte und Grimm vorwarf, dass dieser die Berliner Museen nicht für die Lehre nutzte und die Studenten, statt diese auf eine Museumslaufbahn vorzubereiten, vor einer solchen warnte. Grimm hingegen lehnte einen solchen Ausbildungsauftrag ab und sah seine Aufgabe vielmehr darin, »den Zuhörern in großen Zügen die Geschichte der schaffenden Phantasiearbeit, die Gedankenproduktion der Völker vorzuführen«, wofür sich seiner Meinung nach die Museen wegen der Zufälligkeit ihrer Sammlung nicht eigneten.¹

So schroff diese beiden Positionen aufeinandertrafen, so sehr ist doch zu vermuten, dass sich das Verhältnis zwischen kunstgeschichtlicher Lehre an der Berliner Universität und den Berliner Kunstsammlungen differenzierter gestaltete. Es scheint daher interessant, dieser theoretischen Auseinandersetzung eine Untersuchung zur Seite zu stellen, die die Praxis dieser Zusammenarbeit mit Blick auf das kunstgeschichtliche Studium beleuchtet. Es soll in der nachfolgenden Studie der Frage nachgegangen werden, welche institutionellen und personellen Verbindungen auf einen praxisbezogenen Anteil in der Ausbildung des kunstgeschichtlichen Studiums zwischen 1810, dem »Berliner Streit« und 1910 schließen lassen.

1 Bode 1890, S. 482; Grimm 1891; Lange 1891, S. 450. Siehe außerdem hierzu die Ausführungen zum »Berliner Streit« im Beitrag von Carolin Behrmann und Katja Bernhardt in diesem Band.



1 Lehrveranstaltungen vor Originalen 1810–1910.

Die Quellenlage für eine Untersuchung der geschilderten Fragestellung gestaltet sich schwierig. Die Studieninhalte und ihre Praxisnähe bzw. -ferne sind anhand der vorhandenen Akten kaum zu fassen und zu bewerten. Die Recherche im Archiv der Humboldt-Universität zu Berlin ließ bald erkennen, dass die Vorlesungsverzeichnisse hierfür die verlässlichsten Quellen sind.² Die hier gewonnenen Zahlen ermöglichten es, den akademischen bzw. praxisorientierten Anteil des kunstgeschichtlichen Studiums zwischen 1810 und 1910 im Rahmen der Kooperation zwischen Universität und Museum zu erfassen. Aus den Vorlesungsverzeichnissen wurden zunächst für den betreffenden Zeitraum all jene Lehrveranstaltungen zusammengetragen, die ihrer Beschreibung zufolge in direktem Zusammenhang mit den Königlichen Museen stattgefunden haben. Die Analyse geht dabei von der Annahme aus, dass diese Veranstaltungen als Indikatoren für einen Austausch zwischen Museum und Universität und somit als Anhaltspunkte für eine praxisnahe Lehre, wie sie Bode gefordert hatte, gelten können.

Auch wenn die Frage nach dem Praxisbezug in der kunstgeschichtlichen universitären Lehre im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Hilfe dieser Quelle nur zu einem Teil beantwortet werden kann, so eröffnet die Auswertung des Materials jedoch ein Spektrum weiterer interessanter Gesichtspunkte. Diese betreffen in erster Linie das Problem der medialen Vermittlung kunstgeschichtlicher Gegenstände. Dieses bestimmte zu einem nicht geringen Teil das Verhältnis zwischen kunstgeschichtlicher Lehre an der Universität und dem Museum mit und erfährt daher in der folgenden Darstellung gleichfalls Berücksichtigung.

Die aus den Vorlesungsverzeichnissen gewonnenen Daten wurden zunächst einer statistischen Auswertung unterzogen (Abb. 1) und in markante historische Abschnitte unterteilt. So entstand eine chronologische Darstellung, die zu erfassen versucht, wie praxisnah oder -fern sich das an den Lehrveranstaltungen ablesbare Studium vor und nach dem »Berliner Streit« gestaltete.

2 FWU B. VV.

Die frühe Lehre vor Originalen bis 1869

Bereits für die Jahre 1815 und 1817 sind für das Fach Kunstgeschichte vereinzelt Lehrveranstaltungen vor Originalen zu verzeichnen.³ Dozent war Ernst Heinrich Toelken, der ab 1823 den Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Mythologie an der Philosophischen Fakultät innehatte sowie seit 1832 Assistent und 1836–1864 Direktor der Antikenabteilung der Königlichen Museen war. Sowohl in der Archäologie als auch in der Neueren Kunstgeschichte hielt er Veranstaltungen vor Originalen ab.⁴

Vermehrt sind Lehrveranstaltungen vor Originalen in den 1830er Jahren zu finden: Franz Kugler hielt nach seiner Habilitation 1833 in Berlin an der Universität Vorlesungen, die er auch fortsetzte, nachdem er an der Berliner Akademie der Künste 1835 zum Professor ernannt worden war. Für seine Lehre nutzte Kugler vom Sommersemester 1834 bis zum Sommersemester 1842 das 1830 eröffnete Königliche Museum, um die »Geschichte der neueren Malerei mit besonderer Rücksicht auf die Gemälde des Königl. Museums«⁵ zu lehren oder auch zur »Erklärung der Gemälde des Königl. Museums im kunstgeschichtlichen Bezuge«⁶ und zur »Erklärung der in der Königlichen Kunstammer befindlichen Kunstschatze in ihrem Bezuge zur Geschichte der Kunst«.⁷

Die Ernennung Gustav Friedrich Waagens, Direktor der Gemädegalerie, zum Extraordinarius für Neuere Kunstgeschichte an der Philosophischen Fakultät führte ab 1844 schließlich zu einer langjährigen Kontinuität in der Lehre vor Originalen. So fand zwischen dem Wintersemester 1844/45 und dem Sommersemester 1869 in jedem Semester mindestens eine Veranstaltung vor den Werken statt.⁸ In den Diagrammen (Abb. 1 und 2) ist deutlich zu erkennen, dass unter Waagen die Anzahl der Lehrveranstaltungen allgemein und die vor Originalen im Besonderen einen vorläufigen Höhepunkt erreichte. Deren Titel variierten dabei kaum. Waagen konzentrierte sich darauf, »In Encyclopädischer Form (...) die Geschichte der Baukunst, der Bildhauerei und Malerei von den Anfängen dieser Künste bis zum Jahr 1789 mit Vorlegung von Abbildungen und Herumführen in den verschiedenen öffentlichen Privatsammlungen« zu erläutern.⁹ Dabei galten ihm die Berliner Sammlungen von Beginn an als ein wichtiger Teil seiner Lehre:

3 FWU B. VV: Sommersemester 1815: Ernst Heinrich Toelken: »Archäologie der zeichnenden Künste (Baukunst, Bildnerie, Malerei) mit Hilfe der Kupferwerke der Königlichen Bibliothek und anderer Sammlungen«. Sommersemester 1817: Toelken: »Geschichte der Malerei, besonders in Beziehung auf die königl. Gemäldesammlungen«.

4 Eine Unterscheidung, welche Veranstaltungen Toelkens der Archäologie und welche der Neueren Kunstgeschichte zuzuordnen sind, kann nicht vorgenommen werden, da die Titel der Lehrveranstaltungen sich auf beide Fächer beziehen können.

5 FWU B. VV: Sommersemester 1834, Wintersemester 1835/36.

6 FWU B. VV: Wintersemester 1837/38, Sommersemester 1838, 1839, 1840, 1841, 1842.

7 FWU B. VV: Sommersemester 1838.

8 Mit drei Ausnahmen: Wintersemester 1861/62, Sommersemester 1865 und Wintersemester 1868/69, direkt nachdem Waagen verstorben war. Vgl. FWU B. VV.

9 FWU B. VV: Sommersemester 1845, 1847, 1848, 1849, Wintersemester 1845/46, 1846/47, 1847/48, 1849/50.



2 Lehrveranstaltungen vor Originalen 1844–1869.

»Es scheint mir von großer Wichtigkeit, daß bei der von Jahr zu Jahr zunehmenden Bedeutung und Erweiterung der Kunstsammlungen des königlichen Museums, das Verständnis derselben in wissenschaftlicher Beziehung durch Vorträge an der hiesigen königlichen Universität, welche dieselben von allgemeinen Standpunkten betrachten, gefördert wird.«¹⁰

Zwar brachte Waagen so zum Ausdruck, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit den königlichen Sammlungen eine an Bedeutung zunehmende Aufgabe sei und wechselseitig dem Gedeihen sowohl der Sammlungen wie auch der jungen Disziplin Kunstgeschichte gedient würde, doch die Lehre vor Originalen wurde unter Waagen wohl in erster Linie aus praktischen Gründen, mit dem ihm vertrauten Material der Gemäldesammlung, durchgeführt. Waagens Berufung an die Universität beruhte auf einem Beschluss des preußischen Kultusministeriums, der institutionspolitische Konsequenzen nach sich zog. Trotzdem handelte es sich hierbei nicht um eine Entscheidung, die bewusst darauf abgezielt hätte, etwaige zukünftige Beamte praxisnah auszubilden. Weder im Ernennungsschreiben des Ministeriums noch in Waagens Lehrkonzept, das er an das Ministerium richtete, ist diese Intention zu erkennen.¹¹

10 Gustav Friedrich Waagen an den Staatsminister Friedrich Eichhorn, in: GStA PK, I HA Rep. 76 Va, Sekt. 2, Tit. IV, Nr. 47, Bd. 1, Bl. 59; zit. n. Stock 1932, S. 114.

11 Die oben zitierte Passage als generelle Begründung, warum die Kunstgeschichte als Fach von ihm an der Universität vertreten werden sollte, ist die einzige Ausnahme. Dilly 1979, S. 190–195.

Ab 1850 erweiterte sich das Angebot der Lehre vor Originalen. Waagen lehrte von 1850 bis 1868 die »Allgemeine Kunstgeschichte mit Vorlegung einer großen Zahl von Abbildungen und mit Herumführen in den Königl. Museen«. ¹² Seit dem Sommersemester 1850 wurde er zudem von Ernst Guhl in der Lehre unterstützt, der bis zu seiner Berufung zum Extraordinarius an die Akademie 1859 regelmäßig unter Zuhilfenahme seines mehrbändigen Kunsthandbuches ¹³ »Allgemeine Kunstgeschichte mit Benutzung der Kupfer des von ihm herausgegebenen Werkes. Die Denkmäler der Kunst usw. und Erläuterung einiger Kunstwerke des Königl. Museums« lehrte. ¹⁴

In den Vorlesungsverzeichnissen dieses ersten Untersuchungszeitraums tritt sowohl die enge Verbindung der universitären Lehre in der Archäologie und Kunstgeschichte als auch die Zusammenarbeit mit den Königlichen Sammlungen, was auf der personellen Ebene sichtbar und an den Veranstaltungstiteln ablesbar ist, hervor.

»Abgrenzung universitärer und musealer kunstgeschichtlicher Praxis« ¹⁵

Waagen starb im Juli 1868. Nach wenigen Jahren der Überbrückung wurde Grimm im Mai 1873 als erster Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte berufen. ¹⁶ Das Diagramm für den Zeitraum 1869 bis 1901 (Abb. 3) führt den Gegensatz zu den vorangegangenen Jahrzehnten vor Augen. Nach 24 Jahren regelmäßiger Lehrtätigkeit vor Originalen fand zwischen dem Wintersemester 1869/70 und dem Sommersemester 1887 keine einzige der kunstgeschichtlichen Veranstaltungen mehr vor den Werken statt. Nach Waagens Tod hatte lediglich der damalige Direktor des Antiquariums, Karl Friederichs, einmalig im Sommersemester 1869 »die in den Königlichen Museen befindlichen Kunstdenkmäler« deutscher Kunst erklärt. ¹⁷ Erst wieder in den Wintersemestern 1887/88 und 1890/91 sowie dem Sommersemester 1891 führte der Privatdozent Carl Frey, seit 1884 Grimms Assistent, vereinzelt Veranstaltungen vor Originalen durch. Ab dem Sommersemester 1894 wurde dann immer häufiger im Museum gelehrt. Unterstützt durch die zwei Privatdozenten Adolph Goldschmidt, der sich 1892 bei Grimm habilitiert hatte, und Heinrich Alfred Schmid, der zeitweise auch an der Nationalgalerie tätig war, ging auch Frey ab diesem Zeitpunkt häufiger vor die Originale.

Im Vergleich zu den allgemein gehaltenen Titeln in der Lehre Waagens ist bei zwei von den drei Privatdozenten eine Spezialisierung der behandelten Themen zu verzeichnen. Frey verlegte sich auf die weiterhin allgemeine »Erklärung ausgewählter Bildwerke«. ¹⁸ Goldschmidt und

12 Jedes Semester vom Sommersemester 1850 bis zum Sommersemester 1868. Einzige Ausnahme ist das Wintersemester 1857/58. Siehe FWU B. VV.

13 Guhl/Lübke 1851–56.

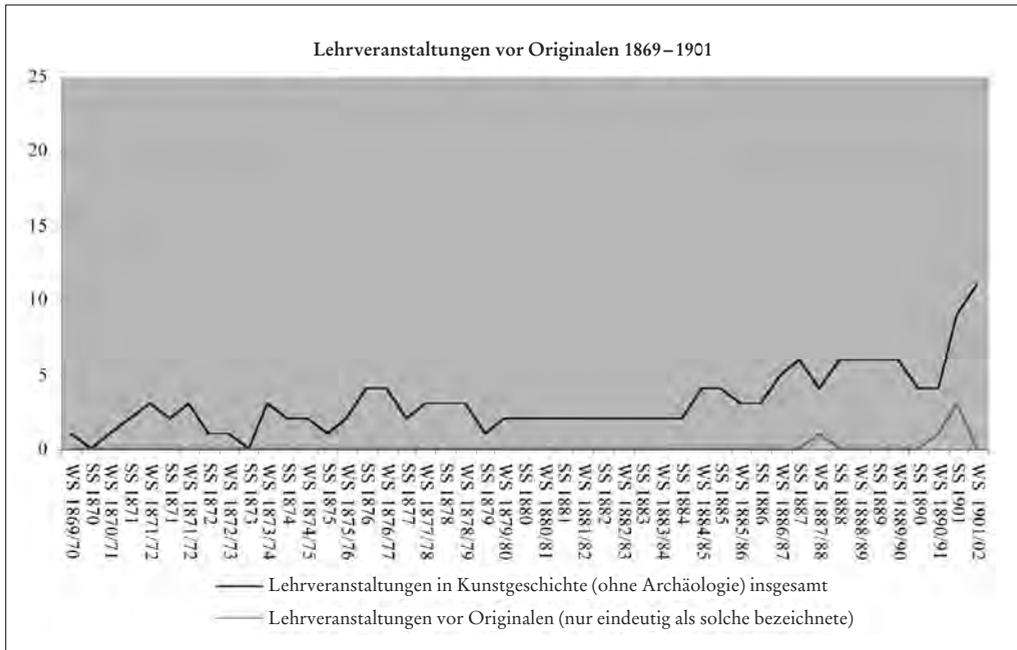
14 FWU B. VV : Sommersemester 1850, 1852, 1853, 1854, 1855, 1856, 1857, 1858, Wintersemester 1850/51, 1852/53, 1854/55, 1855/56, 1856/57, 1857/58.

15 Dilly 1979, S. 247.

16 Zur Berufung Grimms ebd., S. 244–246. Vgl. auch den Beitrag von Johannes Rössler in diesem Band.

17 FWU B. VV: Sommersemester 1869.

18 FWU B. VV: Sommersemester 1894, 1897, 1899, 1901.



3 Lehrveranstaltungen vor Originalen 1869–1901.

Schmid vermittelten unter leicht variierenden Titeln insgesamt acht Mal die »Geschichte der italienischen Renaissancemalerei mit Demonstrationen im Königlichen Museum« oder die »Geschichte der niederländischen Kunst im XV. und XVI. Jhd., mit Übungen im Königl. Museum«. ¹⁹

Grimm selbst hielt nie Lehrveranstaltungen vor Originalen ab. Seine Veranstaltungen trugen Titel wie »Allgemeine deutsche Kunst und Kulturgeschichte vom Beginn des vorigen Jahrhunderts bis auf unsere Zeit« oder »Die Vita di Raffaello von Giorgio Vasari«. ²⁰ An diesen sowie anderen Veranstaltungstiteln ist zu erkennen, dass die Lehre Grimms von den Biografien großer Persönlichkeiten in Verbindung mit einem kulturhistorischen Ansatz bestimmt wurde. ²¹ Die Berliner Museen konnten Grimm die Werke der Meister, deren Arbeiten er hauptsächlich berücksichtigte, nicht zu seiner Zufriedenheit bieten, weshalb er auf den Gang vor die Originale mit den Studierenden verzichtete. Da auch das Kupferstichkabinett nicht die für seine Lehre notwendigen Reproduktionen aufweisen konnte, begann Grimm, dem Problem der visuellen Vermittlung in der Kunstgeschichtslehre direkt nach seiner Berufung auf anderem Wege Abhilfe zu schaffen. Er beabsichtigte, die seiner Meinung nach unzureichend ausgestattete Sammlung des Kupferstichkabinetts (und die sonstigen Sammlungen) durch einen neu zu gründenden, der

19 FWU B. VV: Sommersemester 1894, 1895, 1898, 1899, Wintersemester 1897/98.

20 FWU B. VV: Sommersemester 1875 und 1872.

21 Vgl. dazu den Beitrag von Johannes Rößler in diesem Band.

Universität angegliederten Apparat für Kunstgeschichte mit Fotografien und Stichen zu ergänzen. Als die dafür notwendigen Mittel nur zu einem Bruchteil bewilligt wurden, bemühte sich Grimm, die von ihm gewünschte fotografische Abteilung inklusive eines Auditoriums dem Museum anzugliedern, um durch diese Ergänzung die »Sammlungen zur Belehrung des Volkes im Allgemeinen sowie zur Förderung gelehrter Arbeit im Besonderen« nutzbar zu machen.²² Doch dieses Vorhaben wurde vom Generaldirektor der Königlichen Museen, Karl Georg Graf von Usedom, vehement abgelehnt.²³ Letztendlich musste Grimm mit den vom Ministerium genehmigten Mitteln den »Apparat für neuere Kunstgeschichte« gründen (1875), in dem Fotografien und Grafiken verschiedener Kunstwerke enthalten waren, welche ausschließlich der Lehre dienten. Die unabhängige Gründung einer Reproduktionensammlung seitens der Museen führte zu diesem Zeitpunkt zu einer verschärften »Abgrenzung universitärer und musealer kunstgeschichtlicher Praxis« und trug damit im Vorfeld zu den von Bode im »Berliner Streit« 1890/91 kritisierten Verhältnissen bei.²⁴

Ein Artikel Freys in der Universitätschronik von 1891/92 fasst erhellend zusammen, wie schwierig sich die Lehre mit Hilfe des »Apparates« im Laufe der Jahre dennoch gestaltete:

»Denn bald waren die Photographien und Stiche zu klein oder zu undeutlich um überhaupt sichtbar zu sein, bald wieder ungefüge, dass von ihrer Ausstellung Abstand genommen werden mußte (...) Es ist dann zweimal der Versuch gemacht worden, die Bildwerke unseres Museums selbst zu interpretieren. Allein abgesehen davon, dass unsere Sammlungen bei aller Vortrefflichkeit im Einzelnen nicht im Entferntesten das Anschauungsmaterial für eine Entwicklungsgeschichte der Kunst im allgemeinen bieten können, traten die gleichen Uebelstände hervor: Grössere Sculpturwerke konnten allenfalls von 40 bis 50 Theilnehmern gesehen werden, die Gemälde aber, vollends die in den verschiedenen kleinen Compartimenti blieben Vier Fünfteln unsichtbar. Und dabei wurde noch als besonders lästig die Zudringlichkeit des Publikums empfunden, dessen Bildungseifer Lehrer und Lernende störte.«²⁵

Grimm zog aus der von Frey geschilderten Situation weitreichende Konsequenzen: Er ließ im kunstgeschichtlichen Auditorium ein Projektionsgerät, das Skioptikon, einrichten.²⁶ Mit diesem Gerät war es möglich, Abbildungen von gläsernen Bildträgern vergrößert an die Wand zu projizieren. Das Skioptikon wurde seit dem Sommersemester 1892 genutzt und löste das Vermittlungsproblem auch für Grimm zufriedenstellend: »In dieser Hinsicht hat die Aufstellung eines Projectionsapparates in dem Auditorium für Kunstgeschichte eine principielle nicht genug anzuerkennende Besserung bewirkt.«²⁷

22 Aus dem Schreiben Grimms an den Minister Falk vom 28.5.1875, in: GStA PK, I HA Rep. 76 Va, Sekt. 2, Tit. X, Nr. 122, Apparat für Kunstgeschichte, jetzt Kunstgeschichtliches Seminar, Bd. I, Bl. 17. Siehe auch Dilly 1979, S. 151–152.

23 Siehe hierzu die Schreiben Grimms und Graf Usedoms, in: ebd., S. 152.

24 Ebd., S. 247.

25 Frey 1892, S. 82.

26 Für weitere Informationen vgl. Dilly 1975; Ratzeburg 1998.

27 Frey 1892, S. 83.

Doch wie ist zu erklären, dass – wie es das Diagramm zu erkennen gibt (Abb. 3) – seit 1894, trotz der Einrichtung des Skioptikons, mehr Lehrveranstaltungen vor Originalen stattfanden? Die Möglichkeit zur kunstgeschichtlichen Habilitation und die damit verbundene Pflicht zur Lehre führte zu einer Erweiterung des Lehrpersonals (Goldschmidt, Schmid) und dadurch auch der Inhalte des Veranstaltungsangebots. Die personelle Verknüpfung zwischen Universität und Museum nahm nun wieder zu. Privatdozenten wie Schmid hatten die Möglichkeit, parallel an Universität und Nationalgalerie tätig zu sein. Vor allem von den jüngeren Kunsthistorikern wurde die Gewichtung der direkten Anschauung von Originalen für die kunstgeschichtliche Lehre anders bewertet. Goldschmidt legte zum Beispiel viel Wert auf das »Erlebnis des Kunstwerkes«. ²⁸ Durch die höhere Zahl der Lehrenden waren die Lehrveranstaltungen vor Originalen unter Grimm – zum Ende seines Ordinariats hin – nach langer Pause wieder zu einem wichtigen Teil des Studiums geworden.

Regelmäßige Lehre vor Originalen 1902–1910

Nachfolger Grimms auf dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin wurde 1901 Heinrich Wölfflin. Während seiner Amtszeit haben sowohl in steigender Zahl als auch in erhöhter Regelmäßigkeit Lehrveranstaltungen vor Originalen stattgefunden (Abb. 4). Die niederländische und italienische Kunst der Neuzeit standen im Mittelpunkt dieser Veranstaltungen. Wölfflin selbst gab eine »Einführung in das Studium der Kunstgeschichte (im Anschluß an die Sammlungen der königlichen Museen)«. ²⁹ Er führte auch »Demonstrationen und Führungen auf dem Gebiete des Holzschnittes und Kupferstiches« durch. ³⁰ Nach 1907 überließ er die Lehre vor den Originalen anderen Dozenten. Frey bot noch bis zum Sommersemester 1915 regelmäßig Führungen in der Nationalgalerie oder dem Kaiser Friedrich-Museum an und vermittelte auch speziellere Themen wie die niederländische Kunst im Kaiser Friedrich-Museum. ³¹ Ludwig Justi und Goldschmidt lehrten nur noch vereinzelt im Wintersemester 1902/03 bzw. Sommersemester 1903 vor den Werken, bevor sie Berlin verließen. ³² Die Lehre vor Originalen wurde von Privatdozenten weiterbestimmt, die auch den Berliner Museen durch Volontariate verbunden waren und weit über 1910 hinaus an der Universität gewirkt haben. Oskar Wulff begann im Sommersemester 1903 mit seiner Lehre vor Originalen, die er bis zum Sommersemester 1933 mit den Schwerpunkten auf italienischer, altchristlicher,

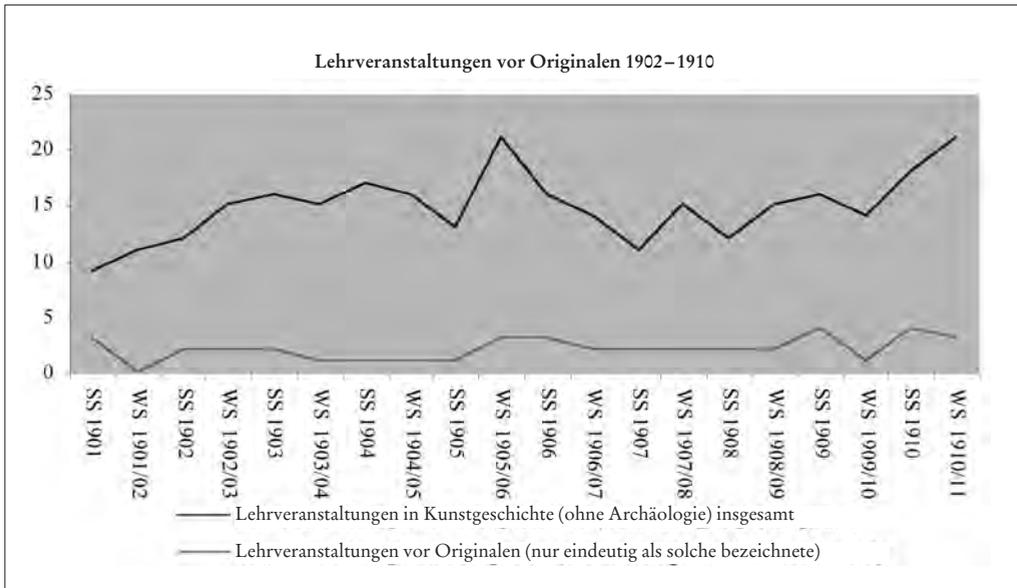
28 Siehe zur Lehre Goldschmidts den Beitrag von Claudia Rückert in diesem Band.

29 FWU B. VV: Wintersemester 1902/03, 1905/06.

30 FWU B. VV: Sommersemester 1902, 1907.

31 FWU B. VV: Sommersemester 1903, 1904, 1906, 1909, 1911, 1912, Wintersemester 1904/05, 1905/06, 1906/07, 1907/08, 1908/09.

32 FWU B. VV: Justi im Wintersemester 1902/03: »Geschichte der italienischen Plastik im 15. und 16. Jahrhundert, mit Benutzung der Kgl. Museen«; Goldschmidt im Sommersemester 1903: »Niederländische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts mit Demonstrationen im Museum«.



4 Lehrveranstaltungen vor Originalen 1902–1910.

und islamischer Kunst fortsetzte.³³ Max Georg Zimmermann nahm seine allgemein ausgerichteten Führungen und Übungen sowie seine Lektionen zu Schinkel im Sommersemester 1907 auf und hielt diese bis zum Wintersemester 1917 ab.³⁴ Werner Weisbach lehrte vor den Werken über die deutsche und niederländische Malerei.³⁵

Die weiterhin fortschreitende Professionalisierung und Expansion, sowohl an der Universität als auch in der Museumslandschaft, können als zwei von vielen Aspekten angesehen werden, die für die auffällige Intensivierung der Lehre vor Originalen verantwortlich zu machen sind. Zudem machten die höheren Studentenzahlen eine umfangreichere und stärker diversifizierte Lehre notwendig. Die Ankaufspolitik Bodes, die daraus resultierende vergrößerte Sammlung und die nach langen Vorbereitungen am 18. Oktober 1904 endlich erfolgte Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums bewirkten, dass der größte Teil der Lehrveranstaltungen vor Originalen in dieser Sammlung stattfand. Dazu mag auch Bodes Inszenierungspraxis beigetragen haben. In den »Stilräumen« war es erstmals möglich, die verschiedenen Gattungen einer Stil-epoche nebeneinander zu betrachten, die zuvor in den verschiedenen Häusern der Königlichen Museen getrennt ausgestellt gewesen waren. Der Vergleich, den Grimm durch die Arbeit mit

33 FWU B. VV: Sommersemester 1903 bis zum Sommersemester 1933; insgesamt 28 Lehrveranstaltungen vor Originalen in diesem Zeitraum.

34 FWU B. VV: Sommersemester 1907, 1908, 1909, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, Wintersemester 1910/11, 1917/18.

35 FWU B. VV: Sommersemester 1905, 1906, 1910, 1920, 1922.

Grafiken und später mit Projektionen im Sinne einer umfassenden Kulturgeschichte erreichen wollte, war dank Bodes integrierender Ausstellungskonzeption seit 1904 nun vor Ort in Ansätzen möglich.³⁶

Diese veränderten äußeren Umstände und die immer wiederkehrende personelle Verbindung der Institutionen nahmen auf die Lehre Einfluss. Weisbach und Wulff waren in Berlin an den Museen und zugleich in der Lehre tätig und erfüllten somit die Forderung August Schmarsows, der mit seiner Schrift von 1891 im »Berliner Streit« eine vermittelnde Rolle zwischen Bode und Grimm eingenommen hatte.³⁷ Sein Anspruch war es, zwischen dem Universitätslehrer und dem Museumsmitarbeiter Gleichberechtigung zu schaffen und zukünftige Museumsbeamte durch Museumsbeamte praktisch schulen zu lassen. Die Sammlung vor Ort habe seiner Auffassung nach ein wichtiger, beständiger Teil sowohl von Bildung als auch von praxisorientierter Ausbildung zu sein. Neben der zentralen Rolle des Originals für die Vermittlung kunstwissenschaftlicher Inhalte und der personellen Verknüpfung zwischen Universität und Museum könnte nach Schmarsow und Lange die Lehre im musealen Umfeld den wissenschaftlichen Nachwuchs auf ein mögliches Berufsfeld schon im Studium vorbereiten.

Die Tatsache, dass Lehre vor Originalen stattgefunden hat, führt sicherlich nicht zwangsläufig zu der Annahme, dass das Studium praxisorientiert profiliert war. Welche Ergebnisse und Forschungsdesiderate kann diese Studie demnach aufzeigen? War unter Waagen der Gang vor die Originale vor allem ein praktisches Vorgehen, welches ermöglichte, die besprochenen Kunstwerke mangels Abbildungsmaterial unmittelbar anschaulich zu machen, verzichtete Grimm auf diese Übung, da er seine Kunstgeschichte anhand der Berliner Sammlungen nicht vermitteln konnte. Erst unter Wölfflin und den am Seminar tätigen Privatdozenten entwickelte sich die Lehre im (Kaiser Friedrich-)Museum stark weiter, der man ausbildenden Charakter zusprechen könnte – wenn man davon ausgeht, dass das Studium der Originale und die Beschäftigung von Museumsbeamten in der Lehre, nach dem »Berliner Streit« und unter Einfluss der danach erschienenen Schriften, als praxisbezogene Elemente anzusehen sind.

Als Ergebnis der Studie kann gelten, dass die quantitative Ausweitung der kunsthistorischen Lehre an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität es ermöglichte, den Gegenstand kunstgeschichtlicher Forschung durch die Lehrveranstaltungen vor Originalen unmittelbar in der universitären Lehre zu etablieren. Ob allein diese Verlagerung als praxisnaher Bildungsteil zu verstehen ist, muss letztlich offen bleiben, auch wenn die enge Verknüpfung von Langes und Schmarsows Forderungen mit dieser Entwicklung augenscheinlich ist und nahelegt, dass dies von den Zeitgenossen als praxisnah verstanden wurde. Der Beitrag von Katharina Groth und Birgit Müller in diesem Band verdeutlicht aber auch, dass schon um 1900, wie noch heute, das Volontariat im Anschluss an das Studium der Kunstgeschichte als wesentlicher Bestandteil des Bildungs- und Berufswegs galt.

36 Vgl. u. a. Paul 1994; Joachimides 2001.

37 Schmarsow 1891; vgl. auch Lange 1891.

Abkürzungen

FWU B. VV = Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin. Verzeichnis der Vorlesungen 1810–1929
GStA PK = Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz

Literatur

- Bode, Wilhelm von: Rembrandt als Erzieher von einem Deutschen. In: Preußische Jahrbücher 65 (1890), S. 301–314.
- Dilly, Heinrich: Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung. In: Below, Irene (Hg.): Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung. Gießen 1975, S. 153–172.
- Dilly, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt a. M. 1979.
- Frey, Carl: Der Apparat für Vorlesungen über neuere Kunstgeschichte. In: Chronik der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin 5 (1892), S. 81–83.
- Grimm, Herman: Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte. In: Deutsche Rundschau 66 (1891), S. 390–413.
- Guhl, Ernst/Lübke, Wilhelm (Hg.): Denkmäler der Kunst. 4 Bde. Stuttgart 1851–56.
- Joachimides, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940. Dresden 2001.
- Lange, Konrad: Die Kunstwissenschaften an unseren Universitäten. In: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Litteratur und Kunst 50 (1891), Bd. 4, S. 449–467.
- Paul, Barbara: Wilhelm von Bodes Konzeption des Kaiser Friedrich-Museums. Vorbild für heute? In: Berlins Museen. Geschichte und Zukunft. Hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. München und Berlin 1994, S. 205–220.
- Ratzeburg, Wiebke: Die Anfänge der Photographie und Lichtbildprojektion in ihrem Verhältnis zur Kunstgeschichte. Magisterarbeit, Freie Universität. Berlin 1998.
- Schmarsow, August: Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. Berlin 1891.
- Stock, Friedrich: Zwei Gesuche Waagens. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 53 (1932), S. 113–122.

Abbildungsnachweis

- 1 Simone Schweers nach FWU B. VV 1810–1910.
- 2 Simone Schweers nach FWU B. VV 1844–1869.
- 3 Simone Schweers nach FWU B. VV 1869–1901.
- 4 Simone Schweers nach FWU B. VV 1902–1910.

»... in den allgemeinen Verhältnissen wohl unterrichtet«. *Untersuchungen zur kunstgeschichtlichen Promotion um 1900*

Die kunstgeschichtliche Promotion: Quelle für die Wissenschaftsgeschichte

Einen wesentlichen Bestandteil des kunstgeschichtlichen Studiums stellen, einst wie heute, die Prüfungen dar. Für eine Wissenschaftsgeschichte, die das Studium aus studentischer Perspektive beleuchten will, sind sie besonders interessante Untersuchungsgegenstände. Dies betrifft nicht nur die fachlichen Inhalte der Examen und deren Ablauf, vielmehr lassen sich die Prüfungen darüber hinaus als Spiegel des Studiums der Kunstgeschichte verstehen und analysieren.

Obwohl August Schmarsow in seiner Schrift von 1891 die Einführung eines Staatsexamens für das Fach Kunstgeschichte gefordert hatte,¹ blieb die Promotion an den deutschen Universitäten, so auch an der Berliner Universität, noch für einen langen Zeitraum der erste universitäre Abschluss, der im Fach Kunstgeschichte erlangt werden konnte. »Der Doktorgrad« wurde »demjenigen verliehen, der in seiner Behandlung der Wissenschaft Eigentümlichkeit und Erfindungsvermögen zeigt.«² Das Verfahren, welches der Promovend durchlaufen musste, legten die Promotionsbestimmungen der Berliner Universität fest.³ Die beiden Hauptbestandteile der Promotion waren die Dissertation, die schriftlich abzufassende wissenschaftliche Hausarbeit, und das Rigorosum, das daran anschließende mündliche Examen.⁴ Das Rigorosum wurde von vier Professoren unterschiedlicher Disziplinen für das Hauptfach Kunstge-

Zitat im Titel aus: Promotionsakte Konrad Plath, Protokoll der mündlichen Prüfung vom 19.11.1891, in: HUB UA, Phil. Fak. 307, S. 234.

1 Schmarsow 1891, S. 88–89.

2 Statuten der philosophischen Fakultät der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, 29. Januar 1838, S. 34, § 97, in: HUB UA, Phil. Fak. 17.

3 Promotionsbestimmungen 1810–1901, in: HUB UA, Phil. Fak. 195, Bl. 3 und deren Ergänzungen von 1902–1903, in: HUB UA, Phil. Fak. 196, Bl. 1.

4 Der Promotionsantrag konnte bereits nach sechs Studiensemestern gestellt werden. Für die Eröffnung des Verfahrens musste eine Gebühr entrichtet werden. Statuten der philosophischen Fakultät der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, 29. Januar 1838, S. 34, § 98, in: HUB UA, Phil. Fak. 17; Promotionsbestimmungen 1810–1901, in: HUB UA, Phil. Fak. 195, Bl. 3; Promotionsbestimmungen 1902, in: HUB UA, Phil. Fak. 196, Bl. 1.

schichte und zwei weitere Nebenfächer abgehalten.⁵ Es wurde mit einem Prüfungsprotokoll dokumentiert, das Bestandteil der jeweiligen Promotionsakte ist und neben den gedruckten Dissertationen als Quellenbasis der nachfolgenden Studie dient.

Diese Prüfungsprotokolle und die in gedruckter Form vorliegenden Doktorarbeiten können über die Themen, die für die universitäre kunstgeschichtliche Forschung und die Prüfung eines kunsthistorischen Grundwissens als relevant erachtet wurden, wie auch über die Methoden dieser kunstgeschichtlichen Forschung Auskunft geben. Da die Protokolle für den Untersuchungsrahmen eine Gewichtung der bearbeiteten Themen ermöglichen, lassen sie auf einen Kanon kunstgeschichtlicher Lehre an der Berliner Universität um 1900 schließen. Von besonderem Interesse ist hierbei die Frage, in welchem Verhältnis die geforderten Promotionsleistungen und -inhalte zu den Auffassungen kunstgeschichtlicher Forschung der jeweiligen Lehrenden stehen, insbesondere der beiden in dem hier betrachteten Zeitraum tätigen Lehrstuhlinhaber Herman Grimm und Heinrich Wölfflin. Es ist anzunehmen, dass sich deren unterschiedliche Zugänge zu kunstgeschichtlichen Themen in den Prüfungsfragen der Rigorosa niederschlugen, vor allem aber Einfluss auf die Themenstellungen der Dissertationen und deren Bearbeitungen hatten. Die Auswertung der 29 Promotionen, von denen Grimm zehn Doktorarbeiten sowie elf Rigorosa und Wölfflin 18 Promotionen insgesamt betreute, soll somit in einer vergleichenden Perspektive erfolgen.

Es wurden daher für die nachfolgende Studie Kategorien bestimmt, die sowohl einen Vergleich der Rigorosa und Dissertationen untereinander ermöglichen sollen als auch zwischen den Promotionen, welche Grimm und Wölfflin betreuten. Diese Zielstellung wie auch die unterschiedliche Qualität der Informationen in den Quellen, insbesondere in den Prüfungsprotokollen, erforderten es, die Vergleichskategorien so allgemein zu definieren, dass die Daten der Protokolle wie auch die Dissertationen in möglichst allen Fällen dazu in Bezug gesetzt werden konnten. Es wurden somit folgende vier Fragen der Analyse zugrunde gelegt: Aus welchem räumlich-geografischen Kontext wurde der behandelte Gegenstand nun gewählt (Topografie)? Welchem historischen Zeitabschnitt ist der Untersuchungsgegenstand entnommen (Epoche)? Welcher kunsthistorischen Gattung sind die befragten Objekte zuzuordnen (Gattung)? Wie wurde das Material ausgewählt und bearbeitet (Methode)?

Topografie, Epoche, Gattung, Methode: Der kunstgeschichtliche Kanon

Eine Systematisierung des Materials unter einem räumlich-geografischen Gesichtspunkt ergab sich aus den Quellen, den Fragestellungen in den Rigorosa und den Dissertationsthemen, die entweder selbst eine geografische Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes vornahmen oder aber über ihre Themenformulierung eine solche zuließen. Allerdings zeichneten sich hierbei sehr unterschiedliche Bezugs Ebenen ab (Land, Region, einzelne Orte), deren Auswertung

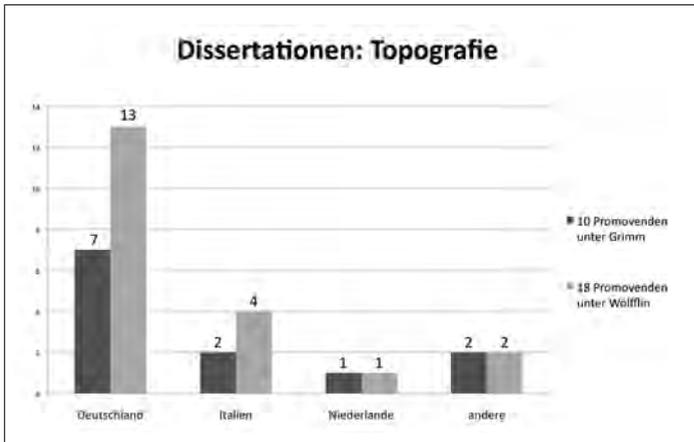
5 Eines der Nebenfächer musste Philosophie sein, laut Promotionsbestimmungen 1810–1901, in: HUB UA, Phil. Fak. 195, Bl. 3 und Promotionsbestimmungen 1902, in: HUB UA, Phil. Fak. 196, Bl. 1. Siehe hierzu auch den Beitrag von Anna Dannemann und Yvonne Daseking in diesem Band.

nur unter starker Vereinfachung der komplexen Zusammenhänge möglich war. Eine solche Auswertung erfolgte anhand von entsprechenden Formulierungen in den Quellen auf einen nationalgeografischen Zusammenhang (Deutschland, Italien usw.) hin.⁶ Dieser Begrifflichkeit wurden alle anderen Prüfungsfragen bzw. Dissertationsthemen, soweit dies der Gegenstand zuließ, zugeordnet, wobei in fraglichen Fällen die im Untersuchungszeitraum geltenden nationalstaatlichen Grenzen bzw. die für die Zeit um 1900 als Konvention anzunehmenden Zuweisungen zugrunde gelegt wurden (z. B. »Dürer« – deutsche, »Giovanni Pisano« – italienische Kunst).⁷

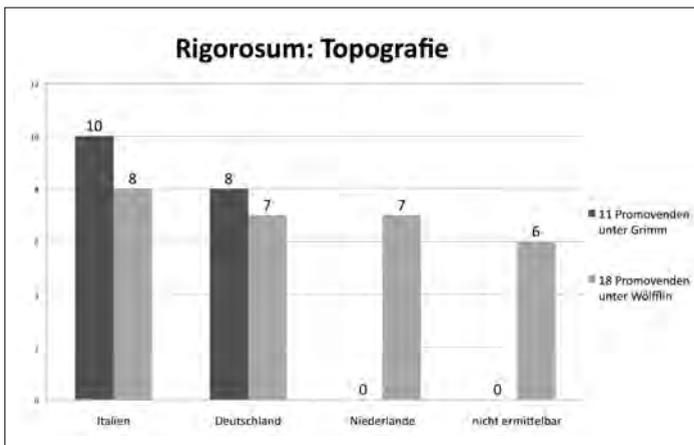
In der Auswertung der Dissertationen wie auch der Rigorosa zeigte sich hierbei sowohl für die Arbeiten, die unter der Betreuung Grimms erstellt wurden als auch für diejenigen, deren Gutachter Wölfflin war, ein eindeutiger Schwerpunkt auf deutsche Themen.⁸ Weit weniger Promovenden bearbeiteten in ihren Dissertationen ein Thema der italienischen Kunst,⁹ in den Rigorosa hingegen dominierten Fragen nach selbiger. In den Rigorosa wurde unter Wölfflin darüber hinaus das Spektrum um die niederländische Kunst erweitert. Während eine Dissertation zur Kunst in Skandinavien vorgelegt wurde,¹⁰ fällt auf, dass in den Dissertationen wie auch in den Prüfungsfragen die Kunst Frankreichs nur am Rande behandelt wurde und die Kunstgeschichte anderer Länder gar nicht zur Sprache kam (Abb. 1 und 2).

Mit Blick auf die zeitliche Bestimmung der Prüfungs- und Dissertationsthemen ist zunächst bemerkenswert, dass sich Wölfflin in den Rigorosa kunstgeschichtlicher Epochenbegriffe bediente, während in den Prüfungsprotokollen, die zu den von Grimm geleiteten Rigorosa erstellt wurden, eine derartige begriffliche Bestimmung der Prüfungsthemen nicht erfolgte. Auch für die Beschreibung der Dissertationsthemen wurde nur selten auf Epochenbezeichnungen zurückgegriffen. Gleichwohl nahmen die meisten Promovenden eine zeitliche Spezifizierung ihres Untersuchungsgegenstandes vor, die eine Ordnung des Quellenmaterials unter diesem Gesichtspunkt ermöglicht. Hierfür kommt ein einfaches Epochenmodell, welches zwischen Mittelalter, Renaissance, Barock und Klassizismus unterscheidet, zur Anwendung; epochenübergreifende Arbeiten wurden dabei aufgliedert und mehreren Zeitabschnitten zugewiesen.

-
- 6 Z. B.: Volkmann, Johannes: Die Bildarchitekturen. Vornehmlich in der italienischen Kunst. Diss. Berlin 1900, in: HUB UA, Phil. Fak. 354.
 - 7 Themen, für die keine Zuweisung in dieser Kategorie möglich war, wurden unter der Rubrik »andere« zusammengefasst. Dies betraf z. B. die Dissertationen: Stengel, Walter: Kunsthistorische Bemerkungen zur Ikonographie der Taube des hl. Geistes. Diss. Berlin 1903, in: HUB UA, Phil. Fak. 387 und Konnerth, Hermann: Die Gesetzlichkeit der Bildenden Kunst. Eine Darlegung der Kunsttheorie Konrad Fiedlers. Diss. Berlin 1908, in: HUB UA, Phil. Fak. 448.
 - 8 Z. B. bei Grimm: Hildebrandt, Edmund: Friedrich Tieck. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Teil 1: Tiecks Jugendjahre und erste Werke (1776–1805). Diss. Berlin 1898, in: HUB UA, Phil. Fak. 344; und bei Wölfflin: Grisebach, August: Das deutsche Rathaus der Renaissance. Diss. Berlin 1906, in: HUB UA, Phil. Fak. 418.
 - 9 Z. B. bei Grimm: Waldschmidt, Wolfram: Andrea del Castagno. Diss. Berlin 1900, in: HUB UA, Phil. Fak. 358; und bei Wölfflin: Giesecke, Albert: Studien über Giovanni Battista Piranesi (1720–1778). Diss. Berlin 1910, in: HUB UA, Phil. Fak. 493.
 - 10 Roosval, Johnny: Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Borman. Diss. Berlin 1903, in: HUB UA, Phil. Fak. 379. Die Dissertation fällt im Diagramm unter »andere«.



1 Verteilung der Dissertationsthemen nach Ländern.



2 Verteilung der Prüfungsfragen in den Rigorosa nach Ländern.

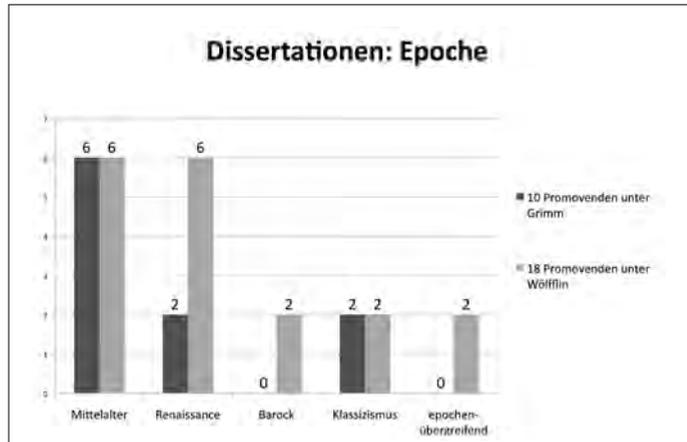
Werden die Dissertationsthemen nach diesem Modell geordnet, zeigt sich bei den Promovenden Grimms und Wölfflins ein starkes Interesse an der Kunst des Mittelalters.¹¹ Während sich unter Wölfflin die Kunst der Renaissance der gleichen Beliebtheit erfreute, entstanden in der Betreuung Grimms hierzu nur einige wenige Arbeiten.¹² Eine Erweiterung dieses zeitlichen Spektrums um die Kunst des Barocks erfolgte unter Wölfflin.¹³ Nur vereinzelt wurden Arbei-

11 Z. B. bei Grimm: Jessen, Peter Arnold: Die Darstellung des Weltgerichts im Mittelalter. Diss. Berlin 1882, in: HUB UA, Phil. Fak. 259; und bei Wölfflin: Bachem, Johannes: Sächsische Plastik vom frühen Mittelalter bis nach Mitte des 13. Jahrhunderts, in: HUB UA, Phil. Fak. 437.

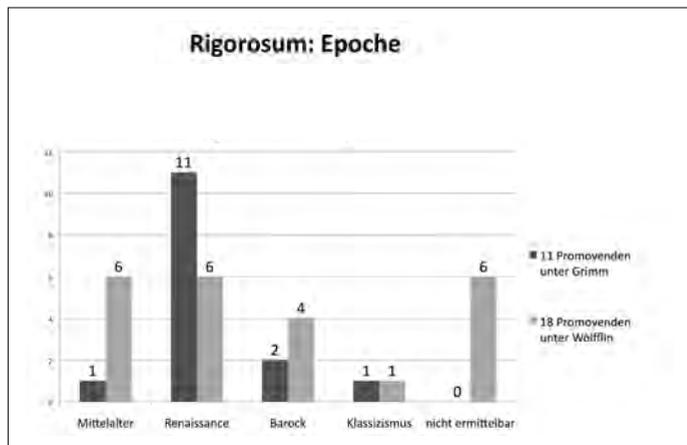
12 Z. B. bei Grimm: Oechselhauser, Adolph von: Dürer's apokalyptische Reiter. Diss. Berlin 1885, in: HUB UA, Phil. Fak. 266; und bei Wölfflin: Bombe, Walter: Benedetto Buonfigli – Eine kunstgeschichtliche Studie. Diss. Berlin 1904, in: HUB UA, Phil. Fak. 395.

13 Bspw. die Arbeit: Vollmer, Hans: Schwäbische Monumentalbrunnen. Diss. Berlin 1907, in: HUB UA, Phil. Fak. 416.

3 Verteilung der Dissertationen nach Epochen.



4 Verteilung der Prüfungsfragen in den Rigorosa nach Epochen.



ten zum Klassizismus vorgelegt.¹⁴ Außerdem ist auffällig, dass Wölfflins Promovenden in einigen Arbeiten epochenübergreifend und -vergleichend arbeiteten (Abb. 3).¹⁵ Die Themen der Rigorosa zeigen hierzu eine Verschiebung der zeitlichen Gewichtung. Während die Prüfungsfragen Wölfflins zwischen dem Mittelalter, der Renaissance und dem Barock ein gewisses Gleichgewicht erkennen lassen, trat Grimms Interesse an der Kunst der Renaissance in den Rigorosa nunmehr nachdrücklich zutage. Wie in den Dissertationen kamen andere Zeitalter auch hier kaum zur Sprache (Abb. 4).

14 Z. B. die Arbeit: Hermens, Willibald: Die Anfänge der klassizistischen Zeichnung in Deutschland. Diss. Berlin 1908, in: HUB UA, Phil. Fak. 455.

15 Etwa die Arbeit von Vollmer (wie Anm. 13).

Die Unterteilung des Quellenmaterials nach den Rubriken Architektur, Skulptur und Malerei/Grafik ergab sich aus den Gegenständen der kunstgeschichtlichen Forschung um 1900 sowie aus dem Quellenmaterial selbst. Einige Dissertationen nennen einen Gattungsbegriff bereits im Titel; weitere Dissertations- und Prüfungsthemen konnten über den behandelten Gegenstand eindeutig einer Gattung zugeordnet werden. Dennoch erwies sich die Gattungszuweisung in nicht wenigen Fällen als schwierig. Namentlich prüfte Grimm – auch hier im Unterschied zur Praxis Wölfflins, dessen Prüfungsthemen oft eine einfache Zuschreibung zu Gattungen ermöglichten – gern zu einzelnen Künstlern, deren Werk sich nicht auf eine Gattung allein reduzieren lässt (z. B. Michelangelo). Solche gattungsübergreifenden Themen wurden somit mehreren Rubriken zugeordnet.¹⁶

In der Auswertung der Dissertationsthemen gab sich die Malerei/Grafik sowohl bei den Promovenden Grimms als auch bei jenen Wölfflins als die führende Gattung zu erkennen,¹⁷ die bei Grimm von einem fast gleich starken, bei Wölfflin hingegen einem deutlich geringeren Interesse an Themen aus dem Bereich der Skulptur gefolgt wurde (Abb. 5).¹⁸ Themen zur Architektur hingegen wurden bei Grimm gar nicht, bei Wölfflin immerhin zweimal gewählt.¹⁹ Diese Schwerpunktsetzung auf Malerei wiederholte sich in den Rigorosa. Bildhauerei war bei beiden Prüfern ein weniger stark vertretenes Thema, und wiederum war es allein Wölfflin, der seine Kandidaten explizit zu Themen der Architektur prüfte (Abb. 6).

Werden die bisher besprochenen Kategorien zusammengeführt, so zeigt sich, dass sowohl in den bei Grimm erstellten Dissertationen wie auch in den von Wölfflin betreuten Arbeiten sich Themen der Kunst des deutschen Mittelalters einer besonderen Aufmerksamkeit erfreuten. Verstärkt kommen Themen der italienischen Renaissance in den Rigorosa auf. Auch wenn in den Promotionen Wölfflins eine Öffnung der Themen in unterschiedliche Richtungen zu beobachten ist, lässt sich in der Schwerpunktsetzung eine markante Ähnlichkeit zwischen den Promotionen unter Grimm und Wölfflin erkennen.

Dennoch kann ein Unterschied zwischen den Dissertationen und Prüfungsfragen der Grimmschen und jenen der Wölfflinschen Promotionen ausgemacht werden. Er betrifft die Auffassung des kunstgeschichtlichen Gegenstandes und den methodischen Zugriff, der sich sowohl in den schriftlichen Arbeiten als auch in Teilen in den mündlichen Prüfungen spiegelt. Geht man von den Dissertationen aus, so erweist sich hierfür eine Ordnung des Materials nach den Rubriken Künstlergeschichte, Stilgeschichte/Formanalyse und Ikonografie als fruchtbrin-

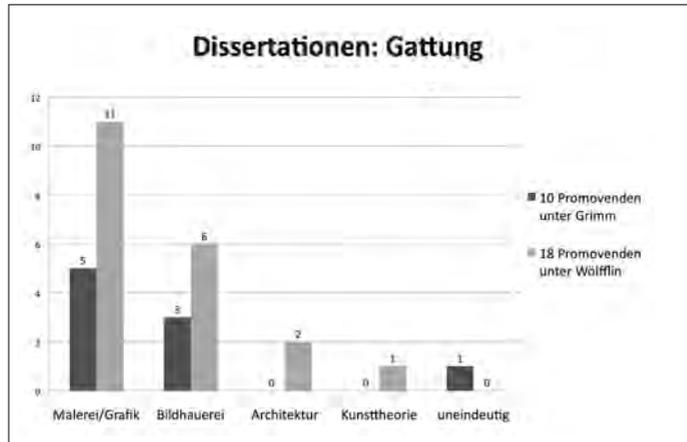
16 Zwei Dissertationen konnten in dieser Kategorie nicht zugeordnet werden: Konnerth (wie Anm. 7), die in der Grafik unter der Rubrik »Kunsttheorie« notiert wurde; Plath, Konrad Johann Wulfram: Die Königspalzen der Merowinger und Karolinger. Diss. Berlin. 1892, in: HUB UA, Phil. Fak. 307, die eine historische Darstellung des Themas beinhaltet und in der Grafik als »uneindeutig« verzeichnet ist.

17 Z. B. bei Grimm: Dülberg, Franz: Leydener Malschule I. Gerardus Leydanus. II. Cornelis Engelbrecht. Diss. Berlin 1899, in: HUB UA, Phil. Fak. 346; und bei Wölfflin: Fischer, Otto: Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Diss. Berlin 1907, in: HUB UA, Phil. Fak. 436.

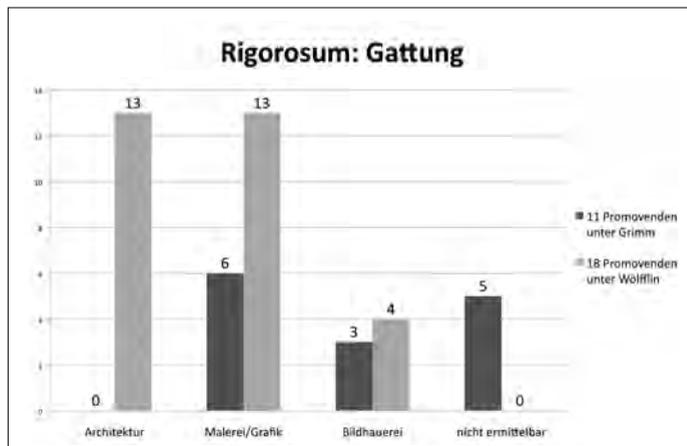
18 Z. B. bei Grimm: Waldschmidt (wie Anm. 9); und bei Wölfflin: Schütte, Marie: Der schwäbische Schnitzaltar. Diss. Berlin 1903, in: HUB UA, Phil. Fak. 384.

19 Grisebach (wie Anm. 8) und Gerstenberg, Kurt: Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter. Diss. Berlin 1913, in: HUB UA, Phil. Fak. 529.

5 Verteilung der Dissertationsthemen nach Gattungen.



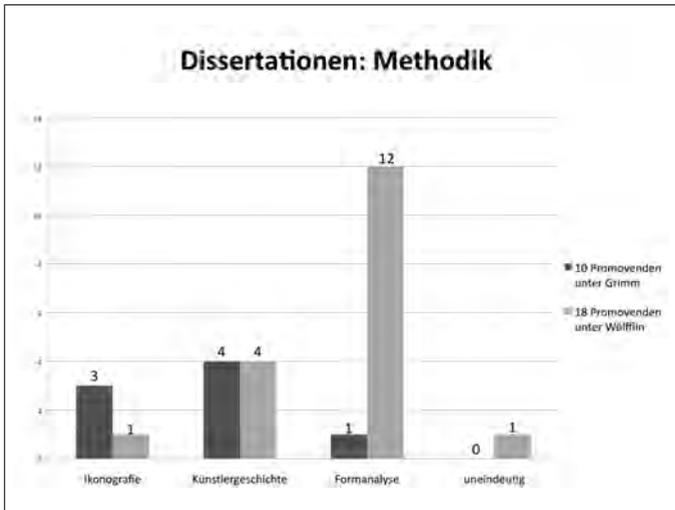
6 Verteilung der Fragen in den Rigorosa nach Gattungen.



gend. Auch hier ist eine Einschränkung der komplexen Analyse- und Darstellungszusammenhänge in den Dissertationen auf die vorrangig angewandten Methoden notwendig.

Dabei zeigt sich, dass die Mehrzahl der Promovenden Grimms in ihren Dissertationen einen Künstler und dessen Werk aus biografischer Sicht in den Vordergrund stellten. Drei Arbeiten lag eine ikonografische Fragestellung zugrunde; eine Arbeit bediente sich eines formalanalytischen Ansatzes.²⁰ Diese letztgenannte, im Jahr 1900 entstandene Arbeit weist damit bereits auf einen Wandel in der kunstgeschichtlichen Lehre und Forschung an der Berliner Universität hin, der mit der Besetzung des Lehrstuhls durch Wölfflin eintrat und der die Art und Weise betraf, wie kunstgeschichtliche Themen aufgefasst und bearbeitet wurden. Dieser Wandel lässt sich auch in der Arbeitsweise erkennen, derer sich die Promovenden Wölfflins bedienen

²⁰ Für eine biografisch orientierte Arbeit sei exemplarisch genannt: Hildebrandt (wie Anm. 8). Eine Arbeit zur Ikonografie ist bspw.: Jessen (wie Anm. 11). Einen formalanalytischen Ansatz wählte Volkmann (wie Anm. 6).



7 Verteilung der Dissertationsthemen nach methodischen Ansätzen.

ten: Der Mehrzahl der von ihm betreuten Dissertationen lag eine überwiegend formanalytische Vorgehensweise zugrunde, bei der der Stil als spezifischer Ausdruck einer Epoche herausgestellt wurde. Daneben blieben auch Künstlerbiografien relevant; je eine weitere Dissertation beschäftigte sich mit einer ikonografischen Fragestellung und der Kunsttheorie (Abb. 7).²¹

Auch wenn aufgrund der im Allgemeinen unsystematischen und knappen Protokolle der Rigorosa nicht unmittelbar auf den methodischen Ausgangspunkt der Fragestellungen geschlossen werden kann, so spiegelt sich auch in diesen ein differenzierender Aspekt. Denn während in den Protokollen der von Grimm abgenommenen Rigorosa in den meisten Fällen die Namen von Künstlern erscheinen, über die geprüft wurde, fehlen in dreizehn von achtzehn Prüfungen Wölfflins derartige Namensnennungen im Protokoll.

Die Auswertung der Dissertationen und Prüfungsprotokolle der Rigorosa legt somit die Vermutung nahe, dass eine deutliche Prägung der Promovenden und der Promotionen durch das individuelle Verständnis von Kunstgeschichte und kunstgeschichtlicher Forschung der Doktorväter erfolgte und mit der Reflexion der Grimmschen und Wölfflinschen Vorstellungen von Kunstgeschichte durch die Promovenden zugleich einer Leistungserwartung der Betreuer entsprochen wurde. Diese Prägung zeigt sich dabei weniger in der Wahl des zu bearbeitenden oder zu prüfenden kunstgeschichtlichen Gegenstandes, sondern vor allem im analytischen Zugriff und in der Darstellungsweise dieses Gegenstandes.

Diese zunächst anhand statistischer Auswertungen beschriebenen Beobachtungen werden konkret belegt, wenn man sie mit den Lehrveranstaltungen Grimms und Wölfflins an der Berliner Universität abgleicht. Darüber hinaus sollen die von ihnen betreuten Dissertationen einer genaueren Analyse unterzogen werden. Dies wird im Folgenden exemplarisch durchgeführt.

21 Ein Beispiel für eine formanalytische Fragestellung ist: Gerstenberg (wie Anm. 19). Eine biografisch orientierte Studie legte vor: Giesecke (wie Anm. 9). Die Arbeit zur Ikonografie fertigte an: Stengel (wie Anm. 7). Mit einem kunsttheoretischen Thema beschäftigte sich: Konnerth (wie Anm. 7).

*Von der Künstlergeschichte zur Formanalyse:
Die Lehre im Spiegel der Promotionen*

Die Bevorzugung eines Themas der deutschen Kunstgeschichte für die Dissertationen spiegelt sich in den Lehrveranstaltungen, die Grimm zwischen dem Sommersemester 1882 und dem Wintersemester 1900/01 an der Berliner Universität abhielt. Wie ein roter Faden ziehen sich Vorlesungen wie etwa »Geschichte der Deutschen Kunst vom sechzehnten Jahrhundert bis auf die heutige Zeit« (Sommersemester 1882) oder »Deutsche Kunst- und Culturgeschichte der Gegenwart« (Sommersemester 1889) durch die Vorlesungsverzeichnisse. Darüber hinaus beschäftigte sich Grimm in seinen Vorlesungen mit dem Leben herausragender italienischer Künstler der Renaissance oder Persönlichkeiten der Literaturgeschichte. Eine derartige Ausrichtung belegen Lehrveranstaltungstitel wie »Über das Leben und die Werke Michelangelos und Raffaels« (WS 1883/84) oder »Geschichte der europäischen Kunst und Kultur von Dante bis Shakespeare« (WS 1887/88). Auch Grimms Assistent Carl Frey, der seit 1884 an der Berliner Universität lehrte, hielt Vorlesungen zur deutschen und italienischen Kunst, hier im Besonderen zu Michelangelo und Raffael. Er stand damit ganz in der Tradition seines Mentors Grimm.²²

Man darf davon ausgehen, dass Dissertationen, wie etwa jene von Wolfram Waldschmidt über »Andrea del Castagno«²³ oder von Edmund Hildebrandt über »Friederich Tieck«²⁴, die sich monografisch einzelnen Künstlerbiografien widmeten, in unmittelbarer Anregung durch die Lehre Grimms entstanden. Das Ziel Hildebrandts war es, mit seiner Arbeit den »in Vergessenheit [geratenen]«²⁵ klassizistischen Bildhauer Tieck wieder in Erinnerung zu rufen. Dabei setzte sich Hildebrandt besonders intensiv mit den Jugendjahren des Künstlers auseinander, wobei er Tiecks Verhältnis zu Goethe und seine Aufenthalte in Weimar beschrieb. Hildebrandts Arbeit enthält zudem eine Zusammenfassung aller bis dahin veröffentlichten und unveröffentlichten Materialien – darunter auch Gedichte und den Briefwechsel mit Goethe. Indem Hildebrandt die Persönlichkeit Tiecks in den Vordergrund seiner Untersuchung stellte und den Künstler in sein kulturelles Umfeld einbettete, griff der Autor in seiner Arbeit den kulturgeschichtlich-biografischen Ansatz auf, den Grimm in der Lehre vertrat. Dass Hildebrandt einen Künstler wählte, der im engeren Umfeld Goethes, des von Grimm verehrten Universalgenies, zu suchen ist, unterstreicht die enge Anbindung der Studie des Absolventen an das Interessengebiet des Doktorvaters.

Die Titel der zahlreichen Lehrveranstaltungen Wölfflins beinhalten im Gegensatz zu seinem Amtsvorgänger enger gefasste Themenfelder, wie z. B. »Die Kunst Venedigs« (Wintersemester 1901/02 und Wintersemester 1905/06), »Germanische und Romanische Kunst im Zeitalter Rembrandts und Rubens« (Sommersemester 1905) oder »Vergleichende Geschichte der Renaissance bei den germanischen und romanischen Völkern« (Wintersemester 1909/10). Daneben

22 FWU B. VV: Sommersemester 1882 bis Wintersemester 1900/1901.

23 Waldschmidt (wie Anm. 9).

24 Hildebrandt (wie Anm. 8).

25 Ebd., S. 422.

behandelte er in mehreren Lehrveranstaltungen Fragen der Architektur und der Kunst des Mittelalters. Im Wintersemester 1907/08 hielt er erstmals eine Vorlesung über die »Grundbegriffe der Kunstgeschichte« und setzte sich intensiv mit der Frage auseinander, auf welche Weise Kunstgeschichte betrieben werden solle.²⁶

Besonders deutlich tritt hier die Verflechtung von Lehre, Forschung und erwarteten Prüfungsleistungen in den Promotionen der Jahre 1902/03 hervor. In gleich vier Rigorosa wurden von Wölfflin Fragen zu der sonst nicht in dieser Art berücksichtigten Geschichte der Grafik gestellt. Ein unmittelbarer Bezug zu den Lehrveranstaltungen Wölfflins, die dieser im Sommersemester 1902 und im Wintersemester 1902/03 als »Übung zum Holzschnitt und Kupferstich« und als Seminar unter dem Titel »Albrecht Dürer« gab, ist unverkennbar.²⁷ Das neue Verständnis von kunstgeschichtlicher Forschung, um das Wölfflin rang, wurde auch in den Abschlussarbeiten seiner Studenten aufgegriffen. Beispielhaft stehen hierfür die Dissertation von August Grisebach zum deutschen Rathaus der Renaissance²⁸ und Kurt Gerstenbergs einflussreiche Studie über die »deutsche Sondergotik«²⁹, die sich beide einer formanalytischen Arbeitsweise bedienten. Grisebach etwa erforschte in seiner Dissertation Fassaden deutscher Rathäuser nach zuvor bestimmten Kategorien und ordnete sie daran anschließend in einem regionalen und stilistischen Vergleich einzelnen Schulen zu, wobei es sein Ziel war, eine Chronologie von Stilentwicklungen darzustellen.³⁰

Auch Gerstenberg griff in seiner Dissertation Wölfflins Formverständnis auf, demzufolge – in Anknüpfung an die am Ende des 19. Jahrhunderts stark diskutierte Einfühlungstheorie – Stilformen aus einem »Volksgefühl«³¹ erwachsen und daher als spezifischer Ausdruck einer Zeit gewertet werden könnten.³² So erblickte Gerstenberg im Typus der Hallenkirche den Ausdruck eines spezifisch »germanischen« Stils, der sich von der »französisch-gotischen Tradition« getrennt habe. Er umschrieb ihn mit dem Begriff der »deutschen Sondergotik«. Während Wölfflin in der Architektur den Charakter bestimmter Zeiten und Völker wahrzunehmen geglaubt hatte, bediente sich Gerstenberg jedoch des Begriffes der Rasse. So habe die »französische Rasse« die gotischen Formen geschaffen, die »deutsche Rasse« habe diese aber in der Spätgotik zu einem eigenständigen Stil, nämlich besagter »Sondergotik« umgebildet.³³ In dieser »Sondergotik« drückte sich für Gerstenberg eine »national bedingte Stileinheit« aus. Im Unterschied zu Wölfflin, der von »Völkern« in einem umfassenderen Sinne, dem »Gegensatz von südlichem und nördlichem Lebensgefühl«³⁴ sprach, ohne sich dabei namentlich auf Länder oder Epochen festzulegen, diente Gerstenberg der Begriff der Rasse zur Abgrenzung spezifischer Länder bzw. deren Einwohner innerhalb eines eng abgesteckten Zeitraums.

26 FWU B. VV: Sommersemester 1900 bis Wintersemester 1910.

27 FWU B. VV: Sommersemester 1902 und Wintersemester 1902/1903.

28 Grisebach (wie Anm. 8).

29 Gerstenberg (wie Anm. 19).

30 Betthausen 2007.

31 Wölfflin 1886, S. 49.

32 Vgl. Meier 1990, S. 65.

33 Gerstenberg (wie Anm. 19).

34 Wölfflin 1886, S. 30.

Aus der Menge der Daten lässt sich zum Abschluss der Auswertung ein Entwurf des von Grimm und Wölfflin auf unterschiedliche Weise vermittelten kunstgeschichtlichen Kanons um 1900 skizzieren. Der Schwerpunkt der Lehrinhalte des Kunstgeschichtlichen Seminars der Berliner Universität lag auf der deutschen Kunst. Diese Orientierung fügte sich auf einer allgemeineren Ebene in das politische und gesellschaftlich-kulturelle Klima der Wilhelminischen Epoche ein. Mit Blick auf das Fach Kunstgeschichte bettet sich diese Schwerpunktsetzung in eine Diskussion ein, die an der Wende zum 20. Jahrhundert über die nationale Verantwortung dieses Wissenschaftszweiges in Deutschland geführt wurde. Konrad Lange bemerkte hierzu in seinem Beitrag von 1891: »Wo aber die Kunstgeschichte in erster Linie ein allgemein bildendes Fach sein soll, da wird die deutsche und niederländische Kunst im Vordergrund des Interesses stehen. Nicht weil sie höher steht als die italienische, sondern weil es unsere Kunst ist.«³⁵ Er forderte zudem die Ausformung eines »deutsch-nationalen« Stils, wozu eine breite kunstgeschichtliche Bildung der Gesellschaft beitragen sollte. Dies sollte Aufgabe und Verpflichtung des Kunsthistorikers sein. In diesem Zusammenhang können die Dissertationen, die sich dem Themenbereich der deutschen Kunst widmeten, als ein Versuch gewertet werden, eine Vorstellung von eben dieser »deutsch-nationalen« Kunst zu vermitteln.

Darüber hinaus lässt die Auswertung der Promotionsakten ein sehr enges Verhältnis zwischen dem Verständnis kunstgeschichtlicher Forschung des jeweiligen Lehrstuhlinhabers, der Lehre, der Forschung und den Inhalten der Promotionen deutlich werden. So spiegeln sich die Forschungsmethoden und Lehrinhalte Grimms und Wölfflins unmittelbar in den Themen wie auch in der Art und Weise der Bearbeitung des gewählten Forschungsgegenstandes in den Dissertationen der Absolventen wider. Die besonders enge Knüpfung der Prüfungserwartung an die in der Lehre vermittelten Inhalte, wie sie bei Wölfflin markant hervortrat, mag zugleich als ein Zeichen der Etablierung des Fachs Kunstgeschichte als eine eigenständige Disziplin unter Wölfflin gewertet werden. Denn war Grimm noch der Ansicht gewesen, dass »Neuere Kunstgeschichte kein Fach für sich, sondern eine historische Hilfswissenschaft«³⁶ sei, zu deren Erforschung man sich der Methoden der Literatur- und Sprachwissenschaft sowie der Archäologie bedienen könne,³⁷ stellte Wölfflin in seiner Antrittsrede in der Akademie der Wissenschaften vierzig Jahre später fest: »(...) die Kunstgeschichte tritt als gleichberechtigt in den Kreis der älteren historischen und philologischen Fächer. Diese Gleichberechtigung wird sie in dem Maße mehr verdienen, je mehr es ihr gelingt, sich von den anderen Disziplinen zu unterscheiden und ihrem besonderen Stoffe gemäß, eigene Begriffe und Methoden ausbildet.«³⁸ Letztlich geht mit der Ausdifferenzierung von kunstgeschichtlichen Methoden eine besonders intensive Rezeption des vermittelten Wissens einher.

35 Lange 1891, S. 449–450.

36 Grimm 1891, S. 391.

37 Grimm 1865, S. 26–27.

38 Wölfflin 1911, S. 701.

Abkürzungen

FWU B. VV = Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin. Verzeichnis der Vorlesungen 1810–1929
HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv

Literatur

- Betthausen, Peter: Grisebach, August. In: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Hg. von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart und Weimar 2007, S. 140–143.
- Grimm, Herman: Werth der neueren Kunstgeschichte. Eine der wichtigsten historischen Hilfswissenschaften. In: Über Künstler und Kunstwerke 1 (1865), S. 37–40.
- Grimm, Herman: Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte. In: Deutsche Rundschau 66 (1891), S. 390–413.
- Lange, Konrad: Die Kunstwissenschaften an unseren Universitäten. In: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Litteratur und Kunst 50 (1891), Bd. 4, S. 449–467.
- Meier, Nikolaus: Heinrich Wölfflin. 1864–1945. In: Dilly, Heinrich (Hg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte. Berlin 1990, S. 62–79.
- Schmarsow, August: Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. Berlin 1891.
- Wölfflin, Heinrich: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Dissertation. München 1886.
- Wölfflin, Heinrich: Antrittsrede des Hrn. Wölfflin. Öffentliche Sitzung vom 29. Juni 1911. In: Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Halbbd. 1. Januar bis Juni. XXXII. Berlin 1911.

Abbildungsnachweis

1–7 Vivien Trommer und Laura Windisch in Auswertung der Promotionsakten.

Die Studenten und das Studium der Kunstgeschichte um 1900. Eine sozial- und bildungsgeschichtliche Studie

Sozialhistorische Untersuchungen über Studenten des Fachs Kunstgeschichte und den Verlauf eines kunsthistorischen Studiums finden sich selten. Es ließen sich hieraus jedoch Rückschlüsse auf die soziale Disposition oder die Mobilität der Studenten ziehen, was einer noch zu schreibenden Geschichte des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der Universität unter den Linden aufschlussreiche Details liefern könnte. Die im Archiv der Humboldt-Universität aufbewahrten Promotionsakten stellen ein besonders ergiebiges Quellenmaterial dar, das die Bearbeitung einer derartigen sozialhistorischen Fragestellung für die Berliner Universität in der Zeit um 1900 ermöglicht.¹ Der jeweils darin enthaltene Lebenslauf des Promovenden gibt Auskunft über Geburtsort, Geburtsdatum, Elternhaus, Schulzeit, Studienzzeit bis zur Promotion sowie über die Religionszugehörigkeit. Ausgehend von dieser Quellenlage konzentriert sich die nachfolgende Studie auf zwei Aspekte. So wurden der soziale Hintergrund von 29 Promovenden, die zwischen 1882 und 1912 ihr Studium der Kunstgeschichte an der Berliner Universität absolvierten, einerseits und deren Studienverlauf an der Berliner Universität andererseits einer statistischen Auswertung unterzogen.

Unter diesen Promovenden befand sich nur eine Frau. Es handelte sich um Marie Schuette, die noch vor der offiziellen Zulassung von Frauen zum Studium, die in Preußen 1908 erfolgte, das Fach Kunstgeschichte mit der Promotion abschloss.² Bemerkenswert ist, dass aber auch nach Einführung des Frauenstudiums bis zum Ende des Untersuchungszeitraums keine weitere Studentin in Berlin im Fach Kunstgeschichte promovierte.

Ausgehend von der Überlegung, dass der Einfluss des Elternhauses maßgeblich sowohl die finanzielle Situation als auch die kulturelle und intellektuelle Vorbildung Studierender bestimmt, wurden die von uns eingesehenen Lebensläufe zunächst auf Hinweise geprüft, die Aufschluss über den sozialen Status der Eltern geben könnten. Als Anknüpfungspunkt erwiesen sich hierbei Angaben, die zum Beruf (vorwiegend) des Vaters enthalten waren. Trotz der Vielschichtigkeit der Berufe, die die so entstandene Übersicht aufzeigt, ist die Dominanz einer höheren Bildungsschicht, vertreten durch berufliche Tätigkeiten wie Professor, Architekt, Staatsarchivar, Rektor oder Kaufmann, deutlich erkennbar.

1 HUB UA, Phil. Fak. [Promotionsakten].

2 Siehe hierzu den Beitrag von Katharina Groth und Birgit Müller in diesem Band.

Um diese Beobachtung in einen breiteren Kontext einbetten und die Frage klären zu können, inwiefern sich hier etwa ein Spezifikum der Studierenden der Kunstgeschichte zu erkennen gibt oder aber, ob dieser Anteil eines bildungsbürgerlichen Elternhauses als repräsentativ für die Studenten der Berliner Universität gelten kann, wurden Statistiken vergleichend herangezogen, die die gesamte Studentenschaft der Berliner Universität untersuchen.³ Durch die hier vorgenommene Einteilung der Studentenschaft in drei verschiedene gesellschaftliche Gruppen, lassen sich Unterschiede der Prägung durch das Elternhaus benennen und der jeweilige Anteil dieser sozialen Gruppen unter den Kunstgeschichtspromovenden und der gesamten Studentenschaft ermitteln.⁴ Zur ersten Gruppe gehören »Höhere Beamte, Geistliche, Richter, Anwälte, Hochschullehrer, Gymnasiallehrer, Ärzte, Apotheker, Offiziere, Architekten, Ingenieure, Schriftsteller, usw.«, denen ein ähnlich hoher Bildungsgrad gemein ist. Die zweite Gruppe umfasst »Groß-Kaufleute, Kaufleute, Großindustrielle, Industrielle, Großgrundbesitzer, Rentner, usw.«, und zeichnet sich eher durch Besitz und kaufmännische Berufe aus. In der dritten Gruppe wurden »Mittlere- und Unterbeamte, Volksschullehrer, Handwerker, Landwirte usw.« zusammengefasst.⁵ Letztgenannte Gruppe kann in Anlehnung an Carola Groppe als »Schicht der mittleren Beamten und Angestellten« mit dem Begriff »neuer Mittelstand« bezeichnet werden.⁶

Ordnet man die Berufe der Väter der Promovenden der Kunstgeschichte diesen drei Gruppen zu, so bestätigt sich die erste Beobachtung, da 80 % der ersten und 20 % der zweiten Gruppe zuzurechnen sind. Dagegen gab es bis 1912 keinen einzigen Promovenden der Kunstgeschichte, der der dritten Gruppe, also dem neuen Mittelstand, zuzuordnen wäre. Die Studierenden der Kunstgeschichte an der Berliner Universität geben sich somit in dieser Hinsicht als eine weitgehend homogene Gruppe zu erkennen, die sozialen Schichten entstammten, welche aufgrund von Bildung oder finanziellem Status eine herausgehobene Stellung innerhalb der Gesellschaft einnahmen.

Bezogen auf die gesamte Studentenschaft, ist für die Zeit direkt nach der Gründung der Berliner Universität eine klare Dominanz der ersten – vor allem durch Bildung geprägten – Gruppe festzustellen. Seit den 1890er Jahren zeichnete sich hierin jedoch ein Wandel ab: Während in den ersten Berechnungen von 1810 und 1815 noch knapp die Hälfte (48,46 %) der Studenten der ersten Gruppe zugerechnet wurden, waren es um 1900 nur noch gut ein Drittel (33,83 %).⁷ Der jeweilige Anteil der einzelnen gesellschaftlichen Gruppen glich sich im Laufe der Zeit an. Die Studentenschaft des frühen 20. Jahrhunderts differenzierte sich »im Hinblick auf Klassenzugehörigkeit, Religion und Nationalität zunehmend« aus.⁸ Dieser Wandel, den die Statistik von Lenz bereits andeutete und den Konrad H. Jarausch als »Umstrukturierung der

3 Hierzu werden die von Friedrich Lenz verfassten und in der von Max Lenz herausgegebenen Universitätschronik erschienenen Statistiken herangezogen, welche die Studentenschaft der Berliner Universität beschreiben; Lenz 1910.

4 Ebd., S. 521.

5 Ebd.

6 Groppe 1997, S. 24.

7 Lenz 1910, S. 521 und Jarausch 1980, S. 132.

8 Mazón 2001/2002, S. 3.

studentischen Herkunft, welche die Selbstrekrutierung des Bildungsbürgertums (...) ablöste⁹ beschreibt, gilt jedoch nicht für das Fach Kunstgeschichte, deren Studierende zum überwiegenden Teil auch weiterhin einer gehobenen sozialen Schicht entstammten.

Auch in Bezug auf die Religionszugehörigkeit ist eine starke Übereinstimmung bei den von uns in den Blick genommenen Absolventen zu verzeichnen: 91,7% dieser gehörten der evangelischen Konfession an; die verbleibenden 8,3% waren jüdischen Glaubens. Der Vergleich zu der gesamten Studentenschaft kann hier nicht gezogen werden, da sich für den betreffenden Zeitraum keine genauen Angaben finden lassen. Für eine Deutung dieser Zahlen muss jedoch die geografische Herkunft der Studierenden, die im Fach Kunstgeschichte eingeschrieben waren, berücksichtigt werden.

Aufschluss hierüber kann der in den Kurzbiografien der Promotionsakten genannte Geburtsort geben. Von den 29 Promovenden wurden 37,1% in Berlin und Brandenburg geboren. Aus Neu- bzw. Altpreußen promovierten jeweils 14,8% Studierende der Kunstgeschichte in Berlin.¹⁰ Die verbleibenden Prozente teilen sich auf Orte außerhalb Preußens (18,5%), Orte in Europa (11,1%) und Städte außerhalb Europas (3,7%) auf. Im Vergleich zur regionalen Verteilung der Geburtsorte der gesamten Studentenschaft fallen einige Abweichungen auf.¹¹ Nach der von Lenz vorgelegten Statistik stammten nur 21,42% aller Studenten für diesen Zeitraum an der Berliner Universität aus der Region Berlin-Brandenburg. Auch die Verteilung der Alt- und Neu-Preußen in der gesamten Studentenschaft zeigt Differenzen zu der Verteilung unter den Studierenden der Kunstgeschichte: Während bezogen auf die gesamte Studentenschaft mit 32,25% deutlich mehr Alt- als Neu-Preußen, deren Anteil nur 9,17% betrug, vertreten waren, hielt sich die Menge der Neu- und Altpreußen bei den Promovenden im Fach Kunstgeschichte die Waage. Die Anzahl der übrigen Deutschen (abzüglich Preußen) mit 15,88%, der Europäer (13,22%) und Außereuropäer (5,1%) weicht weit weniger von der Verteilung der hier untersuchten Promovenden ab.

Obwohl die Zahlen der Studierenden der Kunstgeschichte wie auch der gesamten Hochschule die Berliner Universität zunächst als höhere Bildungsstätte für preußische Landeskinder insbesondere aus den östlichen Gebieten des Reichs ausweisen, kann hieraus jedoch keine hinreichende Erklärung für den hohen Anteil an Promovenden protestantischer Konfession im Fach Kunstgeschichte gewonnen werden. Es bestätigt sich vielmehr die Beobachtung Konrad H. Jarauschs, dass es »eine Unterprivilegierung der Katholiken, eine Überrepräsentation der Protestanten (...) und eine stärkere Studienfreudigkeit der Juden«¹² gegeben habe.

Darüber hinaus ist der Anteil der Studierenden aus den verbliebenen Gebieten des Deutschen Reichs sowie aus dem Ausland, der zusammen etwa einem Drittel der Studierenden entsprach, bemerkenswert und provoziert die Frage nach der Rolle des Berliner kunstgeschicht-

9 Jarausch 1980, S. 119.

10 Diese von Lenz vorgenommene Einteilung nach topografischen Kategorien berücksichtigt die territoriale Neuordnung durch die Reichsgründung von 1871. Siehe Lenz 1910.

11 Ebd., S. 519. Für den Vergleich der Promovenden der Kunstgeschichte mit der gesamten Studentenschaft wurden Tabellen, die die Heimat der Studierenden zu Anfang eines jeden Jahrzehnts auführen, herangezogen (Lenz 1910) und jeweils ein Mittelwert für jedes Jahrzehnt errechnet.

12 Jarausch 1980, S. 133.

lichen Seminars innerhalb der kunstgeschichtlichen Institute an deutschen Universitäten. Eine genauere Bestimmung dieser ermöglicht ein Blick auf die Studienverläufe der Promovenden. Denn insgesamt 23 der 29 Absolventen wechselten im Verlaufe ihrer Studienzzeit oft mehrmals den Studienort. Unter den Universitäten, die vor dem Abschluss in Berlin besucht wurden, nahm München eine Sonderstellung ein, da immerhin 15 der 23 Studienortwechsler hier einen Teil ihres Studiums verbrachten. Andere Studienorte, an denen die Promovenden zuvor studiert hatten, waren Leipzig, Freiburg, Hannover, Genf, Basel, Wien, Uppsala, Tübingen, Bonn, Göttingen und Marburg.

Der Umstand, dass sich die Studierenden nach den Studienaufenthalten an anderen Universitäten offensichtlich dezidiert für die Promotion in Berlin entschieden, lässt auf eine gewisse Attraktivität des Abschlusses am Kunstgeschichtlichen Seminar der Berliner Universität schließen. Da es sich bei der Promotion im Fach Kunstgeschichte an der hiesigen Universität nicht um eine Staatsprüfung handelte, die als Qualifikation für den Einstieg in den preußischen Staatsdienst hätte gelten können, muss nach einem fachspezifischen Hintergrund gefragt werden. Der in den Jahren 1890/91 um die Aufgaben des universitären Fachs der Kunstgeschichte geführte »Berliner Streit«¹³ kann Hinweise in diese Richtung geben. Mit Blick auf Preußen schlug Konrad Lange 1891 im Rahmen dieser Diskussion eine Arbeitsteilung der kunstgeschichtlichen Institute vor. Den Instituten an den Universitäten in den preußischen Provinzen wies er hier die Aufgabe einer Grundausbildung zu. Der zweite Teil des kunstgeschichtlichen Studiums sei jedoch sinnvollerweise in Berlin zu absolvieren, wo mit Blick auf die Dichte an kunstgeschichtlicher Kompetenz eine Spezialisierung erfolgen und der Kontakt zu Einrichtungen, die als zukünftige Einsatzorte von promovierten Kunsthistorikern in Frage kämen, aufgenommen werden könne.¹⁴

Wenn auch Langes Vorschlag keinen offiziellen Status erhielt, so spricht doch einiges dafür, dass der charakteristische Studienverlauf der Absolventen des Fachs Kunstgeschichte an der Berliner Universität als Indiz dafür gewertet werden kann, dass sich die Argumente Langes für einen Abschluss des kunstgeschichtlichen Studiums in Berlin als zutreffend erwiesen und somit die Berliner Universität auch für das Fach Kunstgeschichte um 1900 eine besondere Stellung in der deutschen Universitätslandschaft erlangt hatte. Eine genaue Interpretation dieser Zahlen wird freilich erst ein detaillierter Vergleich mit entsprechendem Datenmaterial anderer kunstgeschichtlicher Institute ermöglichen.

In der Zusammenschau der Ergebnisse der bisher untersuchten Aspekte – Geschlecht, geografische und soziale Herkunft, Religionszugehörigkeit sowie Mobilität – tritt eine auffällige Übereinstimmung unter den Promovenden der Kunstgeschichte der Berliner Universität hervor. Ähnlichkeiten werden gleichfalls in der Auswertung der Schulabschlüsse, der Dauer des Studiums und der weiteren Studienfächer, die neben der Kunstgeschichte studiert wurden, erkennbar.

13 Siehe hierzu den Beitrag von Carolin Behrmann und Katja Bernhardt in diesem Band.

14 Lange 1891, S. 457.

Für eine Immatrikulation an der Friedrich-Wilhelms-Universität war der erfolgreiche Abschluss einer Reifeprüfung Voraussetzung. Von den hier untersuchten Promovenden legten 84,9 % diese an einem Gymnasium ab. Weitere 7,7 % besuchten ein Realgymnasium, an dem ein Abschluss mit dem Abitur ebenfalls möglich war. Andere Wege zum Abitur bestritten die bereits erwähnte Marie Schuette und Robert Schmidt: Marie Schuette besuchte zunächst die Höhere Mädchenschule, um anschließend an Gymnasialkursen teilzunehmen. Robert Schmidt war Schüler einer Lateinischen Hauptschule, absolvierte anschließend eine Lehre als Bankkaufmann und legte dann wiederum an der Lateinischen Hauptschule in Halle die Reifeprüfung ab.

Das anschließende Studium der Kunstgeschichte dauerte im Durchschnitt sieben Semester. Lediglich zwei Promovenden fallen durch eine besonders kurze bzw. lange Studiendauer auf.¹⁵ Nicht in allen Fällen konnte allerdings eindeutig bestimmt werden, wie viele Semester hiervon in Berlin absolviert wurden. Bei Studienortwechslern konnte demnach nur auf die gesamte Studiendauer geschlossen werden. Bei Studienfachwechslern und denjenigen, die bereits einen Abschluss in einem anderen Fach erlangt hatten, konnten nur die Semester in Kunstgeschichte in Berlin gezählt werden.

Neben dem Hauptfach Kunstgeschichte studierten die Promovenden zumeist drei oder vier weitere Fächer bzw. ließen sich in diesen prüfen.¹⁶ Als Nebenfach für das kunstgeschichtliche Studium wurde am häufigsten Philosophie (23 von 29), sodann Archäologie (22), Geschichte (12) und in einzelnen Fällen Germanistik, Theologie, Romanistik, Musikwissenschaften, Altordistik, Klassische Philologie und Literaturgeschichte gewählt. Dabei trat die Kombination der Fächer Archäologie und Philosophie (15) am häufigsten auf. Mit Blick auf die Studienfächer ist bemerkenswert, dass fast die Hälfte der hier untersuchten Promovenden ihr Studium nicht mit der Kunstgeschichte begann, sondern zunächst ein anderes Fach wählte. Acht Studienfachwechsler kamen aus anderen Geisteswissenschaften, wie etwa der Geschichte oder der Neuen und Klassischen Philologie. Sechs der promovierten Kunsthistoriker begannen ihre universitäre Laufbahn zunächst im Fach Jura. Drei weitere Promovenden hatten zuvor ein Studium der Architektur aufgenommen. Schließlich wandte sich ein weiterer Promovend, Willy Kurth, von der Malerei kommend dem Studium der Kunstgeschichte zu.

Die auffällige Übereinstimmung, die bereits für den sozialen Hintergrund bestimmt wurde, ist zu einem großen Teil auch für den Verlauf der akademischen Ausbildung der Promovenden der Kunstgeschichte zu beobachten. Dies betrifft die Dauer des Studiums, den Studienortwechsel nach Berlin zum Ende des Studiums wie auch den Wechsel des Studienfachs. Lediglich in der Wahl der Nebenfächer zeigen sich Differenzen. Auch wenn alle Promovenden hierbei geisteswissenschaftliche Fächer wählten, handelte es sich doch um verschiedene Zweit- und Drittfächer.

15 Der Promovend Johnny Roosval hatte bereits einen Abschluss in Uppsala erlangt und besuchte die Berliner Universität für zwei oder drei Semester, um bei Wölfflin zu promovieren. Insgesamt 16 Semester studierte Albert Giesecke, der allerdings sein Studium mit den Fächern Jura und Nationalökonomie begonnen hatte, bevor er zur Kunstgeschichte wechselte.

16 Die Nebenfächer konnten den in den Lebensläufen skizzierten Studienverläufen bzw. den Prüfungsprotokollen entnommen werden.

So zeigt die Analyse der Lebensläufe der Promovenden der Kunstgeschichte um 1900 an der Berliner Universität eine starke Kongruenz dieser Gruppe. Dabei betrifft diese Kongruenz nicht nur den Verlauf des Studiums, also den institutionalisierten Werdegang der Promovenden, sondern auch die Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlich privilegierten Schicht. Allerdings kann diese Analyse nur den ersten Stein zu einer historischen Einordnung und Beurteilung der Studentenschaft der Kunstgeschichte legen, deren Ziel es sein kann, die Kunstgeschichte in ihrer Bedeutung in der bürgerlichen Gesellschaft um 1900 zu verstehen und durch den Vergleich mit anderen kunsthistorischen Instituten den Rang des Berliner Seminars zu ermitteln.

Abkürzung

HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv

Literatur

- Groppe, Carola: Die Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890–1933. Böhlau 1997.
- Jarusch, Konrad H.: Frequenz und Struktur. Zur Sozialgeschichte der Studenten im Kaiserreich. In: Baumgart, Peter (Hg.): Bildungspolitik in Preußen zur Zeit des Kaiserreichs. Stuttgart 1980, S. 119–149.
- Lange, Konrad: Die Kunstwissenschaften an unseren Universitäten. In: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Litteratur und Kunst 50 (1891), Bd. 4, S. 449–467.
- Lenz, Max (Hg.): Geschichte der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. 4 Bde. Halle a.d.S. 1910.
- Mazón, Patricia: Das akademische Bürgerrecht und die Zulassung von Frauen zu den deutschen Universitäten 1865–1914. In: Bulletin. Zentrum für transdisziplinäre Geschlechterstudien 23 (2001/2002), S. 1–10.

Kunstgeschichte um 1900 – ein Vergleich beruflicher Werdegänge: Marie Schuette, Walter Stengel, Hans Wendland und August Grisebach

Peter Trechow stellte 2007 in seinem Beitrag »Kunstgeschichte studiert und dann?« fest, dass »Absolventen der Kunstgeschichte (...) nicht gerade im Ruf« stünden »glanzvolle Karrieren vor sich zu haben«. Vor allem fehle es im Studium in Vorbereitung auf das Berufsleben an der Vermittlung von Kontakten, Netzwerken und praktischen Erfahrungen.¹ Die Frage der Berufsqualifizierung durch ein kunstgeschichtliches Studium, wie sie hier im Rahmen der aktuellen Studienreform zur Diskussion gestellt wurde, erweist sich jedoch nicht nur als ein Problem der Gegenwart. Vielmehr beschäftigte es bereits die Gemüter zur Zeit der Etablierung der Kunstgeschichte als eigenständiges universitäres Fach. Um die Jahrhundertwende nahmen die ersten an der Universität ausgebildeten Kunsthistoriker die Stellen in den Museen ein, die bis dahin vor allem von Archäologen besetzt gewesen waren. In dieser Zeit suchten die Museen nachdrücklich nach geeignetem Personal für die wissenschaftliche Betreuung ihrer Sammlungen, und gerade auf diesen Bedarf sollte die Ausbildung an den Hochschulen ausgerichtet werden.² Nicht zuletzt hieraus entspann sich der »Berliner Streit«, in dem in den Jahren 1890/91 um die Verortung des kunstgeschichtlichen Studiums zwischen Bildungsideal und Ausbildungsbedürfnissen gerungen wurde. Der von Schmarsow in diesem Zusammenhang eingebrachte Vorschlag der Einführung eines Staatsexamens für die Absolventen, die in die Museumslaufbahn einschwenken wollten, wurde jedoch nicht umgesetzt, und so blieb auch weiterhin die nicht berufsqualifizierende Promotion der erste Abschluss des kunstgeschichtlichen Studiums, auch an der Berliner Universität.³

Es schien uns daher von besonderem Interesse, der Frage nachzugehen, welche beruflichen Perspektiven sich den Promovenden, die um 1900 das Studium der Kunstgeschichte hier abschlossen, tatsächlich boten. Die Untersuchung zielt darauf ab, die unterschiedlichen Perspektiven für junge Wissenschaftler im Fach Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufzuzeigen. Hierfür wurden exemplarisch die Werdegänge von vier Promovenden der Friedrich-Wilhelms-Universität untersucht. Neben den Informationen über das Studium, den Stu-

1 Trechow 2007.

2 Schmarsow 1891, S. 15. Dass die Museen mehr oder weniger in die universitäre Lehre eingebunden wurden, zeigt anschaulich Simone Schweers in ihrem Beitrag im vorliegenden Band.

3 Zum »Berliner Streit« siehe den Beitrag von Carolin Behrmann und Katja Bernhardt in diesem Band.

dienort und die Fächerkombinationen spielt die Promotion eine hervorgehobene Rolle, da angenommen wird, dass die Wahl eines Forschungsschwerpunkts Einfluss auf den späteren Berufsweg gehabt haben könnte. Von Interesse ist darüber hinaus die Frage, wie der Berufseinstieg nach dem Studium erfolgte. Schließlich werden die Gründe für einen etwaigen Wechsel des Berufswegs der Protagonisten, nachdem sie sich an einer Institution etabliert hatten, untersucht.

Die ausgewählten Personen, Walter Stengel (1881–1960), Hans Wendland (1880–1960er Jahre), August Grisebach (1881–1950) und Marie Schuette (1878–1975), weisen unterschiedliche Berufswege auf und ermöglichen so, ein differenziertes Bild von den beruflichen Perspektiven der Kunsthistoriker in jener Zeit zu entwerfen. Als Quellenmaterial wurden die Promotionsakten, die im Archiv der Humboldt-Universität zu Berlin aufbewahrt werden, herangezogen. Weiterführende Informationen konnten aus Würdigungen dieser Kunsthistoriker in zeitgenössischen wissenschaftlichen Aufsätzen sowie der teilweise bereits begonnenen Aufarbeitung der Lebenswege der Protagonisten dieser Studie in der Forschungsliteratur gewonnen werden.

Walter Stengel – Direktor des Märkischen Museums

Eine Laufbahn im Museum schlug der erste Berliner Doktorand Heinrich Wölfflins, Walter Stengel (Abb. 1), ein.⁴ 1881 in Marburg an der Lahn geboren, studierte er ein Semester Kunstgeschichte in München und setzte sein Studium für weitere sieben Semester in Berlin fort,⁵ wo er im Jahr 1903 im Fach Kunstgeschichte promovierte. Seine hierfür vorgelegte Dissertation wurde 1904 unter dem Titel »Darstellung der Taube als Symbol des Hl. Geistes in der Malerei der Renaissance« veröffentlicht.⁶ Nach dem Abschluss des Studiums verbrachte Stengel einen sechsmonatigen Studienaufenthalt in London, wo er eine frühe Quellschrift zum Pleinairismus – das 1817 in London erschienene Buch von Henry Richter »Daylight. A Recent Discovery in the Art of Painting« – aufspürte. 1905/06 veröffentlichte Stengel in der Zeitschrift »Kunst und Künstler« den Aufsatz »Eine Freilicht-Prophezeiung«, in dem er seinen Fund vorstellte. Durch diesen Artikel wurde Max Liebermann auf den jungen Kunsthistoriker aufmerksam und schrieb ihm einen Brief, in dem er sich lobend zu dem Beitrag äußerte.⁷ Parallel hierzu begann Stengel 1905 ein Volontariat unter Hugo von Tschudi in der Berliner Nationalgalerie. Als einer der jüngsten Helfer wirkte er dort bei der Ausstellung »Deutsche Kunst aus der Zeit von 1775–1875« (Januar bis Mai 1906) mit und trat dabei mit seiner Entdeckung des Biedermeier-Künstlers Georg Friedrich Kersting hervor.⁸ Ein weiteres mehrmonatiges Volontariat bei Justus Brinckmann am Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe weckte Stengels Interesse am

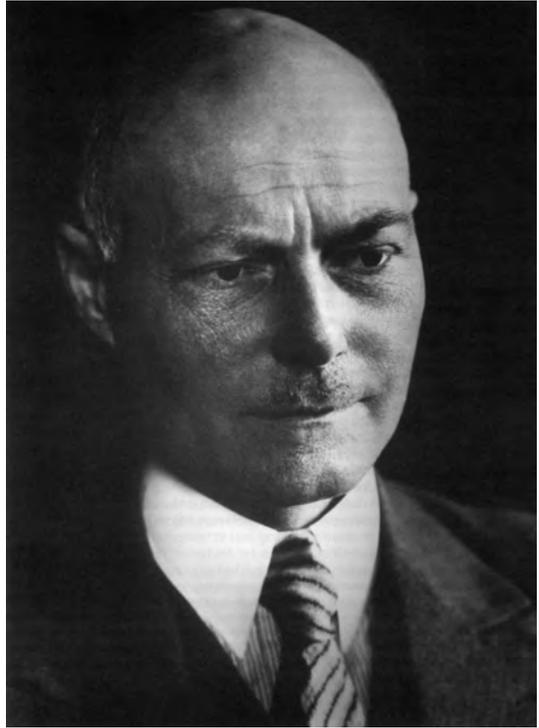
4 Nachruf auf Stengel siehe Rave 1960/61; zu Stengels Biografie siehe Winkler 1999; außerdem Stengels Promotionsakte, in: HUB UA, Phil. Fak. 387.

5 Ebd.

6 Stengel 1904.

7 Winkler 1999, S. 188–189.

8 Ebd.



1 Walter Stengel.

Kunstgewerbe. Nach weiteren drei Monaten Tätigkeit am Historischen Museum in Dresden, fand er ab Juni 1907, erst als Assistent, dann als Kustos, eine Anstellung am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Dort beschäftigte er sich mit der Neuordnung der Fayence- und Glasbestände, später mit den Metallgeräten der Renaissance. Ab 1910 war er als Leiter der Abteilung »Mobiliar, Hausgeräte und Spiele« tätig. In dieser Position forderte Stengel die städtische Verwaltung des Museums auf, nicht nur die vorhandene Sammlung zu pflegen, sondern auch Neues zu erwerben. Insbesondere zeitgenössische Grafiken und die Kunst der Romantik hielt er für eine sinnvolle Ergänzung der Sammlung. Doch der Stadt schien diese Neuordnung des Museums zu radikal. Die daraus resultierenden Streitigkeiten erschwerten seine Arbeit zunehmend, woraufhin Stengel nach 16 Jahren das Haus verließ.⁹ Sieben Jahre lang lebte Stengel nun ohne festes Einkommen. Dann half ihm der Kontakt zu Liebermann weiter. Dieser empfahl Stengel 1925 für die Direktorenstelle am Märkischen Museum in Berlin. Für diese sowohl kultur- als auch kunsthistorisch ausgerichtete Institution schien Stengel bestens geeignet, er wurde eingestellt und war bis zu seiner Pensionierung 1952 dort tätig. 1960 verstarb er in Berlin.¹⁰

9 Ebd.

10 Rave 1960/61.

Marie Schuette – Kustodin im Kunstgewerbemuseum Leipzig

Marie Schuette (Abb. 2) promovierte im Fach Kunstgeschichte 1903 in Berlin.¹¹ Um 1900 war die Tatsache, dass eine Frau promovierte und somit einen offiziellen Studienabschluss erwarb, keine Selbstverständlichkeit, da erst fünf Jahre später, 1908, die offizielle Zulassung von Frauen an der Berliner Universität bewilligt wurde.¹² Davor war es Frauen lediglich möglich, sich als Gasthörerinnen an der Universität zu immatrikulieren. Ihr Anteil war auf etwa 35% beschränkt, die meisten Einschreibungen verteilten sich auf die Philosophische Fakultät.¹³ Schuettes Lebenslauf birgt neben dieser geschlechtsspezifischen Besonderheit einige bemerkenswerte Stationen. Sie wurde 1878 im australischen Sydney als Tochter eines dort tätigen Arztes geboren. Nach dem Tod des Vaters im Jahr 1886 kehrte die Familie nach Leipzig zurück. Sie studierte zuerst deutsche Philologie in Berlin. Es folgten vier Semester in Freiburg im Breisgau und ein Studium der Archäologie und Geschichte in Leipzig, wo sich ihr Interesse zunehmend auf die Kunstgeschichte verlagerte. Die abschließenden drei Semester verbrachte sie wieder in Berlin und promovierte hier 1903 mit ihrer Untersuchung über den »Schwäbischen Schnitzaltar« bei Wölfflin.¹⁴ Nach einem Studienaufenthalt in Rom 1903/04 arbeitete sie 1904 als Assistentin des Provinzialkonservators der Rheinprovinz Paul Clemen in Bonn, 1905 bei Otto von Falke im Kunstgewerbemuseum Köln und von 1907 bis 1910 als Direktorialassistentin an den Großherzoglichen Museen und dem Goethe-Museum in Weimar. Sie kehrte 1905/06 nach Berlin zurück, um hier als Volontärin im Kupferstichkabinett und in der Skulpturensammlung bei Wilhelm Vöge zu arbeiten. 1910 wurde Schuette am Kunstgewerbemuseum in Leipzig fest als Kustodin und Direktorialassistentin angestellt. Bei ihrer dortigen Arbeit entwickelte sie ihren Schwerpunkt in der Textilkunde und verfasste zahlreiche Publikationen, wie zum Beispiel ihre Arbeit über »Alte Spitzen«.¹⁵ Ein weiteres wichtiges Projekt ihrer langjährigen Tätigkeit in Leipzig war die Etablierung der Grassi-Messe, die sie zusammen mit Richard Graul und Heinrich Wichmann organisierte.¹⁶ Als 1928 die Nachfolge des damaligen Direktors des Kunstgewerbemuseums Leipzig Richard Graul diskutiert wurde, bewarb sich auch Schuette, doch ohne Erfolg. Als zu den Probevorträgen der Kandidaten geladen wurde, notierte Graul: »(...) Dr. Sch.[uette] als Dir.[ektor] ausgeschlossen, ihr Vortrag unnötig.«¹⁷ Zum Nachfolger Grauls wurde

11 Eine biografische Darstellung findet sich bei Groenewoldt 1976; zu ihrem Werdegang vgl. Thormann 1993; Thormann 2003, S. 190–191; Hinweise zum frühen Lebensabschnitt im von Schuette handgeschriebenen Lebenslauf in ihrer Promotionsakte, in: HUB UA, Phil. Fak. 384.

12 Huerkamp 1996, S. 76.

13 Eine Gasthörerschaft war seit 1878 lediglich ausnahmsweise und nur unter besonderen Voraussetzungen möglich. Die ersten Gesetze, die Frauen für die Gasthörerschaft zuließen, wurden 1896 unter dem preußischen Kultusminister Robert Bosse beschlossen. Dazu Mertens 1991, S. 33–34, Tab. 1. Ab dem Wintersemester 1908/09 gab es einen starken Zuwachs an Studentinnen, da nun eine offizielle Immatrikulation in Preußen möglich geworden war. Vgl. Huerkamp 1996, S. 76.

14 Schuette 1903; vgl. HUB UA, Phil. Fak. 384.

15 Schuette 1912.

16 Thormann 2003, S. 158–159. – Seit 1920 bis heute findet, parallel zur Leipziger Messe, zweimal jährlich im GRASSI Museum diese jurisierte Kunstgewerbe-Messe mit Arbeiten zeitgenössischer Kunsthandwerker statt.

17 Zit. n. Thormann 2003, S. 202.



2 Elisabeth Voigt, Bildnis Dr. Marie Schuette, Holzschnitt (Leipzig, GRASSI Museum für Angewandte Kunst, Inv. Nr. B.2002.15).

schließlich Heinrich Wichmann ernannt, der das Museum von 1929 bis 1945 leitete. Anzunehmen ist, dass eine Frau zu dieser Zeit für die Position einer Museumsdirektorin noch nicht in Frage kam. Sie wäre dafür ausreichend qualifiziert gewesen, dennoch wurde ihr womöglich die Leitung dieses Museums, insbesondere vom Stadtrat, dem Juristen Dr. Guido Barthol,¹⁸ nicht zugetraut. Es halfen ihr auch Empfehlungsschreiben auswärtiger Kollegen nicht. Die Stellungnahmen, die gegen sie sprachen, sind leider nicht dokumentiert. Auf einer fotografischen Aufnahme, die bei der Verabschiedung Grauls und der offiziellen Vorstellung seines Nachfolgers entstand, ist Schuette weit entfernt von der angestrebten Position am rechten Rand der Gruppe zu erkennen (Abb. 3). Nach dieser Enttäuschung widmete sie sich wieder ihren wissenschaftlichen Publikationen.¹⁹ Als Ende 1943 ihre Leipziger Wohnung im Zuge der Kriegshandlungen ausbrannte, zog sie erst nach Wien, 1945 in die Schweiz. Sie suchte nach 33 Jahren im Kunstgewerbemuseum nach neuen Aufgaben und fand sie in der Denkmalpflege. Außerdem nutzte sie ihre umfangreichen Kenntnisse der Textilkunde und arbeitete für Textilsammlungen in Basel, Zürich und St. Gallen. Ab den 1960er Jahren lebte sie in Überlingen am Bodensee, wo sie 1975 im Alter von 98 Jahren starb.²⁰

18 Thormann 1993, S. 243.

19 Ebd., S. 191.

20 Groenewoldt 1976.



3 Verabschiedung von Prof. Dr. Richard Graul als Direktor des Kunstgewerbemuseums und des Museums der Bildenden Künste Leipzig am 1.10.1929, Aufnahme im Gobelinsaal des Leipziger Kunstgewerbemuseums (Leipzig, GRASSI Museum für Angewandte Kunst).

Hans Wendland – selbständiger Kunsthändler

Hans Wendland²¹ (Abb. 4) wurde 1880 in Neuruppin geboren. Er entschied sich, ein Studium der Kunstgeschichte in Berlin aufzunehmen, welches er in sieben Semestern absolvierte. 1905 promovierte er an der Friedrich-Wilhelms-Universität mit einer Arbeit über »Martin Schongauer als Kupferstecher«. ²² Nach dem Abschluss seines Studiums wurde er als Volontär in der Islam-Abteilung des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin angestellt. Nach einem Streit mit seinem Vorgesetzten, Wilhelm von Bode, musste Wendland 1906 das Museum verlassen. Bode hatte ihn des Diebstahls einiger persischer Objekte bezichtigt, die von Ausgrabungen stammten, welche unter Wendlands Leitung durchgeführt worden waren, und die – so der Vorwurf – dieser nach Budapest verkauft haben soll.

21 Zum Werdegang Wendlands und besonders seiner Rolle beim Kunstraubhandel in der Schweiz siehe Buomberger 1998; Francini/Heuss/Kreis 2001; Wendlands Promotionsakte, in: HUB UA, Phil. Fak. 416. Eine umfassende biografische Darstellung fehlt noch.

22 Wendland 1907; vgl. HUB UA, Phil. Fak. 416.



4 Hans Wendland, 10. Februar 1950.

Nach dem Ende des Volontariats stieg Wendland noch während des Ersten Weltkriegs in den Kunsthandel ein. 1918 arbeitete er als Kunstsachverständiger an der Deutschen Botschaft in Moskau. Die Russische Revolution ermöglichte es ihm hier, von flüchtenden russischen Adelsfamilien Kunstgegenstände zu äußerst günstigen Konditionen zu erwerben. Nach seiner Rückkehr nach Berlin baute er einen selbständigen Kunsthandel auf.²³ Wendland galt als Kenner des deutschen und französischen Kunstmarkts. Seine Arbeit war sehr erfolgreich, und es gelang ihm, eine enorme Privatsammlung zu finanzieren. In den 1920er Jahren zog er in die Schweiz und erwarb dort 1926 ein großes Anwesen in der Nähe von Lugano und weiteren Grundbesitz in Basel. Doch als 1929 die Weltwirtschaft in eine Krise geriet, ging er bankrott.²⁴ Daraufhin verlegte er seine Geschäfte nach Paris. Bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verbesserte sich seine finanzielle Situation wieder deutlich. Zusammen mit Walter Andreas Hofer, einem ebenfalls selbstständigen Kunsthändler und ab 1941 Direktor und Chefeinkäufer der Kunstsammlungen von Hermann Göring,²⁵ vermittelte er aus Paris Kunstwerke an den Reichsmarschall. Teilweise handelte es sich bei diesen Ankäufen um legale Erwerbungen, zu einem größeren Teil jedoch, so vermutet Thomas Buomberger, um illegal erstandene Kunstwerke. Es ist nicht gesichert, ob Wendland auch an Ankäufen von beschlagnahmten Kunstgütern jüdischer

23 Buomberger 1998, S. 69 und 70.

24 Siehe dazu Foerster 1931.

25 Buomberger 1998, S. 68. Zur Kunstsammlung Görings siehe ebd., S. 44–46.

Familien – die Enteignungen wurden von deutschen Behörden in Paris durchgeführt – und deren Ausfuhr in die Schweiz beteiligt war.²⁶ Nach dem Einmarsch der Deutschen in Paris blieb er weiterhin in der Stadt. Um, nach eigenen Angaben, nicht ausgewiesen zu werden, trat er 1942 der NSDAP bei. Der Unterstellung einer nationalsozialistischen Gesinnung widersprach er später jedoch vehement. 1943 zog er wiederum in die Schweiz, nach Versoix (Kreis Genf).²⁷ Im Juli 1946 verhafteten Abgesandte der US-Besatzungstruppen Wendland in Bern. Ihm wurde der Handel mit Raubkunst und Kunstplünderung von jüdischen Sammlungen vorgeworfen. Bis zum Freispruch im Februar 1950 war er in deutschen und französischen Gefängnissen inhaftiert. Die Anklagen mussten letztendlich fallen gelassen werden, da ihm kein illegaler Handel nachgewiesen werden konnte. Nach seiner Entlassung lebte er wieder in Paris, wo er Mitte der sechziger Jahre verstorben sein soll.²⁸

August Grisebach – Professor für Kunstgeschichte

Eine Laufbahn außerhalb des Museumsdienstes wählte auch der vierte Promovend.²⁹ August Grisebach (Abb. 5) absolvierte nach der Schulzeit ein Volontariat im Antiquariat von Joseph Baer & Co. in Frankfurt am Main. Danach entschied er sich für das Studium der Kunstgeschichte. Nachdem er die ersten vier Semester an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin von 1901 bis 1903 verbracht hatte, ging er im Wintersemester 1903/04 nach München und kehrte anschließend für die letzten drei Semester nach Berlin zurück.³⁰ Wie schon die drei vor ihm vorgestellten Kunsthistoriker schloss auch Grisebach sein Studium bei Wölfflin ab. In seiner 1906 erschienenen Promotion »Das deutsche Rathaus der Renaissance«,³¹ die mit dem Herman-Grimm-Preis ausgezeichnet wurde, untersuchte er formanalytisch die Wandlung der Fassade des deutschen Rathauses im 16. Jahrhundert.³² Bis 1930 beschäftigte er sich hauptsächlich mit der Geschichte der Architektur, insbesondere der des ausgehenden 18. bis frühen 19. Jahrhunderts. 1912 habilitierte er sich an der Technischen Hochschule Karlsruhe mit einer Untersuchung zur Geschichte der Gartenkunst von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Von 1912 bis 1918 war er als Privatdozent an der Technischen Hochschule Karlsruhe und an der Friedrich-Wilhelms-Universität angestellt. 1919 erhielt er eine ordentliche Professur an der Technischen Hochschule Hannover, und von 1920 bis 1930 arbeitete er als Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Breslau. Während eines Studienaufenthalts an der Bibliotheca Hertziana in Rom 1929/1930 vertiefte er seine Forschungen. 1930 trat er die Nachfolge Carl Neumanns auf dem kunsthistorischen Lehrstuhl in Heidelberg an. Seine universitäre

26 Ebd., S. 45.

27 Ebd., S. 186–191.

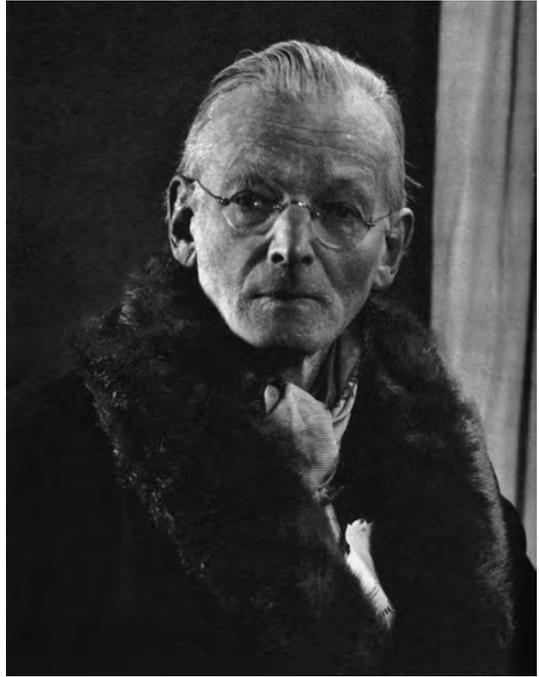
28 Ebd., S. 215.

29 Zur Dokumentation des Lebens und beruflichen Werdegangs Grisebachs siehe Maurer 2007; auch Betthausen 2007; Promotionsakte Grisebachs, in: HUB UA, Phil. Fak. 416.

30 HUB UA, Phil. Fak. 418.

31 Siehe Grisebach 1906.

32 HUB UA, Phil. Fak. 416.



5 August Grisebach, 1937.

Laufbahn fand jedoch ein jähes Ende mit seiner Amtsenthebung durch die Nationalsozialisten im Jahr 1937. Als Begründung dafür galt seine Ehe mit der Jüdin Hanna Blumenthal. Grisebach zog sich daraufhin ins ›innere Exil‹ zurück und lebte fortan abwechselnd in Timmendorfer Strand und in Potsdam. Nach Kriegsende wurde er rehabilitiert und konnte von 1946 bis zu seinem Tod 1950 wieder an der Universität Heidelberg lehren.³³ Zusammen mit Kurt Gerstenberg³⁴ begründete er die sogenannte Kunstgeografie.³⁵ Diesen methodischen Ansatz und die Geschichte der Architektur verfolgte er in zahlreichen Schriften.

Museum, Universität und Kunsthandel als Betätigungsfelder der Kunsthistoriker um 1900 – vier Werdegänge im Vergleich

Am Beispiel der vier vorgestellten Promovenden sollte verdeutlicht werden, welche verschiedenen Betätigungsfelder Kunsthistoriker um 1900 einnehmen konnten. Ein Vergleich der Absolventen zeigt, dass sich alle als Kunsthistoriker erfolgreich etablieren konnten, auch wenn die jeweiligen Werdegänge sehr unterschiedlich verliefen.

33 Betthausen 2007.

34 Gerstenberg promovierte ebenfalls an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin. – Die Promotionsakte Grisebachs, in: HUB UA, Phil. Fak. 529.

35 Siehe dazu Gerstenberg 1922; Pieper 1936.

Auffällig ist, dass Schuette, Stengel und Wendland nach ihrer Promotion an der Friedrich-Wilhelms-Universität ein Volontariat an den heute als Staatliche Museen zu Berlin bekannten Häusern absolvierten, sich danach aber in anderen Städten meist dauerhaft behaupteten. Schuette und Stengel entschieden sich für eine Museumslaufbahn, innerhalb derer sie sich auf den Bereich des Kunstgewerbes spezialisierten. Streitigkeiten mit der Museumsverwaltung führten dazu, dass Stengel entlassen wurde und lange Zeit erwerbslos blieb, bevor ihm der Wiedereinstieg mit der Position des Direktors des Märkischen Museums gelang. Schuette dagegen konnte in ihrer 33-jährigen Tätigkeit als Kustodin am Kunstgewerbemuseum in Leipzig ihre Kenntnisse, speziell in der Textilkunde, erweitern und im Aufbau der Grassi-Messe erfolgreich umsetzen. Wendland entschied sich für die Selbstständigkeit und konnte sich auf diesem Wege etablieren. Grisebach schlug gezielt einen anderen Weg ein, er fokussierte sich von vornherein auf die kunsthistorische Forschung und Lehre und blieb an der Universität.

Bis sich die Promovenden ihre gesicherten Existenzen aufgebaut hatten, verging unterschiedlich viel Zeit. Schuette und Wendland hatten sich bereits nach kurzer Zeit etabliert. Stengel konnte sich erst nach vielen Jahren, durch die erwähnte Empfehlung, die Position als Direktor sichern. Grisebach schrieb sechs Jahre an seiner Habilitation, danach war auch seine Laufbahn an der Universität gewährleistet. Dabei spielten für die berufliche Karriere offensichtlich Kontakte zu einflussreichen Persönlichkeiten eine wichtige Rolle.

Die vier vorgestellten Kunsthistoriker bemühten sich, auch nachdem sie sich in einer festen Position befanden, um ein berufliches Fortkommen. So versuchte Schuette die Position der Museumsdirektorin zu erlangen. Starke Brüche zeigten sich in den Laufbahnen von Wendland, Stengel und Grisebach. Wendland überschritt die Grenzen der Legalität, um immer größeren finanziellen Erfolg zu erreichen. Stengel war sieben Jahre ohne Anstellung und gelangte auf die Position eines Museumsdirektors. Grisebach wurde nach seiner Habilitation ordentlicher Professor, doch dann von den Nationalsozialisten seines Amtes enthoben. Auch die Aufstiegsmöglichkeiten der vier Promovenden unterscheiden sich und sind von verschiedenen Faktoren abhängig, wie Begabung und Geschlecht sowie dem finanziellen Rückhalt durch das Elternhaus.

Da vor allem Konrad Lange eine besondere Begabung für das Fach Kunstgeschichte und die finanzielle Absicherung verlangte, soll im Folgenden darauf eingegangen werden, ob Stengel, Schuette, Wendland und Grisebach diesen Forderungen Langes entsprachen.

Eine eingehende Untersuchung der sozialen Herkunft der Studenten im Fach Kunstgeschichte um 1900 an der Berliner Universität wird im Beitrag von Anna Dannemann und Yvonne Daseking geleistet.³⁶ Hierbei wird deutlich, dass 81,6 % der Kunstgeschichtsstudenten durch den Beruf des Vaters dem Bildungsbürgertum angehörten und somit ein ausreichender finanzieller Hintergrund durch das Elternhaus gegeben war. Ein Vergleich der sozialen Herkunft der vier vorgestellten Kunsthistoriker zeigt, dass eine finanzielle Absicherung durch das Elternhaus bei allen vorhanden gewesen zu sein schien. So war Stengels Vater als Universitätsprofessor und Schuettes Vater als praktischer Arzt tätig. Wendland wurde als Sohn eines Regierungsbaumeis-

36 Siehe hierzu den Beitrag von Anna Dannemann und Yvonne Daseking in diesem Band.

ters und Grisebach als Sohn eines angesehenen Berliner Architekten geboren. Mit dem finanziellen Rückhalt durch die Familie konnten sie das Studium der Kunstgeschichte aufnehmen, auch wenn dieses keine gesicherten Berufsperspektiven bot.

Wenn keine außerordentliche Begabung vorlag, rieten Konrad Lange und Herman Grimm, wie eingangs beschrieben, grundsätzlich vom Studium der Kunstgeschichte ab.³⁷ Um die Begabung dieser Kunsthistoriker beurteilen zu können, wurden die Prüfungsprotokolle in den Promotionsakten von 18 Promovenden, die zwischen 1903 und 1913 bei Wölfflin ihr Studium abgeschlossen haben, eingesehen. Sie geben Aufschluss über die Fächerkombination und die Bewertung der mündlichen Prüfung. Den Promotionsurkunden konnten darüber hinaus die Noten der Dissertationen entnommen werden. In diesem Vergleich mit den weiteren Promovenden wurde deutlich, dass es sich zumindest bei Schuette und Stengel um Durchschnittsabsolventen handelte. Ein Großteil der Absolventen wurde im Rigorosum mit »cum laude« bewertet – das trifft auch auf alle vorgestellten Promovenden zu. Während Schuette und Stengel auch mit der Benotung der Dissertation mit »laudabile« im Durchschnitt lagen, hoben sich Grisebach und Wendland mit einem »valde laudabile« von diesem ab.³⁸ Außerdem wurde Grisebachs Arbeit noch zusätzlich mit einem Preis ausgezeichnet.³⁹ Die Benotung der Arbeiten mit einem »valde laudabile« lässt somit den Rückschluss auf eine außerordentliche Leistung und außerordentliche Begabung für das Fach zu. Die Auswertung der Promotionsakten ergab also eine durchschnittliche bis überdurchschnittliche Begabung der vier Studenten für das Fach Kunstgeschichte.

Dass auch geschlechtsspezifische Kriterien die Aufstiegsmöglichkeiten junger Wissenschaftler beeinflussten, zeigt der Werdegang von Marie Schuette. Als Frau waren ihre Optionen im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen deutlich begrenzt.

Die Einsatzmöglichkeiten für Absolventen der eigenständigen Disziplin Kunstgeschichte waren nicht nur auf den musealen Bereich beschränkt, weitere Stellen boten der Kunsthandel und die universitäre Lehre. Die unterschiedlichen Werdegänge der vorgestellten Kunsthistoriker verliefen bemerkenswert und lassen keinen Zweifel daran, dass promovierte Kunsthistoriker um 1900 unter den genannten Voraussetzungen erfolgreiche Karrieren einschlagen konnten.

Abkürzung

HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv

37 Lange 1891, S. 465.

38 Prüfungsprotokolle in den Promotionsakten von Schuette, Wendland, Stengel und Grisebach, in: HUB UA, Phil. Fak. 384, 387 und 416.

39 Prüfungsprotokoll in der Promotionsakte Grisebach, in: HUB UA, Phil. Fak. 416.

Literatur

- Betthausen, Peter: Grisebach, August. In: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Hg. von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart und Weimar 2007, S. 140–143.
- Buomberger, Thomas: Raubkunst – Kunstraub. Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs. Zürich 1998.
- Foerster, Charles F.: Die Sammlung Dr. Hans Wendland. Lugano und Berlin 1931.
- Francini, Esther T./Heuss, Anja/Kreis, Georg: Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution. Zürich 2001 (Veröffentlichungen der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Bd. 1).
- Gerstenberg, Kurt: Ideen zu einer Kunstgeographie Europas. Leipzig 1922 (Bibliothek der Kunstgeschichte, Bd. 48/49).
- Grisebach, August: Das deutsche Rathaus der Renaissance. Berlin 1906.
- Groenewoldt, Ruth: Dr. Marie Schuette. In: Kunstchronik 10 (1976), S. 356.
- Huerkamp, Claudia: Bildungsbürgerinnen. Frauen im Studium und in akademischen Berufen 1900–1945. Göttingen 1996.
- Lange, Konrad: Die Kunstwissenschaften an unseren Universitäten. In: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Litteratur und Kunst 50 (1891), 4, S. 449–467.
- Maurer, Golo: August Grisebach (1881–1950) – Kunsthistoriker in Deutschland. Mit einer Edition der Briefe Heinrich Wölfflins an Grisebach. Ruppolding und Mainz 2007.
- Mertens, Lothar: Vernachlässigte Töchter der Alma Mater. Berlin 1991.
- Pieper, Paul: Kunstgeographie. Versuch einer Grundlegung. Berlin 1936.
- Rave, Paul O.: Nachruf auf Walter Stengel. In: Sitzungsberichte. Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. Berlin 1960/61, S. 3–4.
- Schmarsow, August: Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. Berlin 1891.
- Schuette, Marie: Der schwäbische Schnitzaltar. Berlin 1903.
- Schuette, Marie (Hg.): Alte Spitzen: aus Anlaß der Spitzenausstellung im Leipziger Kunstgewerbemuseum 1911. Leipzig 1912.
- Stengel, Walter: Das Taubensymbol des Hl. Geistes. Straßburg 1904 (Formalikonographische Detail-Untersuchungen, Bd. 1; Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Bd. 18).
- Thormann, Olaf: Dr. Marie Schuette. In: Mitteilungen des städtischen Museums des Kunsthandwerks 2 (1993), S. 190–191.
- Thormann, Olaf (Hg.): 125 Jahre Museum für Kunsthandwerk Leipzig. Grassimuseum. Teil 2, 1: Die Museumschronik. Von den Anfängen bis zum Jahr 1929. Leipzig 2003.
- Trechow, Peter: Kunstgeschichte studiert und dann? In: Hochschulanzeiger 91 (2007), <http://www.faz.net/s/RubC369C1C69080485483CF270374650FDE/Doc~E5370A924C99B436AA06C769E774DDF5E~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (aufgerufen am 10.7.2010).
- Wendland, Hans: Martin Schongauer als Kupferstecher. Berlin 1907.
- Winkler, Kurt: Walter Stengel (1882–1960). Eine biographische Skizze. In: Güntzer, Reiner (Hg.): Jahrbuch Stiftung Stadtmuseum Berlin. Bd. 3. Berlin 1999, S. 186–210.

Abbildungsnachweis

- 1 Aus: Jahrbuch/Stiftung Stadtmuseum Berlin 3 (1999), S. 187, Abb. 66.
- 2 Aus: Thormann 2003, S. 133.
- 3 Aus: Thormann 2003, S. 242. Foto: Heinrich Kirchoff.
- 4 Aus: Buomberger 1998. © Keystone/Getty Images.
- 5 Aus: Maurer 2007, S. 130, Abb. 78. © Institut für Europäische Kunstgeschichte der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Gegenstände, Medien, Felder, Wirkungen

Angespannte Verhältnisse – Universitätsprofessoren und ihre Kollegen an den Berliner Museen um 1900

»Zwischen Museum und Universität bestand, solange [Herman] Grimm lebte, Fehde«, schreibt Werner Weisbach in seiner 1937 im Exil veröffentlichten Autobiografie.¹ Für Weisbach, der sich 1903 bei Grimms Nachfolger Heinrich Wölfflin an der Berliner Universität habilitiert hatte und ab 1921 bis 1933 dort selbst als Extraordinarius lehrte, lag die Ursache für die Feindschaft in den unterschiedlichen und unvereinbaren Auffassungen von Kunstgeschichte. Während Grimm vom Universitätskatheder auf seine Kollegen an den Museen herabblickte, weil sie, so Weisbach, »seine Ansprüche an feinere literarische Bildung und geistige Durchdringung des Stoffes nicht befriedigten«, spotteten jene über sein geringes Fachwissen »und darüber, dass er über Kunstwerke redete und schrieb, von denen er sich nicht durch zureichende Studien vor dem Original eine Anschauung gebildet hatte«.² Mehr noch, es war, so Weisbach, nicht nur ein Machtkampf zwischen zwei Berliner Institutionen, die sich der Kunstgeschichte verpflichtet sahen, sondern auch ein Methodenstreit, der hier zum Ausdruck kam. Grimms kultur- und geisteswissenschaftlicher Herangehensweise stand mittlerweile eine neuere Kunstgeschichte am Museum gegenüber, in der es vor allem um genaue Datierung, Zuschreibung und historische Dokumentensicherung ging.

1891 kam es schließlich zu einem in aller Öffentlichkeit ausgetragenen Streit zwischen den beiden Parteien. Ein Jahr zuvor war ein Mann zum Direktor der Gemäldegalerie der Preußischen Kunstsammlungen ernannt worden, der bereits als Kustos und Direktor der Skulpturensammlung in den 1880er Jahren durch seine enorme Kennerschaft, seinen Spürsinn im Kunsthandel sowie seine einflussreiche Beherrschung des Berliner Sammlerwesens zur unhintergehbaren und unumgänglichen Eminenz im Berliner Kunstleben avanciert war.³ Wilhelm von Bode hatte 1872 als Assistent in den Staatlichen Museen angefangen und schied fast fünfzig Jahre später, 1920, als bis heute mächtigster Generaldirektor wieder aus. Von Max Liebermann, einem der wenigen modernen Künstler, die Bode schätzte, ließ er sich im Jahr 1904 porträtieren, wie ihn Weisbach auf einer Reise 1897 erlebt hatte: »Daran gewöhnt, das ganze Leben lang, wo er

1 Weisbach 1937, S. 127. – Franziska Solte bin ich für intensive Archivarbeiten und Anregungen dankbar und Simone Schweers für die großzügige Bereitstellung ihrer eigenen Forschung (siehe ihren Beitrag in diesem Band).

2 Weisbach 1937, S. 127.

3 Zu Bode siehe die Biografie von Ohlsen 1995, die Aufsätze in Wesenberg 1995 und Wilhelm von Bode 1995.

sich auch befand, ob zu Hause oder auf Reisen, furchtbar überlaufen und mit allen möglichen Dingen behelligt zu werden, hatte er eine hastige, abrupte Art angenommen« (Abb. 1). Auch im Porträt ruht sein Blick nicht auf dem Künstler, dem Buch oder den Objekten auf dem Schreibtisch, sondern ist bereits anderen Dingen außerhalb des Bildes zugewandt.

Gleich zu Beginn des Jahres 1890, als Bode zum Direktor der Gemäldegalerie ernannt wurde, erklärte er öffentlich, dass er mit der Art, wie Kunstgeschichte an der Universität gelehrt wurde, nicht zufrieden sei.⁴ Es fehle an gezielter fachlicher Ausbildung, Anbindung des Studiums an die hiesige Kunstsammlung und somit an mangelnder Qualifizierung für den Beruf des Museumskurators.⁵ Das mehr oder weniger offensichtliche Ziel seiner Angriffe war der Universitätsprofessor für Neuere Kunstgeschichte Herman Grimm. Dessen Antwort ließ nicht lange auf sich warten. Auch Grimm stand damals im Zentrum der gebildeten Gesellschaft Berlins. Doch im Gegensatz zu Bode pflegte er weniger die neureichen Sammler der Stadt als das literarisch und wissenschaftlich gebildete Bürgertum, dem er sich als Sohn von Wilhelm Grimm und Ehemann Gisela von Arnims verpflichtet glaubte. Grimm suchte, wie Bode, die Öffentlichkeit für seine Replik. In der angesehenen Zeitschrift »Deutsche Rundschau« erschien 1891 ein Artikel von ihm mit dem programmatischen Titel »Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte«.⁶ Es sei, so schreibt er, nicht die Aufgabe der Universitäten, Kenner für die Museen heranzubilden, sondern in die Kulturgeschichte aller Völker einzuführen:

»In das Studium dieser Geschichte als eines Ganzen sind wir im Begriff einzutreten. (...) Wir haben bisher unter der Anschauung gestanden, dass die politische Bewegung der Völker das Maßgebende für ihren weltgeschichtlichen Werth im Ganzen, sowie für die Beurtheilung der einzelnen Gestalten sei: innerhalb der Geschichte der Zukunft wird nur der Umfang der geistigen Gewalt eines Mannes, ganz im Grossen gemessen, seinen Werth bezeichnen. Von ihm muß heute schon ausgegangen werden, wenn wir der Bedeutung der Kunst- und Kulturgeschichte, oder besser gesagt: der Phantasie- und Gedankenproduction der Nationen gerecht werden wollen.«⁷

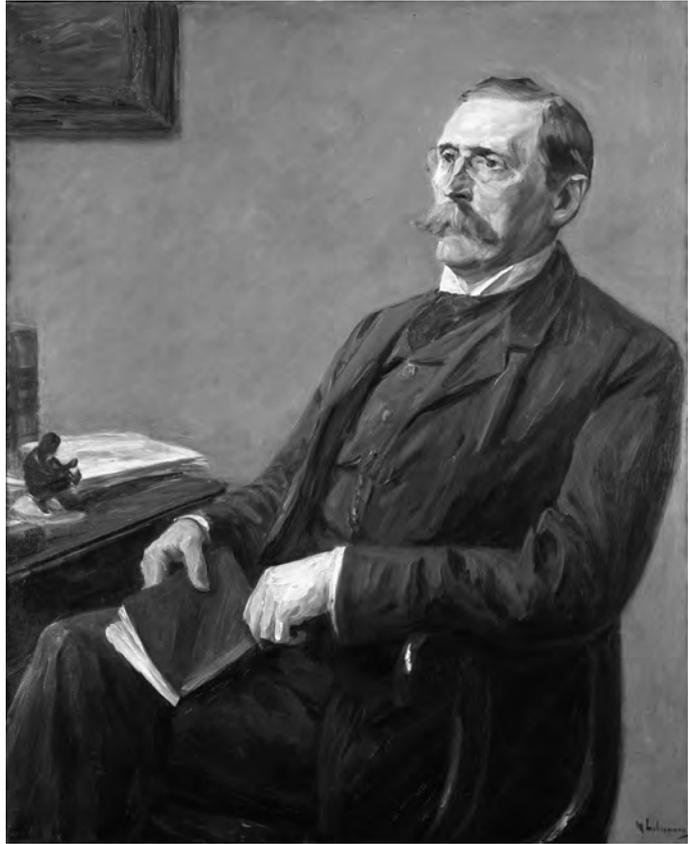
Ganz in diesem Sinne verstand Grimm seine Lehre an der Universität. Sie ergänze die einseitig auf politische Machtkämpfe ausgerichtete Geschichte der Historiker, indem sie das Augenmerk auf die kreativen Bereiche des menschlichen Lebens richtete, und sie bemühe sich, in die Betrachtung zur Kunst immer auch zusätzlich andere Bereiche der »Phantasie- und Gedanken-

4 Herman Grimm schreibt 1891: »Vom jetzigen Director der Berliner Bildergalerie sind im Laufe des vorigen Jahres eine Reihe von Meinungsäußerungen bekannt gegeben worden, welche in dieser Richtung geradezu Forderungen stellen und deren Nichtbeachtung den Docenten an der Berliner Universität zum Vorwurfe machen.« Grimm 1891, S. 392. Der Kunsthistoriker August Schmarsow bestätigt dies: »Bode selbst hatte in den Preußischen Jahrbüchern (März 1890) seine Bedenken minder schroff formuliert: »Die Frage liegt sehr nahe, ob wir recht tun ein Fach wie die Kunstgeschichte in der Weise auf den Universitäten und auf den Akademien zu kultivieren, wie es jetzt geschieht (...).« Schmarsow 1891, S. 8. – Ich konnte dieses Bode-Zitat allerdings nicht in dem Jahrbuch der königlichen preußischen Kunstsammlungen des Jahres 1890 finden und auch nicht den Jahrgängen davor oder danach.

5 Grimm 1891, S. 393. Für eine hilfreiche Diskussion des Berliner Kunstgeschichtsstreits siehe Joachimides 2000, S. 200–219.

6 Grimm 1891.

7 Ebd., S. 396.



1 Max Liebermann, Bildnis
Wilhelm Bode, 1904 (Berlin, SMPK
Nationalgalerie).

production« einer Nation einzubeziehen. Im Vordergrund standen dabei ausschließlich die kulturellen Meisterwerke der Epoche. Daher verwehrte Grimm sich dagegen, seinen Unterricht auf die zum Teil beliebig zusammengetragenen, zum Teil lückenhaft präsentierten, und sogar minderwertigen Bestände der ortsansässigen Sammlungen stützen zu müssen. Genau das aber hatte Bode gefordert. Mehr noch, es schien dem Direktor der Gemäldegalerie geradezu unangebracht, so vermerkte Grimm schneidend, Kunstgeschichte überhaupt an jenen Universitäten zu unterrichten, an denen es keine größeren Kunstsammlungen gebe.⁸ An diesen Orten sei in Bodes Augen nicht die notwendige und angemessene Sehchule vor Originalen möglich. Grimm, der nie Übungen vor Originalen abgehalten hatte und stattdessen immer wieder über Raphael, Michelangelo und andere Meister der italienischen Renaissance mit Hilfe einer stetig wachsenden Lichtbildsammlung ausgesprochen populäre Vorlesungen hielt, konnte die Forderung nur absurd erscheinen. »Ich glaube nicht«, schreibt er, »dass [Jacob Burckhardts] Arbeiten oder Vorlesungen vom Inhalte dessen, was die Basler Sammlungen zufällig bergen, je beeinflusst worden sind« oder gar Carl Justis »Culturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts« in Spanien von der

8 Ebd., S. 393.

Bonn.⁹ Bode reagierte nicht selbst, sondern ließ einen weiter nicht bekannten Wilhelm Koopmann in der Zeitschrift »Die Gegenwart« antworten. Es ist gut möglich, dass Bode hier ein Pseudonym angenommen hat, um den Schein der Überlegenheit zu wahren.¹⁰ Die Argumente jedenfalls, die in dem Koopmann-Artikel zu lesen sind, waren seine. Bevor man überhaupt mit einer Kulturgeschichte beginnen könne, so heißt es da, müsse man sich erst einmal verständigt haben, was eigentlich von der Hand Dürers oder Leonardos stamme. Davon aber sei man noch weit entfernt.¹¹

Bis heute gilt der hier ausgetragene Streit als ein Symptom für das Aufeinanderprallen zweier unterschiedlicher kunsthistorischer Methoden – die eine alt, die andere neu.¹² Doch nicht nur Grimms Geniegeschichte, sondern auch Bodes detailfixierte Kennerschaft wurde um 1890 den Ansprüchen der jüngeren kunsthistorischen Fachkollegen nicht mehr gerecht. Der Breslauer Ordinarius August Schmarsow meldete sich entsprechend noch im selben Jahr, 1891, mit einer eigenen Publikation zu Wort. Grimm entgegnete er, dass das Studium historisch-kritisch zu sein habe, dass man erst über umfangreiche Dokumentensicht zu Quellenkenntnis gelange und dass es nicht allein darauf ankomme, »ob aus [den] Erzeugnissen geduldig pinselnder Hand die schaffende Phantasie mehr oder weniger zum Herzen spreche«.¹³ Bode gestand Schmarsow zu, dass die Kennerschaft nicht von der Kunstgeschichte abzutrennen sei, »wie ältere von der philologisch-literarischen Seite herkommende Historiker wol [sic] noch meinen«.¹⁴ Doch betont er auch, dass das Studium an der Hochschule nicht dazu da sei, einseitige Spezialisten für das Museum auszubilden. Vielmehr richte es sich auch an Anfänger und jene aus allen Fakultäten, »welche etwas für ihre ›allgemeine Bildung‹ tun, während sie daneben Tag für Tag eine Fülle anderer Kenntnisse in sich aufzunehmen haben«.¹⁵ Das Handwerk der Kenner sei lediglich ein Baustein im Gebäude einer umfassenderen Kunstwissenschaft. Im Gegensatz zum Direktor der Gemäldegalerie war für Schmarsow die Kunstgeschichte, »wie ihr Name sagt«, in »dem umfassenderen Gebiet der allgemeinen Geschichte zu suchen«.¹⁶

Schmarsow sprach hier aus, was für viele seiner Kollegen an den Universitäten zu diesem Zeitpunkt selbstverständlich geworden war. 1890 zum Beispiel hatte Heinrich Wölfflin, damals noch Privatdozent in München, seine kleine Abhandlung zu den Jugendwerken Michelangelos herausgebracht.¹⁷ In einem Brief an Grimm vom selben Jahr verteidigt er sein kennerschaftliches Vorgehen darin:

»Wie weit es mir gelingt, Ihre Zustimmung für die Behauptungen meiner Abhandlung zu erringen, weiß ich nicht. Vielleicht finden Sie die kategorische Scheidung der Werke in echte und unechte etwas anmaßend, ich darf aber wohl sagen, dass für mich die abgegebe-

9 Ebd.

10 Bode 1997, S. 136.

11 Koopmann 1891.

12 Joachimides 2000, S. 209.

13 Schmarsow 1891, S. 49.

14 Ebd., S. 28.

15 Ebd., S. 34.

16 Ebd., S. 28.

17 Wölfflin 1891.

nen Urteile eine vollkommene Festigkeit besitzen und es eine Unwahrheit gegen mich selbst gewesen wäre, wenn ich nicht von ›unechten‹, sondern bloß von ›zweifelhaften‹ Werken hätte sprechen wollen.«¹⁸

Im Dezember 1900 allerdings, als er zum Nachfolger von Grimm in Berlin berufen wurde, bekennt Wölfflin in einem Tagebucheintrag: »Berlin verlangt die universelle Bildung als Boden und die Behandlung der prinzipiellen Probleme. Va bene! Ich verlange nach nichts Anderem.« Ein bisschen später heißt es schließlich: »Meine Absicht: nicht ›Kenner‹ auszubilden.«¹⁹

Ein Blick in die Archive zeigt dann auch, dass die Ursache des »Berliner Streites«, wie Schmarsow ihn nennt,²⁰ kein kunsthistorischer Methodenstreit war. Vor 1891 hätte niemand auch nur den Verdacht gehegt, dass die Kunstgeschichtslehre an der Universität und ihre anschauliche Umsetzung im Museum gegensätzliche Unterfangen seien. Als einer der ersten universitär ausgebildeten Kunsthistoriker Deutschlands, Gustav Friedrich Waagen, 1830 zum Direktor der neu gegründeten Gemäldesammlung der königlichen Museen Berlins ernannt wurde, waren die Weichen für eine enge Zusammenarbeit mit der Universität bereits gestellt. Unter Betreiben ihres gemeinsamen *spiritus rectus*, Wilhelm von Humboldt, sollten beide Institutionen gleichermaßen Orte öffentlicher Bildung und Forschung sein. Waagen, der im Schinkelschen Bau am Lustgarten den Gang der Kunstgeschichte anhand von Originalen aufzeigte, hielt als Extraordinarius auf eigenes Betreiben ab 1844 die ersten kunsthistorischen Vorlesungen an der Universität und verband diese gesamtgeschichtlichen Entwürfe mit gezielten Übungen vor Originalen im Museum.²¹ Als 1873 Herman Grimm schließlich zum ersten ordentlichen Ordinarius berufen wurde, bemühte er sich umgehend, den ein Jahr zuvor zum Direktor der neu gegründeten Nationalgalerie ernannten Max Jordan von Leipzig nach Berlin umzuhabilitieren. Zu dieser Zeit, das sei hier noch erwähnt, war Bode nur mehr Assistent in der Skulpturenabteilung im Alten Museum. Im Universitätsarchiv befindet sich die Habilitationsurkunde von Jordan, zusammen mit einem Gutachten von Grimm, das die wissenschaftlichen Kenntnisse auf dem Gebiet der italienischen Malerei hervorhebt und erwähnt, dass seine Stellung als Direktor der Nationalgalerie ihn »als Lehrer der Kunstgeschichte ganz besonders wirksam« machen wird.²² Kurz darauf, im Wintersemester 1876/77 sind die ersten Veranstaltungen von Jordan zur Geschichte der deutschen Kunst im 19. und zur italienischen im 14. und 15. Jahrhundert im Vorlesungsverzeichnis vermerkt.²³ Übungen vor Originalen hat er allerdings nicht abgehalten.²⁴ Noch 1877 schenkte Grimm der Nationalgalerie ein Doppelporträt seines Vaters und seines Onkels, Wilhelm und Jacob Grimm, das die Malerin Elisabeth Jerichau-Baumann 1855 von

18 Wölfflin 1984, S. 74.

19 Ebd., S. 150 und 154.

20 Schmarsow 1891, S. 8.

21 Bickendorf 2007, S. 48–49.

22 Habilitationsakte »Maximilian Jordan«, in: HUB UA, Phil. Fak. 1874–1878 (Microfiche, Sig. 1209).

23 Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin. Verzeichnis der Vorlesungen, WS 1876/77–WS 78/79, in: HUB UB, Microfiche, Sig. MiZ 444. Danach scheint Jordan nicht mehr gelehrt zu haben. Ausgerechnet im Jahr des Berliner Streits wird er zum letzten Mal im Amtlichen Verzeichnis des Personals und der Studierenden der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität als Privatdozent geführt (Sommersemester 1891), S. 15.

24 Zum Lehrangebot von Übungen im Museum, siehe den Beitrag von Simone Schweers in diesem Band.



2 Elisabeth Jerichau-Baumann, Doppelporträt der Brüder Jacob Grimm (1785–1863) und Wilhelm Grimm (1786–1859), 1855 (Berlin, SMPK Nationalgalerie).

ihnen angefertigt hatte (Abb. 2).²⁵ Auch gehörte Grimm seit 1879 zur Sachverständigenkommission der Berliner Gemäldegalerie und des Kupferstichkabinetts,²⁶ und er beteiligte sich von Anfang an rege am »Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen«, das zum ersten Mal 1880 erschien. Die Leitung der Vierteljahrszeitschrift oblag ihm zusammen mit Bode, Jordan und anderen Direktoren der Museen.²⁷ Noch 1883 schreibt er:

»Mit der Begründung des ›Jahrbuches der preußischen Kunstsammlungen‹ war ein erster Schritt gethan, die k. Museen zum Ausgangspunkte einer in ihnen selbst domicilirten wissenschaftlichen Tätigkeit zu machen. (...) Nicht der Generaldirector oder der Director einer Abtheilung, sondern ›die Beamten der k. Museen‹ geben eine wissenschaftliche Abhandlung heraus und erheben sich dadurch zum Range einer Körperschaft mit gelehrten Zwecken. Eine ebenso natürliche als erfreuliche Entwicklung (...).«²⁸

25 Vermächtnisse 1875–1883: Schenkung Herman Grimm, in: SMPK ZA, I/NG 988.

26 Bode 1997, Bd. 2, S. 134.

27 Ebd., Bd. 1, S. 150.

28 Grimm 1884, S. 435.

Jubiläumsschrift zum 25. Januar 1883 zu erinnern: in diesem Aufsätze, der hinterher in der 2ten Auflage meiner 10 Essay's zur Einführung in die Geschichte der Neueren Kunst wiederabgedruckt worden ist, findet sich der gesamte Inhalt dessen, was Sie jetzt mitteilen bereits vor. Ich habe Ihnen damals diese Besprechung selbst gegeben und weder Sie noch Jemand anders wollte auf meine Beobachtungen eingehen, so dass ich mich, wie bei so Vielem, beruhigen und bessere Zeiten abwarten musste. Diese Zeiten sind nun gekommen: was Sie als Ihre und H. von Tschudi's Entdeckung geben, war nur eine unbewusste Reminiscenz.

Die Art nun, wie Sie im 1. Heft des 10 Bandes des Jahrbuchs mich unerwähnt lassen, muß früher oder später auffallen und könnte sehr leicht dazu benutzt werden, uns in Gegensatz zu bringen. Ich selbst kann ja nicht verhindern, dass die Dinge erwähnt werden und zur Sprache kommen. In welchem Umfange meine Publikationen überhaupt ausgebeutet worden ohne dass mit einer Sylbe ihrer Quelle erwähnt wird und ohne dass ich selbst eine Sylbe nur darüber verlauten liesse, weiß ich selber nur zu gut. Es darf doch nicht sein, dass auch Sie dem Anscheine nach in die Reihe dieser Leute eintreten. Lassen Sie, ich bitte Sie, ehe Jemand von anderer Seite her das Wort ergreift, selbst eine offene und genügende Anerkennung des Sachverhaltes im nächsten Hefte des Jahr-« [Hier bricht der Brief ab.]³⁰

Ich habe den Brief in seiner Länge zitiert, um deutlich werden zu lassen, welche menschliche Verbindlichkeit einerseits zwischen Grimm und Bode offenbar einmal bestanden haben muss und am Anfang noch zum Ausdruck kommt und zum anderen, mit welcher Schärfe und Härte hier ein Plagiatsvorwurf vorgetragen wird. Der Aufsatz, auf den sich Grimm bezieht, erschien 1889 im »Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen«. Hier erklärt Bode, dass er und sein Assistent, der spätere Direktor der Nationalgalerie, Hugo von Tschudi, aufgrund von Vergleichen mit Porträts auf Medaillen und gemalten Bildnissen zu dem Schluss gekommen seien, dass eine Donatello zugeschriebene Bronzebüste in der Sammlung den Markgrafen Ludwig III. von Gonzaga darstelle (Abb. 4).³¹ Das allerdings war eine Identifizierung, die tatsächlich auf Grimm zurückging.³² Bodes Klarstellung erfolgte zwar im letzten Jahrbuch des Jahres 1889, doch nicht wie Grimm sich das gewünscht hatte.³³ Bode bezeugte lediglich seine Unkenntnis der Grimmschen Besprechung. Gleichzeitig aber drehte er den Spieß um und begann, dem Ordinarius mangelnde Kennerschaft zu unterstellen. Die Neigung des Direktors der Gemäldegalerie und späteren Generaldirektors, jeden, der seine Kennerschaft in Frage stellte mit allen Mitteln zu diskreditieren, hatte bereits der italienische Connaisseur Giovanni Morelli zu spüren bekommen, der in einem 1880 unter dem Pseudonym Ivan Lermolieff erschienenen Buch zur italienischen Malerei in den Museen von München, Dresden und Berlin eine Reihe von Bodes Zuschreibungen in Zweifel gezogen hatte.³⁴ Im Zuge des Streits mit Grimm wurde Bode

30 Brief von Herman Grimm an Wilhelm Bode, undat., in: SMPK ZA NL Bode, 5955.

31 Bode 1889, S. 49–55.

32 Grimm 1884, S. 444.

33 Bode 1889, S. 225.

34 Lermolieff 1880. Zur Schärfe der Auseinandersetzung mit Morelli siehe Bode 1997, Bd. 1, S. 221–227.



4 Donatello, Bronzebüste Ludovico III. Gonzaga, o. J. (Berlin, SMPK Bode-Museum).

schließlich jeder Vertreter der universitären Kunstgeschichte suspekt. Unglücklicherweise traf es auch Heinrich Wölfflin, sodass auch sein Ordinariat unter einem schlechten Stern stand, was die Beziehung mit den preußischen Kunstsammlungen anbelangte. Kurz nach Erscheinen seines Michelangelo-Büchleins, hatte Wölfflin, von dem gerade aufflammenden Streit mit Grimm nichts ahnend, ein Exemplar an Bode geschickt und eine Antwort erhalten, die ihn tief verletzte. »Hochverehrter Herr Director«, schreibt er am 2. Januar 1891 an Bode zurück:

»Daß Sie bei den vielen Geschäften Ihres Amtes sich Zeit genommen haben, meine Abhandlung über Michelangelo zu lesen & mit einem Brief zu beantworten, hat mich sehr gefreut & ich danke Ihnen dafür aufrichtig, um so mehr als Ihrem Schreiben ein wohlgerütteltes Maß von Tadel beigegeben ist & man vom Tadel gewöhnlich mehr lernt als vom Lobe. Gestatten Sie mir aber doch eine kurze Erklärung.

Der Vorwurf des leichtfertigen Urteils ist mir noch nie gemacht worden. Daß man abschließend nicht urteilen kann ohne die Dinge mit eigenen Augen gesehen zu haben, ist auch für mich selbstverständlich. Aber warum sollte ich bei dem Madonnenrelief der Casa Buonarotti nicht auch einmal einen Schluß wagen dürfen, bei dem ich die Prämissen nicht alle in der Hand hatte & darum nur auf eine größere od. kleinere Wahrscheinlichkeit Anspruch machen konnte? Wenn der hypothetische Charakter meiner Ausführung nicht genug zum Vorschein kommt, wenn ich zu sehr von der Tonart des ›Dürfte‹ ›möchte‹ u. s. w. abgekommen bin, so bedaure ich das sehr. Noch mehr aber tut mir leid, dass Sie mir [sic] unhöfliches Betragen zu rügen finden. Da ich vermutlich noch sehr oft in meinen Arbeiten mit Ihnen zusammentreffen werde, möchte ich gern von Anfang an einer Ausdrucksweise mich befleißigen, die mich nicht von vornherein in persönliche Gegnerschaft bringt. Ich will also Ihre Mahnung zu Herzen nehmen.



5 Wilhelm von Bodes Aufstellung der von ihm Michelangelo zugeschriebenen Skulptur des Giovannino, 1904 (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum; Kriegsverlust).

Daß ich mit der Kritik des Giovannino Sie überzeugen würde, habe ich nie erwartet. Zu dieser Frage sollen die Unparteiischen zwischen uns richten! Ich habe nicht die Anmaßung mein Urteil gleichwertig neben das Ihrige zu stellen, aber jedermann wird zugeben, dass Sie in diesem Fall notwendig Partei sein müssen. (...)«³⁵

Bode war parteiisch. Er hatte die Skulptur des Giovannino für das Museum erworben und selbstbewusst Michelangelo zugeschrieben (Abb. 5). Wölfflin aber sollte in den Augen der Nachwelt Recht behalten. Zwar gilt die Skulptur seit 1945 als vermisst, doch wird sie allgemein nicht mehr als ein Werk von Michelangelo angesehen.³⁶ Ludwig Justi aber, der sich 1901 an der Universität habilitiert hatte und ab 1902/03 als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter auch in der Gemäldegalerie unter Bode angestellt war, berichtet, wie dieser sich über Wölfflins Kennerchaft lustig machte. »Da war der Hanswurst hier«, zitiert er Bode in seiner Autobiografie, »wie heißt er noch, der Wölfflin, der hatte natürlich keine Ahnung [beim Anblick eines neu eingetroffenen Bildes], mein Töchterchen (das vierzehnjährige Mariele) hat es gleich bestimmt.«³⁷

35 Brief von Heinrich Wölfflin an Wilhelm Bode, 2.1.1891, in: SMPK ZA, NL Bode, 5955.

36 Joachimides 2000, S. 251.

37 Justi 1999, Bd. 1, S. 133–134.



6 Albrecht Dürer, Dresdner Altar, um 1496 (Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister).

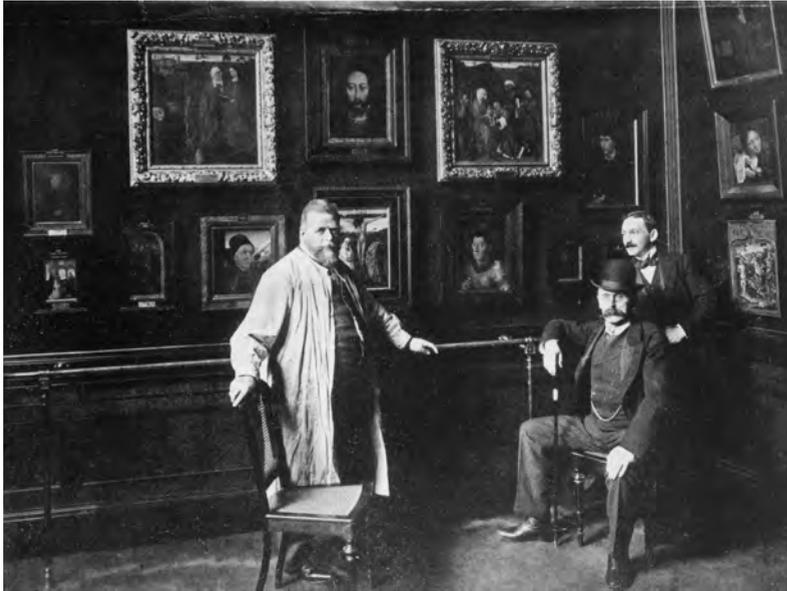
Justi selbst allerdings nahm es kurze Zeit später auf sich, Wölfflins Kennerschaft ebenfalls in Frage zu stellen. Er war zu diesem Zeitpunkt bereits Direktor des Städtischen Kunstinstituts. 1904 hatte Wölfflin, immerhin im »Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen« eine Abhandlung »Über die Echtheit von Dürers Dresdner Altar« veröffentlicht. Der Aufsatz erregte Aufsehen, weil Wölfflin die Autorschaft von Dürer in Frage stellte.³⁸ Ihn störte die stilistische Uneinheitlichkeit zwischen Mittelteil und Seitenflügel und ein »Haften an Einzelheiten«, sodass, schreibt Wölfflin, »der seelische Ausdruck (...) dabei zu kurz gekommen« sei (Abb. 6).³⁹ Sein Hauptargument aber war, dass im Mittelteil die Fugen in den Pfeilern rechts und links der anbetenden Maria eine Kenntnis der Zentralperspektive voraussetzen, die Dürer zu diesem Zeitpunkt, in den Jahren zwischen 1495 und 1500, noch nicht gehabt habe.

Justi, der sich 1901 mit einer Schrift zu Dürers Perspektive mit Hilfe eines Gutachtens von Wölfflin in Berlin habilitiert hatte, fuhr zunächst in die Hauptstadt, um mit Max Friedländer über die Sache zu reden, der ein ausgewiesener Kenner der altdeutschen und vor allem niederländischen Kunst war.⁴⁰ Friedländer war aber auch Wilhelm Bodes rechte Hand, seit 1896

38 Siehe z. B. Singer, Hans W.: Ludwig Justi: Dürers Dresdner Altar. In: Dresdner Anzeiger 358, 27.12.1904, S. 2.

39 Wölfflin 1904b, S. 199.

40 Justi 1999, Bd. 1, S. 518.



7 Wilhelm von Bode (sitzend) mit Aloys Hauser (links) und Max Friedländer (rechts) in der Gemäldegalerie im Alten Museum, Berlin, um 1900 (Berlin, SMPK ZA).

Assistent in der Gemäldegalerie und später ihr Direktor. Auf einem Foto, das 1902 im Alten Museum aufgenommen wurde, sieht man ihn an die Absperrung lehnd und dennoch geradezu hinter dem Rücken des sitzenden Bode verschwinden (Abb. 7). Links steht den beiden, mächtig und selbstbewusst, der langjährige Restaurator Alois Hauser gegenüber, von dem Justi berichtet, dass Bode ihn anhielt, die alten Bilder nicht nur zu säubern, sondern zu bearbeiten und den zeitgenössischen Erwartungen anzupassen.⁴¹ Wie kein anderer von Bodes Mitarbeitern kultivierte Friedländer dessen Misstrauen gegenüber der akademischen Kunstgeschichte. Über Wölfflin zum Beispiel schreibt er, ohne seinen Namen zu nennen, in einem 1919 zuerst erschienenen Buch zur Kunstkenntenschaft:

»Als die Monforte-Altartafel Hugos van der Goes nach Berlin kam [1913], erschreckte mich ein feinfühler Kunsthistoriker, für den die ›Kunstgeschichte ohne Namen‹ ein Wunschziel ist, mit der Bemerkung, das Bild sei offensichtlich ein Werk aus dem 16. Jahrhundert, könne deshalb nicht von van der Goes herrühren, der ja im 15. Jahrhundert gestorben sei.«⁴²

Als Justi allerdings Friedländer 1904 bat, Wölfflins Abschreibung des Dresdner Altars zu widerlegen, lehnte dieser ab und ermunterte Justi selbst zur Stellungnahme. »Das tat ich denn auch«, schreibt Justi, »obwohl es nicht angenehm war, gegen den großen Wölfflin in die Schranke zu

41 Ebd., Bd. 1, S. 133.

42 Friedländer 1992, S. 91.

reiten.«⁴³ Unter einhelliger Zustimmung der Fachwelt publizierte Justi noch im selben Jahr seine Antikritik.⁴⁴ Er hatte den Direktor der Dresdner Gemäldegalerie angehalten, das Bild aus Glas und Rahmen zu nehmen und konnte daraufhin nachweisen, dass die Pfeiler im Mittelteil des Altarbildes eine restauratorische Zutat aus der Mitte des 19. Jahrhunderts waren. Tatsächlich reichten sie nur bis zum oberen Abschluss des Bildes und hatten keine Fortsetzung auf dem umgeschlagenen Rest der alten größeren Leinwand. »Ich meine also«, schließt Justi, »dass für unser künstlerisches Empfinden der Dresdner Altar, ebenso wie für die kunsthistorische Forschung, das wertvollste Gemälde Dürers ist.«⁴⁵

Doch Wölfflin fand in Justis Ausführungen keinen Grund, seine Meinung zu revidieren. »Es erfährt gewiß selten«, schreibt er in einer Replik, »eine These eine so sorgfältige Kritik, wie Justi sie der meinigen gewidmet hat. Merkwürdig, daß trotzdem nicht mehr Zwingendes vorgebracht worden ist. So wenig ich ihn überzeugt habe, so wenig hat er mich überzeugt.«⁴⁶

Noch heute ist die Zuschreibung des Dresdner Altars umstritten.⁴⁷ Eindrucksvoll an dieser Auseinandersetzung aber ist, wie scharf hier polemisiert wurde, ohne dass eine der Parteien ausfallend oder respektlos geworden wäre. Im Gegenteil, zeitlebens schätzten sich die beiden sehr. »Am meisten lernte ich wohl aus den Büchern (...) Wölfflins«, schreibt Justi noch 1933.⁴⁸ 1911, zwei Jahre nachdem er als Direktor der Nationalgalerie nach Berlin zurückkam, gelang es ihm, so kann man den Akten im Zentralarchiv der Staatlichen Museen entnehmen, Wölfflin für seine Ankaufskommission zu gewinnen. Trotz seines Weggangs nach München im darauffolgenden Jahr, blieb Wölfflin bis zum Ende des Ersten Weltkriegs als Mitglied dort tätig.⁴⁹

Bildung versus Ausbildung

Das Tauziehen zwischen Museum und Universität um die Kunstgeschichte, das mit Bodes Angriffen 1890 begann, war aber dennoch mehr als ein Fall von gekränkten Eitelkeiten. Obwohl es sich nicht um einen kunsthistorischen Methodenstreit handelte, wie Weisbach und andere nach ihm angenommen haben, ging es doch um Grundsätzliches, das in diesen Jahren nicht nur in der Kunstgeschichte ausgehandelt wurde. Methodisch, das macht Schmarsows Stellungnahme deutlich, verteilten sich die geistes- und kulturgeschichtlich interessierten Denker und versierten Kenner nicht so sauber zwischen den beiden Institutionen, wie es die Kontrahenten des Berliner Streits gerne gehabt hätten. Dennoch handelte es sich um einen Richtungsstreit. In Bodes Angriff auf Grimm schwelte ein Gründungskonflikt der Berliner Universität, der erst zu

43 Justi 1999, Bd. 1, S. 518.

44 Justi 1904. Im Nachlass Justis im Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften befinden sich sechs Pressestimmen, die sich positiv über Justis Widerlegung von Wölfflins Abschreibung äußern; Archiv der BBAW, NL Justi 152.

45 Justi 1904, S. 40.

46 Wölfflin 1904a, S. 89.

47 Anzelewsky 1991, S. 26–29.

48 Justi 1999, Bd. 1, S. 113.

49 SMPK ZA, Journal Nr. 1044/18 Bl. 64 (I/NG 476).

Beginn des 20. Jahrhunderts beigelegt werden sollte. Wilhelm von Humboldts Universitätsideal, das vor allem eine zweckfreie Wissenschaft mit dem Ziel der sittlichen Menschenbildung vorsah, konnte 1809/10 nicht kompromisslos realisiert werden. Bei der Gründung der Berliner Universität musste der über seine Ernennung zunächst nicht sonderlich erfreute Sektionschef für Kultus und Unterricht im preußischen Ministerium diplomatisch vorgehen. Der König forderte eine Reform der Universitäten im Sinne beruflicher Ausbildung ihrer Staatsdiener, wie es in den neuen französischen Spezialschulen verwirklicht worden war. Die Berliner Universität, so schreibt Rainer Christoph Schwinges, war schließlich ein Kompromiss:

»Humboldts Konzeption sollte sowohl die Ausbildungsanstalt für die ›Brotberufe‹ als auch die ›Stätte der Wahrheitssuche‹ sein. Damit bog Humboldt die Reform gegen die Universitäten in eine Reform für die Universitäten um, akzeptierte deren Traditionen als Rahmenbedingungen und verstand es, diese auch seinem König zusammen mit dem Neuen einsichtig zu machen.«⁵⁰

Erst nachdem um 1900 Humboldts neuhumanistische Universitätsidee durch die Veröffentlichung seiner bis dahin ungedruckten zehnsseitigen Schrift »Über die innere und äußere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin« bekannt wurde,⁵¹ setzte allmählich eine breitere Rezeption seiner ursprünglichen, von Schleiermacher, Fichte und Steffens beeinflussten Ideen einer auf Freiheit von Lehre und Forschung beruhenden Institution ein und bestimmte von nun an das Bild und Selbstbildnis der deutschen Universitäten.⁵²

Bode mag, wie schon der preußische König zu Beginn des 19. Jahrhunderts, das französische Modell vor Augen gehabt haben, als er die Auseinandersetzung mit den Repräsentanten der universitären Kunstgeschichte suchte. Acht Jahre vor dem Berliner Streit wurde in Paris die *École du Louvre* eröffnet, deren Aufgabe ausschließlich darin bestand, Fachleute für die Museumsarbeit auszubilden.⁵³ In Grimm aber traf Bode auf einen Kontrahenten, der sich bedingungslos dem romantischen und damit auch Humboldtschen Bildungsideal verpflichtet sah. Zur Debatte stand nichts anderes als die grundsätzliche Ausrichtung des Universitätsstudiums. Während sich der eine eine solide Ausbildung der zukünftigen Staatsdiener im Museum erhoffte, legte der andere Wert auf eine allgemeine Persönlichkeitsbildung. Erst nach Bodes Ausscheiden aus dem Amt im Jahr 1920 – zu einer Zeit also, als die Freiheit von Forschung und Lehre universitäre Selbstverständlichkeit geworden war – normalisierte sich das Verhältnis zwischen der Universität und dem Museum wieder. Von angespannten Verhältnissen kann seitdem nicht mehr die Rede sein. Im Gegenteil, immer wieder ist von Seiten der Museen betont worden, dass sie sich von den Universitäten eine breite Fachbildung und Befähigung zur unabhängigen Forschung wünschten, keine museumsbezogene Spezialschulung. Die Debatte aber, die über den Berliner Streit in Gang kam, ist dennoch zurückgekehrt. Bodes Forderung nach berufsqualifi-

50 Schwinges 2001, S. 6.

51 Humboldt 1903.

52 Ash 1999; Bruch 1994.

53 Therrien 1998, S. 171–195. Den Literaturhinweis verdanke ich Adam Labuda.

zierender Ausbildung ist in Gestalt der Bologna-Reform wieder aufgelebt und hat das alte Humboldtsche Bildungsideal der Universität, dessen breite Durchsetzung Bode noch nicht verhindern konnte, zweihundert Jahre später zum ersten Mal ernsthaft in die Defensive gebracht.⁵⁴

Abkürzungen

HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv

SMPK ZA = Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv

Literatur

Amtliches Verzeichnis des Personals und der Studierenden. Hg. von Königlich Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Berlin 1891.

Anzelewsky, Fedja: Albrecht Dürer. Das Malerische Werk. Textband. Berlin 1991.

Ash, Mitchell G.: Mythos Humboldt gestern und heute. Zur Einführung. In: Ash, Mitchell G. (Hg.): Mythos Humboldt. Vergangenheit und Zukunft der deutschen Universitäten. Wien u. a. 1999, S. 7–25.

Bickendorf, Gabriele: Die ›Berliner Schule‹. Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843), Gustav Friedrich Waagen (1794–1868), Karl Schnaase (1798–1875) und Franz Kugler (1808–1858). In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Klassiker der Kunstgeschichte. Bd. 1: Von Winckelmann bis Warburg. München 2007, S. 46–61.

Bode, Wilhelm: Lodovico III. Gonzaga, Markgraf von Mantua, in Bronzebüsten und Medaillen. In: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 10 (1889), S. 49–55.

Bode, Wilhelm von: Mein Leben. Hg. von Thomas W. Gaetgens und Barbara Paul. 2. Bde. Berlin 1997.

Bruch, Rüdiger vom: Abschied von Humboldt? Die deutsche Universität vor dem Ersten Weltkrieg. In: Strobel, Karl (Hg.): Die deutsche Universität im 20. Jahrhundert. Vierow 1994, S. 17–29.

Friedländer, Max J.: Von Kunst und Kennerschaft. Leipzig 1992.

Grimm, Herman: Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte. In: Deutsche Rundschau 66 (1891), S. 390–413.

Grimm, Herman: Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der neueren Kunst. Berlin 1884.

Humboldt, Wilhelm von: Über die innere und äußere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin. In: Humboldt, Wilhelm von: Politische Denkschriften I: 1802–1810 (Gesammelte Schriften 10 = 2. Abteilung, 1). Hg. von Bruno Gebhardt. Berlin 1903, S. 250–260.

Joachimides, Alexis: The Museum's Discourse on Art: The Formation of Curatorial Art History in Turn-of-the-Century Berlin. In: Crane, Susan A. (Hg.): Museums and Memory. Stanford 2000, S. 200–219.

Justi, Ludwig: Dürers Dresdner Altar. Leipzig 1904.

Justi, Ludwig: Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten. Aus dem Nachlass hg. von Thomas W. Gaetgens und Kurt Winkler. Bd. 2. Berlin 1999 (Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, Bd. 5).

Koopmann, Wilhelm: Prof. Herman Grimm contra Galeriedirector Bode. In: Die Gegenwart 39 (1891), S. 198–202.

Lermolieff, Ivan: Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Leipzig 1880.

Ohlsen, Manfred: Wilhelm von Bode. Zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Berlin 1995.

Schmarsow, August: Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. Berlin 1891.

Schwinges, Rainer Ch.: Humboldt International. Der Export des deutschen Universitätsmodells. Eine Einführung. In: Schwinges, Rainer Ch. (Hg.): Humboldt International. Der Export des deutschen Universitätsmodells im 19. und 20. Jahrhundert. Basel 2001, S. 1–13.

54 Zwar wurde bereits in der DDR eine enge Verknüpfung von Studium und Beruf angestrebt, doch war sie nur mehr ein Lippenbekenntnis, zumindest was die Lehrinhalte der Kunstgeschichte an der Universität anging (siehe Christof Baiers Beitrag in diesem Band).

- Therrien, Lyne: L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire. Paris 1998.
- Verzeichnis der Vorlesungen, WS 1876/77–WS 1878/79. Hg. von Königliche Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Berlin 1879.
- Weisbach, Werner: Und alles ist zerstoben. Erinnerungen aus der Jahrhundertwende. Wien u. a. 1937.
- Wesenberg, Angelika (Hg.): Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag. Berlin 1995.
- Wilhelm von Bode. Museumsdirektor und Mäzen. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag. Hg. von Gemäldegalerie – Skulpturensammlung – Museumspädagogik/Besucherdienst, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz; Kaiser-Friedrich-Museums-Verein. Berlin 1995.
- Wölfflin, Heinrich: Die Jugendwerke des Michelangelo. München 1891.
- Wölfflin, Heinrich: Dürers Dresdner Altar. Von Ludwig Justi. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 27 (1904), S. 87–89. [Wölfflin 1904a]
- Wölfflin, Heinrich: Über die Echtheit von Dürers Dresdner Altar. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 25 (1904), S. 196–204. [Wölfflin 1904b]
- Wölfflin, Heinrich: Autobiographie, Tagebücher und Briefe. Hg. von Joseph Gantner. 2., erweiterte Aufl. Basel und Stuttgart 1984.

Abbildungsnachweis

- 1 © bpk/Nationalgalerie, SMPK / Jörg P. Anders.
- 2 © Alte Nationalgalerie, SMPK.
- 3, 5 und 7 © Zentralarchiv der SMPK.
- 4 Aus: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 10 (1889).
- 6 © Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

*Der Blick auf den Osten – eine Kunstgeschichte à part.
Oskar Wulff und Adolph Goldschmidt an der Friedrich-
Wilhelms-Universität und die Folgen nach 1945*

Zwei Forscher, Oskar Wulff und Adolph Goldschmidt, so unterschiedlicher Herkunft und mit divergierenden Profilen in den Blick zu nehmen, fällt zwangsläufig ungleichgewichtig aus, im Besonderen, da es für Wulff ein Informationsdefizit aufzuholen gilt.

Vorab sei betont: beide Forscher haben der Kunstgeschichte von Byzanz weder eine hohe Priorität eingeräumt noch hatten sie die Wahl für diesen Forschungsbereich selbst getroffen, da dieser die disziplinäre Reputation kaum förderte und in Hinblick auf die Karriere eher hinderlich war. Goldschmidt begegnete Byzanz als ausgewiesener Mediävist in seinem wissenschaftlichen Umfeld, ohne dieses als genuin eigenes Forschungsfeld zu deklarieren. Dies erlaubte ihm eine gleichsam souveräne Handhabung, da er sich nie der Frage zu stellen hatte, in welchem Abhängigkeitsverhältnis Forschungsgegenstand und wissenschaftliches Ansehen stehen. Wulffs wissenschaftliches Profil hingegen war ungleich gebrochener, als Spezialist für frühchristliche und byzantinische Kultur agierend, galten seine vornehmlichen Ambitionen einer theoretisch fundierten Kunstgeschichte, von der er sich eine Akzeptanz als Wissenschaftler erhoffte. Der Rekurs auf »große Namen« wie auch insgesamt auf respektable disziplinäre Bereiche waren nämlich weitaus karrierefördernder als seine primäre Spezialisierung. August Schmarsow, Wulffs später akademischer Lehrer, zitiert nicht zufällig Herman Grimm, der zwar die fundierte Profilierung der Kunst Giotto unter die Prämisse der Kenntnis der byzantinischen Kunst stellte, jedoch seinen Studierenden den Rat gab, einstweilen die Finger davon zu lassen.¹

Während Adolph Goldschmidt dank seiner Herkunft aus einer Hamburger Bankiersfamilie die lange Durststrecke der Privatdozentur ohne Einschränkungen überstehen konnte, war Wulff zeitlebens für sich und seine Familie auf ein regelmäßiges Einkommen angewiesen. Eine Reihe seiner beruflichen Entscheidungen vollzogen sich unter diesem Druck und waren nicht primär durch wissenschaftliche Interessen geleitet. Noch 1936 offenbart er, dass er »diesem Sondergebiet schwerlich soviel Zeit und Kraft geopfert« hätte, wenn sich ihm zeitig ein anderer Weg erschlossen hätte.² Darüber hinaus hat sich Wulff mit der Kunstgeschichte des Mittelalters im Westen, insbesondere der sogenannten byzantinischen Frage, nicht intensiv auseinanderge-

1 Schmarsow 1891, S. 38.

2 Wulff 1936b, S. 7.

setzt. Allenfalls für Italien mag man hier gewisse Ansätze konstatieren. So fehlte ihm nachgerade deren vermittelnde Instanz, über die Goldschmidt die Relevanz der Kenntnis byzantinischer Kunstgeschichte sehr wohl zu realisieren und kommunizieren verstand.

Oskar Wulff

Ausbildung und Etablierung als Museumsbeamter und Universitätsprofessor

Oskar Wulff (1864–1946), in St. Petersburg als Sohn einer deutschstämmigen Familie, die erst in der zweiten Generation eine akademische Ausbildung erfahren hatte,³ geboren, verfolgte das Studium von 1882 bis 1888 bzw. 1889 an der Universität Dorpat (Tartu, Estland).⁴ Diese war 1802 wieder neu als kaiserliche Universität unter Zar Alexander I. gegründet worden. Als deutschsprachige Universität suchte sie dezidiert den Anschluss an die deutschen Wissenschaften. Über 50 % der Lehrenden waren reichsdeutsche Professoren, 40 % waren Deutschbalten. In den Jahren von 1860 bis 1880 rekrutierte das Russische Kaiserreich vornehmlich Staatsdiener und Ärzte aus den dortigen Absolventen. Der Russifizierungsprozess, der sich nach 1867 langsam abzeichnete, wurde erst nach 1893 vollständig wirksam.⁵ 1886 wurde Wulffs Studium durch den Tod des Vaters jäh unterbrochen. Bis 1887 unternahm er eine Art Selbststudium, bevor er 1888 seine Abschlussprüfungen ablegen konnte. Nach einem kurzen Berliner Intermezzo kehrte er nach Dorpat zurück. Als Kernproblem, warum Wulff die Integration in die deutsche Wissenschaftskultur nie wirklich glückte, sah er selbst seinen Status als Auslandsdeutscher an.⁶ Von dieser Wahrnehmung geprägt, fühlte er sich auch in einem allgemeineren Sinn auf seinem Lebens- und Karriereweg als Außenseiter.⁷

Nach einer Gymnasialtätigkeit wechselte er auf Georg Loeschkes Rat hin 1892 nach Leipzig. Seine Promotion, noch bei Hubert Janitschek begonnen, vollendete er nach dessen Tod bei August Schmarsow.⁸ Angesichts der Wahl des ersten Promotionsthemas über Mantegna und

3 Die Archivalien der Humboldt-Universität zu Wulff sind schon von Sabine Arend gesichtet und in einem biografischen Abriss zusammengeführt worden. Ihr sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Wulff 1936b, S. 11–16. Im Elternhaus wurde primär deutsch gesprochen, mit den Dienstboten kommunizierte man jedoch in russischer Sprache, wie auch russisch vorgelesen wurde. Auf seinem späteren Karriereweg sollte sich diese Sprachkompetenz einerseits förderlich auswirken, andererseits jedoch in ihren Grenzen sichtbar werden, da Wulff kaum Erfahrungen im Abfassen russischer Texte besaß. Er skizzierte seinen Lebens- und Ausbildungsweg recht ausführlich, nicht ohne eine Reihe markanter Selbststilisierungen vorzunehmen. Der jeweilige Kontext wird kaum präzise in den Blick genommen.

4 Zur Geschichte der Universität vgl. Donnert 2007.

5 Ebd.

6 »Als Auslandsdeutscher fühlte ich mich (...) wenig verstanden, wie man uns Balten überhaupt zu unserem bitteren Verdruß damals in Deutschland kaum von deutsch sprechenden Russen zu unterscheiden wußte.« An anderer Stelle dann: »(...) ein Deutscher anderer, nämlich baltischer Eigenart zu sein.« Wulff 1936b, S. 25–26.

7 Es ist auffällig, dass Wulff diesen Außenseiterstatus in höchst divergierenden Situationen einnahm. Ich werde an verschiedenen Stellen auf dieses Phänomen zurückkommen.

8 Die für ihn allzu späte Begegnung mit Schmarsow bezeichnete er nichtsdestotrotz als in höchstem Maße prägend: »(...) durch die persönliche Berührung mit Schmarsow meinem späteren kunstwissenschaftlichen Forschungswege die gesuchte feste Richtung (...)« Wulff 1936 b, S. 30–31. Es war insbesondere die Koppelung zwischen Psychologie

die Antike offenbarte sich ein Konflikt zwischen seiner Ambition, Teil einer anerkannten Kunstgeschichtsschreibung zu sein, und deren Realisierbarkeit. Letztlich akzeptierte er, ganz in den Fußstapfen von Eduard Dobbert, ein primär ikonografisch angelegtes Thema zur Darstellung der Engelshierarchie, für das er seine theologische Kompetenz zu nutzen vermochte.⁹ Die Ost-West-Thematik wird visibel, zumal Byzanz weitgehend als Geber im Kulturtransfer profiliert ist. Die Denkmälerbasis ist hier noch sichtbar schmal und weitgehend durch die wenigen Publikationen geleitet.

Erst ein Stipendium am Russischen Archäologischen Institut in Konstantinopel 1895–1898 konfrontierte ihn mit der Notwendigkeit und ermöglichte ihm zugleich, seine Kenntnisse in der byzantinischen Kunstgeschichte umfassend zu erweitern.¹⁰ Der ihm aufgrund seiner sprachlichen Kompetenz offerierte Forschungsaufenthalt barg jedoch zugleich eine Reihe substantieller Konflikte, die seine Identität als Balte und Auslandsdeutscher betrafen. Wulff wollte nicht als Russe identifiziert werden, zugleich musste er am Institut in Konstantinopel jeden Verdacht auf eine derartige Distanzierung meiden.¹¹ Zudem hatte er zum damaligen Zeitpunkt schon gehnt, dass dieser fachliche Hintergrund für eine universitäre Karriere in Deutschland nur marginal in die Waagschale fallen würde. In Konstantinopel gelang es ihm, Kontakte zu führenden Forschern wie Dimitrij W. Ainalow, Karl Krumbacher und Josef Strzygowski zu knüpfen. Reisen machten ihn mit prominenten Denkmälern wie der Nea Moni auf Chios vertraut.¹²

Wulffs Rückkehr nach Berlin, eine für seine weitere Laufbahn folgenreiche Entscheidung, war durch die am Russischen Institut entstandenen Konflikte bedingt. Wiewohl er ein kurzes Praktikum in der Berliner Sammlung 1894 frühzeitig abgebrochen hatte, bewarb er sich am 21.10.1899 als sogenannter »wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Museum«¹³ (Abb. 1–3). Wilhelm von Bode befürwortete eine Einstellung ausführlich, da Wulff für die anstehenden Arbeiten in der Sammlung die entsprechende Kompetenz mitbringe. Neben Strzygowski in Graz sei Wulff der Einzige, der über eine derartige wissenschaftliche Kenntnis mit gründlichen Monumentkenntnissen verfüge. Vöge wie auch Wiegand hätten ihn empfohlen. Aus einem Gespräch mit Wulff hätte Bode von dessen weiteren Plänen erfahren, sich zu habilitieren, um in Zukunft einer Dozententätigkeit nachgehen zu können. In den nächsten zwei Jahren sollte er sich nun der Museumsarbeit widmen. Aber – und an dieser Stelle schränkt Bode seine Befürwortung

und Kunstgeschichte, die ihm attraktiv erschien. Zu seiner Lektüre und Auseinandersetzung mit dem Begründer der experimentellen Psychologie Wilhelm Wundt und anderen Autoren nimmt er in seinem Lebensbericht ausführlich Stellung. Als zweites Nebenfach hatte er entgegen den Leipziger Usancen nicht Geschichte, sondern Philosophie gewählt.

- 9 Wulff 1894. – Dobbert hatte in seinen ikonografischen Studien auch das Verhältnis zwischen westlicher und byzantinischer Kunst erhellt.
- 10 Wissenschaftlich ist neben der Erkundung der Nea Moni auf Chios vor allem die erste Konfrontation mit der Koiemesiskirche in Nikaia wegweisend. Zu ihr wird er später seine Habilitationsschrift verfassen.
- 11 Wulff 1936b, S. 12 und 33–34.
- 12 Wulff hält diese Reise in seinen »Levantinischen Reisetnotizen« fest. Siehe ebd., S. 53–77.
- 13 Er war im Konflikt mit dem Direktor des Russischen Instituts aus Konstantinopel abgereist, andere Optionen hatten sich nicht realisieren lassen. Ebd., S. 78–83. Die wissenschaftliche Ausbeute schien ihm jedoch in Bezug auf eine zu verfassende Habilitationsschrift nach einer weiteren Studienfahrt ausreichend. SMPK ZA, I/SKS 4, Nr. 3618/99, Bl. 9 recto und Wulff 1936b, S. 32.

erkennbar ein – mit seiner Einstellung solle nicht die Aussicht verbunden sein, die Position eines Direktors zu erlangen, da er sich hierzu aufgrund einer zu einseitigen Ausbildung wie auch seiner Persönlichkeit nicht eigne.¹⁴ Man kann in diesem Kommentar Bodes eine disziplinäre Zuweisung erkennen, die konträr zu Wulffs eigenen Ambitionen stand. Im Kern schien der einzig positive Punkt die damit verbundene Absicherung des Lebensunterhalts zu sein.¹⁵

Während seiner Tätigkeit am Berliner Museum war er infolge ausbleibender Alternativen um eine Verbesserung seiner Position bemüht.¹⁶ Daneben nutzte er jede sich bietende Chance, sich in anderen disziplinären Bereichen zu qualifizieren. So akzeptierte er das Angebot des damaligen Direktors Heinrich Brockhaus, von Oktober 1904 bis April 1905 als Sekretär am Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz zu arbeiten.¹⁷ Schon 1901 war er auf sein Gesuch hin aus dem russischen Untertanenverband entlassen worden und hatte die preußische Staatszugehörigkeit angenommen.

Die Habilitationsschrift über die Koimesiskirche in Nikaia resultierte noch aus seiner Stipendienzeit in Konstantinopel.¹⁸ Am 21.4.1902 wurde er damit zum Privatdozenten, 1907 laut Personalakte zum beamteten außerordentlichen Professor ernannt.¹⁹ Erst am 17.9.1917 erfolgte seine Ernennung zum außerordentlichen Professor im Nebenamt für Osteuropäische Kunstforschung und Vergleichende Kunstwissenschaften.²⁰

Am Museum waren ihm als Direktorialassistent seit dem 1.4.1909 die Rechte und Pflichten eines Direktors übertragen worden. Dies betraf die altchristlich-byzantinischen und mittelalterlich-italienischen Skulpturensammlungen wie auch die angegliederte persisch-islamische Sammlung.²¹ Als ihm als Abteilungsdirektor am 27.11.1919 die Abteilung der altchristlichen und byzantinischen Bildwerke unterstellt wurde, kam man seinem ausgesprochenen Wunsch einer Angliederung der Bildwerke der italienischen Renaissance nicht nach, da dies, so Bode, derzeit nicht machbar schien.²²

Dieser Karriereverlauf stand jedoch nach wie vor im Widerspruch zu seinem eigenen Lebensentwurf. Zwar bemühte er sich um eine Koppelung seiner beiden Tätigkeitsbereiche in Lehre und Forschung, beide waren aber durch die Konzentration auf die frühchristlich-byzan-

14 SMPK ZA, I/SKS 4, Nr. 3618/99, Bl. 9 recto, 9 verso und 10 recto.

15 »Den Museumsdienst betrachtete ich gleichwohl mehr als einen Notbehelf für die nächsten Jahre.« Wulff 1936b, S. 83.

16 Er beklagt, dass er in Deutschland über keinen einflussreichen Förderer verfügte und nur als Spezialforscher bekannt war. Siehe ebd., S. 84.

17 Wulff hatte in Leipzig seine Vorlesung gehört. Ebd., S. 28. – Heinrich Brockhaus (1858–1941) galt als einer der ersten deutschen Wissenschaftler, die das Gebiet Byzantinische und Islamische Kunst in der Lehre vertraten. 1891 war die erste Auflage von »Die Kunst in den Athos-Klöstern« in Leipzig erschienen. Wulff verfasste am 9.1.1942 in den Münchner Neuesten Nachrichten einen kurzen Nachruf auf Brockhaus.

18 Wulff 1903. Eine erste Studie war in russischer Sprache in der Zeitschrift »Vizantijskij Vremennik« 1900 erschienen.

19 HUB UA, UK, PA Wulff Nr. 289, Bd. 1, Bl. 1. – Wulff selbst konstatiert, dass ihm der 2. Band des Museumskatalogs (Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. 2. Aufl., Bd. III, 2: Mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke. Berlin 1911) den Professorentitel eingebracht habe. Siehe Wulff 1936b, S. 87.

20 HUB UA, UK, PA Wulff Nr. 289, Bd. 1, Bl. 1.

21 SMPK ZA, I/SKS 5, 907/1909, Bl. 258 recto und 258 verso. – Für die persisch-islamische Sammlung sollte er die Ratschläge von Friedrich Sarre berücksichtigen.

22 SMPK ZA, I/SKS, 1741/1919, Bl. 185 recto und 185 verso.

tinische Kunst gekennzeichnet. Die Arbeit am Museum blieb finanzielle Basis und zugleich »Fron«,²³ Dass er eben mit dieser Kompetenz für die Universität attraktiv war, wollte er über längere Perioden lediglich als Übergangslösung akzeptieren. In einem Brief an Bode vom 3.8.1909 verleiht er seiner Hoffnung Ausdruck, eine Professur in Breslau übernehmen zu können. Die Konkurrenten Schmid und Justi schätzte er selber als ungefährlich ein. Auf der Liste hatte er zuletzt *pari passu* mit H. A. Schmid rangiert.²⁴ Eine Berufung sollte nicht erfolgen.

Wulff schwebte vor, durch eine zunehmende wissenschaftliche Präsenz in Lehre und Forschung als Kunsthistoriker die Reputation zu gewinnen, die zu einem Ordinariat in der »richtigen« Kunstgeschichte führen könnte.²⁵ Dazu gehörte nach seinem Verständnis auch die Konzeption einer genuinen Kunsttheorie, die er systematisch auch mit seinem Lehrangebot zu verfolgen suchte.²⁶ Die wechselnde Ausrichtung seines Unterrichts ist im Lehrprogramm der Universität deutlich sichtbar. Das aus der Perspektive der byzantinischen oder auch insgesamt osteuropäischen Kunstgeschichte eher schmale Angebot Wulffs folgte offenkundig einer eigenen Logik. Unter »Forschungsziele und Arbeitsgänge« formulierte er, er habe sich prioritär den Kunsttheorien widmen wollen und nur »zwangsbedingt« bei verschiedenen Publikationsvorhaben entsprechende Lehrveranstaltungen angeboten. Themen, die sich als nicht integrierbar in seine kunsttheoretischen Überlegungen erwiesen, wirkten wie eine Art »Störfeld«, das ihn zu unliebsamen Unterbrechungen seiner eigentlichen wissenschaftlichen Arbeit nötigte.

Ab dem Wintersemester 1902/03 lässt sich bilanzieren: Bis zum Sommersemester 1919 werden lediglich drei je einstündige Lehrveranstaltungen zum weitgefassten Spektrum Byzanz/Russland angeboten (»Altchristliche Kunst«, »Erklären altchristlicher und mittelalterlicher Bildwerke im Kaiser Friedrich-Museum«, »Geschichtsbilder altrussischer Kunst und Kultur«). Dominant hingegen sind Veranstaltungen zu theoretischen Grundlagen, die bisweilen unter dem Titel »Stilprinzipien der bildenden Kunst«, zur italienischen Gotik und Renaissance, firmieren, wobei dort Lektüreübungen hervorstechen. 1920/21 wurden zwei Übungen in der Sammlung abgehalten, bis zum Sommersemester 1924 jedoch ist eine erneute Absenz derartiger Themen zu verzeichnen. Kunsttheoretische Themen wie Goethe, Lessings Laokoon und auch Leonardos Traktat standen auf dem Lehrplan. Auch in den folgenden Jahren kehrte sich dieses Verhältnis kaum um. Im Gegenteil: Er bot Lehrveranstaltungen zu neuzeitlicher russischer Malerei an, der mittelbyzantinischen und altrussischen Kunst wurde kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Nach seinem Ausscheiden aus dem Museumsdienst 1927 lässt sich allenfalls ein gewisser Anstieg der Byzanz-Thematik in der Vorbereitung von Publikationsvorhaben verzeichnen.²⁷

23 Wulff 1936b, S. 84.

24 Ebd., S. 86–87 und SMPK ZA, I/SKS 5, 2592/1909, Bl. 227.

25 Wulff mag in gewisser Weise auch durch seinen späten Lehrer August Schmarsow geprägt worden sein. Dieser hatte z. B. in seiner Schrift »Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen« (Berlin 1891) gefordert, dass die Redaktion des Preußischen Jahrbuchs nicht allein den Museumsbeamten überlassen werden dürfe (S. 10–11), des ungeachtet plädierte Schmarsow für die Lehre durch Museumsbeamte (S. 90). Das sich bei Schmarsow implizit niederschlagende hierarchische Verständnis zwischen universitärer und musealer Wissenschaft hat Wulff vermutlich geprägt.

26 Wulff 1936b, S. 97–158. Signifikant ist überdies, dass er in dieser Autobiografie Teil III unter den Titel »Bausteine zur Theorie und Ästhetik der Bildenden Kunst« stellte. Vgl. S. 159–219.

27 Wulff bietet für diesen Wechsel jedoch eine alternative Begründung an: »(...) um dem Antrag der Fakultät auf Erteilung eines Lehrauftrags für osteuropäische Kunstgeschichte den erwünschten Rückhalt zu geben«. Ebd., S. 153.

Angesichts dieser Bilanz ist es recht ernüchternd, dass Wulff trotz des niedrigen Anteils in der Lehre auf diesem Feld durchaus als Spezialist für die byzantinische und osteuropäische Kunstgeschichte in das Gedächtnis der Universität eingegangen ist – aus Wulffs Perspektive ein eher niederschlagendes Ergebnis. Dass die Diskrepanz zwischen seiner Lehre und seiner Erwartungshaltung für Wulff desillusionierend war, macht ein Zitat aus seiner Biografie deutlich: »Auf unmittelbare Fortführung meiner Bestrebungen kann ich freilich nicht rechnen, da ich in meiner nebenamtlichen Lehrtätigkeit als Privatdozent und Extraordinarius keinen festen Schülerstamm um mich sammeln konnte (...).«²⁸ Die Unterordnung byzantinischer Themen in der universitären Lehre ist freilich auch einer allgemeinen Einschätzung geschuldet, was deren Relevanz anbelangt. Die byzantinische Kunst ist allenfalls »letzte Weihe«, da sie für den Anfänger unzugänglich bleibt.²⁹ Dennoch kann man sich der kritischen Bilanz nicht verwehren, dass Wulff in seiner akademischen Arbeit Osteuropa nicht die Visibilität verliehen hat, die er dieser in Anbetracht seiner fachlichen Kompetenzen hätte geben können. An der Berliner Universität ist für diesen Zeitraum eine wichtige Chance vertan worden. Indem Wulff diesen Fachbereich für sein eigenes Forschungsprofil als zweitrangig einstufte, war er wohl kaum in der Lage, Studierende zu gewinnen. Wenn er später in der Würdigung zu Schmarsows 80. Geburtstag anmerkt, dass dieser selbst von der »Tragik eines Forscherlebens« gesprochen habe, so dürfte es sich hierbei um eine Identifikation mit seinem akademischen Lehrer handeln.³⁰

Der Wissenschaftler – Die Diskrepanz zwischen eigenem Anspruch und Rezeption

Wulffs Publikationstätigkeit wurde durch eine intendierte Ausweitung fachlicher Kompetenz geleitet. Im zweiten Teil seines Lebensberichts findet sich unter dem Titel »Forschungsziele und Arbeitsgänge« der Versuch, dem eigenen Forschungsprofil Stringenz zu unterstellen. Im Vordergrund steht seine Arbeit an der Kunsttheorie, die er im Sinne August Schmarsows konzipierte. Diese mündete 1916 in einer ersten Studie, die sich zum Ziel setzte, die »psychologisch begründete Wesensbestimmung mit dem von Schmarsow gebotenen Schema in den Grundzügen« festzustellen.³¹

Ohne sein wissenschaftliches Œuvre hier detailliert in den Blick nehmen zu können,³² lassen sich grob drei Kategorien ausmachen: Die erste umfasst Publikationen, die unmittelbar im Rahmen seiner Museumstätigkeit verfasst wurden bzw. als logische Konsequenz aus dieser fachlichen Spezialisierung resultieren. Die zweite betrifft Arbeiten, die disziplinar zwar dem

28 Ebd., S. 8.

29 Schmarsow 1891, S. 38 und 48.

30 Wulff 1936b, S. 221. (Den letzten Abschnitt bildet der Text: August Schmarsow zum 80. Geburtstag [geb. 26. Mai 1853 zu Schildfeld in Mecklenburg-Schwerin], S. 219–222).

31 Er bezieht sich dabei auf die Studie von Schmarsow 1998. Seine eigene Schmarsow gewidmete Schrift erschien 1917 (Wulff 1917). Wulff setzt sich in dieser äußerst kritisch mit Heinrich Wölfflins Grundbegriffen auseinander. Vgl. Feist 1999, S. 497–498.

32 Eine Bibliografie bis 1936 in: Wulff 1936b, S. 223–229. Für unseren Zusammenhang werden im Folgenden vornehmlich seine Arbeiten zu Byzanz berücksichtigt.

osteuropäischen Kulturraum gelten, die jedoch keine direkte Anbindung an seine museale Tätigkeit kennzeichnen. In der dritten Kategorie wandte sich Wulff kunsttheoretischen Abhandlungen zu, die für ihn selbst einen hohen Stellenwert hatten, in ihrer Rezeption jedoch eher marginalisiert worden sind.

Die Habilitationsschrift »Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Denkmälern« basiert – wie bereits angedeutet – auf einer Kampagne aus dem Jahr 1898 im Rahmen seines Stipendiums am Russischen Institut in Konstantinopel. Da der Bau 1922 zerstört wurde, sind die Beobachtungen Wulffs der Forschung partiell bis heute dienlich. Die Untersuchungsbedingungen vor Ort waren allerdings denkbar schwierig, da kaum die notwendigen Hilfsmittel zur Verfügung standen. Ergänzend nahm er von Strzygowski zur Verfügung gestellte Aufnahmen hinzu. Neben der Erläuterung der architektonischen Disposition steht die Frage ihrer typologischen Einordnung im Zentrum. Da für die Vergleichsbauten kaum substantielle Bauaufnahmen vorlagen, ließen Rekonstruktions- und Datierungsprobleme nur eingeschränkt nachhaltige Erkenntnisse zu. Wulff bemüht sich um eine Chronologie der Bauwerke und strebt zugleich eine Einordnung innerhalb der byzantinischen Architektur an. Die zentrale Position, die er innerhalb dieser Entwicklung der Hagia Sophia »als Stammutter der gesamten byzantinischen Kirchenarchitektur« zuweist,³³ macht seine Vorgehensweise, stringente Entwicklungsmodelle konstruieren zu wollen, evident. Der zweite Untersuchungsabschnitt widmet sich der Mosaikausstattung. Inschriften sowie der historische Kontext werden sorgsam eruiert. Dass Wulff die theologischen Implikationen der Bilder mit in den Blick nimmt, zeigt, wie sehr er um eine umfassende Perspektive bemüht war. Dem schlechten Überlieferungszustand der Mosaiken wie auch fehlenden Instrumentarien geschuldet, entging ihm jedoch ein grundlegender Befund, den Theodor Schmit bei seiner Untersuchung vor Ort 1912 mit der Assistenz eines Restaurators zu entdecken vermochte: Das Apsismosaik mit einer stehenden Gottesmutter ist eines der wenigen, an denen sich die unmittelbaren Auswirkungen des byzantinischen Bilderstreits verifizieren lassen. Unzweifelhafte Spuren belegen den Einsatz des Bildes anstelle eines Kreuzes, das während der Zeit des Bilderstreits dort zu sehen war.³⁴ Als Schmit seine durchaus spektakulären Erkenntnisse 1927 publizierte,³⁵ waren zwar längst nicht alle Beobachtungen Wulffs obsolet geworden, aber die Entdeckung der historischen Relevanz der Mosaiken war nunmehr mit dem Namen eines anderen Autors verbunden. Angesichts der schwierigen Arbeitsbedingungen war die von Wulff geleistete erste monografische Erschließung des Baus dennoch eine respektable Leistung. Trotz einer Reihe von kritischen Anmerkungen schließt Strzygowski seine Rezension dieser Arbeit 1903 denn auch mit dem Passus ab: »Ich habe noch kein deutsches Buch in den Händen gehabt, in dem der Verfasser sich so vertraut mit den Denkmälern der byz. Kunst gezeigt hätte. (...) Möchte es Wulff gelingen, in Deutsch-

33 Wulff 1903, S. 152.

34 Schmit 1927. Dieser Text ist jedoch nur ein Rudiment eines umfangreichen Manuskripts, das teilweise während des Russisch-Türkischen Krieges zerstört worden ist.

35 Wulff 1918. Im Handbuch (S. 545) hat er von Schmits Untersuchungsergebnissen aus dem Jahre 1912 jedoch Kenntnis (vgl. auch S. 599). Im Jahr 1936 nimmt er auf diese Publikation und ihre Entdeckungen Bezug (Wulff 1936a, S. 72), kritisiert jedoch die dargelegten Schlussfolgerungen, wie schon zuvor in seiner ausführlichen Rezension von 1931. Siehe Wulff 1931.

land festen Boden zu fassen und seine starke Arbeitskraft wie in dem vorliegenden Buche in den Dienst einer Sache zu stellen, die die Zukunft vor sich hat!«³⁶

Die für das Handbuch der Kunstwissenschaft von Wulff verfassten Bände zur altchristlichen und byzantinischen Kunst spiegeln nicht nur den aktuellen Forschungsstand wider, in ihnen bezieht er auch in der durch Strzygowskis Publikation »Orient oder Rom« ausgelösten Kontroverse deutlich Position.³⁷ Auch er sieht den grundlegenden Anteil der künstlerischen Gestaltung christlicher Kunst in Alexandria, vor allem aber in Antiochia und Palästina beheimatet. Dem Abendland komme bis in karolingische Zeit nur eine Nebenrolle zu. Die vermeintliche Vorherrschaft Roms hingegen sei erschüttert. Die Leistung von Byzanz bestehe in einer Zusammenführung vorgängiger Konzepte, insbesondere im formalen Duktus der künstlerischen Produktion. Für Handschriften, die eine dezidiert antike Formensprache transportieren, konstruiert er jeweils »Originale«, die als alexandrinische Quellen qualifiziert werden. So werden etwa »Herzstücke« der mittelbyzantinischen Handschriftenproduktion, wie der Pariser Psalter (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. gr. 139) oder die Josua-Rolle (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Palat. gr. 431) als »frei von byzantinisierenden Zügen« erfasst.³⁸ Ganz im Konsens mit der Forschung nimmt er jedoch den Begriff der Makedonischen Renaissance auf. Paradigmatisch ist seine Eingangsformulierung, in der er kritisiert, dass eine einseitige ästhetische Bewertung aus der Sicht der neuzeitlichen Stilbildung seit der Renaissance den Blick auf diese schöpferische Leistung verkannt habe.³⁹

Ein zweiter Referenzautor bleibt für Wulff eindeutig Alois Riegl, da er wiederholt mit dem Begriff des Kunstwillens operiert. Byzanz stelle für den Westen einen gebenden Faktor dar, insofern die »eindrucksvolleren byzantinischen Motive (...) in verschiedenen Kunstkreisen des Abendlandes« adaptiert werden.⁴⁰ Wulff ist daran gelegen, aus den Objektbefunden in allen Gattungen Indizien einer signifikanten Entwicklung zu gewinnen, die verkürzt mit Begriffen wie Reduktion, Aufgabe konkreter Raumgestaltung, Ökonomie der Schilderung erfasst werden kann. Nur versteckt lassen sich Spuren einer Schmarsow verpflichteten Methodik aufdecken, etwa wenn er auf ein abstraktes Raumgefühl des Betrachters Rekurs nimmt.⁴¹ Im zweiten Teil entwirft er einen Entwicklungsgang byzantinischer Kunst, die er in ihrer ersten Phase summarisch als »Raumkunst der Fläche und der Farbe« titulierte.⁴² Die Bewahrung oder Tradierung der Antike wird als sekundär eingestuft, zumal orientalischer Prunk und Kolorismus über eine antikisierende Strömung obsiegen würden.

36 Strzygowski 1903, S. 636.

37 Wulff 1914 und 1918. – In einem früher erschienenen Aufsatz hatte Wulff sein Entwicklungskonzept erprobt. Siehe Wulff 1911. – In seinem Lebensbericht schreibt er, die Position Strzygowskis sei ihm schon selbstverständliche Überzeugung gewesen. Siehe Wulff 1936b, S. 113. Inwieweit es sich dabei um eine nachträgliche »Verklärung« handelt, sei offen gelassen. Siehe Strzygowski 1901. Er folgt zwar weitgehend Strzygowski, modifiziert dessen Perspektive jedoch, indem er seine Position partiell denjenigen von Gabriel Millet und Charles Diehl anpasst. Vgl. Wulff 1914, S. 16.

38 Wulff 1914, S. 280–290.

39 Ebd., S. 1.

40 Ebd., S. 15.

41 Ebd., S. 301.

42 Wulff 1918, S. 362.

Wulffs Handbuch sollte lange Jahre zumindest der deutschsprachigen Forschung durchaus einen Dienst erweisen.⁴³ Dass Wulff pflichtgemäß weiterhin, entsprechend der ihm unterstellten Sammlungen, die internationale Forschung im Blick hatte, dokumentiert der 1935 abgeschlossene Ergänzungsband mit einem bibliografisch-kritischen Nachtrag.⁴⁴ Auch die universitäre Lehre hatte er in der Zwischenzeit anderen Gebieten gewidmet, erst im Hinblick auf den Ergänzungsband wurde die Lehre ganz pragmatisch wieder auf Byzanz justiert.

Zentral bleibt auch die Beobachtung, dass er nach seiner Habilitation neben der unmittelbaren Arbeit an den Sammlungskatalogen durchaus als kritischer Kommunikator von Forschungen fungierte, in diesen Feldern aber selten eigene Studien initiierte. Gemessen an der Qualität seiner fundierten, methodisch gleichwohl positivistisch geleiteten Forschungen hätte Wulff sich durchaus eine andere Position in der internationalen byzantinischen Kunstgeschichte verdienen können.⁴⁵

Der Konflikt um die Lehrsammlung und das Ende der Museumstätigkeit

Die Diskrepanz der Zielsetzungen zwischen Wulffs Tätigkeit an Museum und Universität wird am Streit um die Lehrsammlungen deutlich. In einem grundlegenden Aufsatz hat Frank Kammel diesen Konflikt erhellt, der in den 1920er Jahren zwischen Theodor Demmler und Wulff entbrannte und 1927 in der »Deutschen Allgemeinen Zeitung« öffentlich ausgetragen wurde.⁴⁶ Während Wulff für eine Institution plädierte, in der geschichtsreife Erkenntnisse erzielt werden könnten, habe Demmler für eine Generation gesprochen, die für eine subjektive Kennerschaft und Sammlerästhetik stehe, das Museum als Stätte des Genusses sähe und die sich auch für die

43 Kritische Stimmen blieben auch hier nicht aus. Strzygowski wirft ihm vor, er passe sich in seinem Entwicklungskonzept einem durch Historiker und Philologen etablierten Geschichtsmythos an. Siehe Strzygowski 1914–19. Gleichwohl begrüßt er die Etablierung byzantinischer Kunst in der deutschen Wissenschaft. Feist vermerkt zu Recht, dass der Text mit Begriffen wie Rasse operiert. Siehe Feist 1999, S. 498. Wiewohl durchaus zeittypisch, muss es einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben, diesen Aspekt auch im Kontext der Nähe von Wulff zu Strzygowski zu erhellen. Andere Autoren, die sich Byzanz gewidmet haben, zeigen eine weitaus kritischere Rezeption der Schriften Strzygowskis. Siehe unten zu Goldschmidt.

44 Wulff 1936a.

45 Bisweilen mag man, wie oben schon vermerkt, auch im Handbuch die Absicht konstatieren, den Entwicklungsverlauf auf dem Fundament seiner theoretischen Überlegungen zu skizzieren. Dies bleibt aber relativ an der Oberfläche verhaftet.

46 Kammel 1992. Konflikte über die Frage der Präsenz von Kopien kündeten sich jedoch schon länger an. Als die Latmoskopien byzantinischer Wandmalerei 1913 aus der Grabung Wiegands ins Museum gelangten, konnten sie aus Raumgründen nicht gezeigt werden. Die Forderung Wulffs, diesem Umstand Abhilfe zu verschaffen, stieß allerdings bei Bode nicht auf Verständnis. Siehe Wulff 1936b, S. 89. Bis zum Ausbruch des Krieges blieb sein Verhältnis zu Bode davon jedoch unbeschadet. Erst 1920, als alle Kopien aus der Schausammlung entfernt werden sollten, kam es zwischen beiden zu einem Zerwürfnis. In seiner Autobiografie polemisiert Wulff sichtbar gegen Bode, da er sich offenbar gedemütigt fühlte. So wurde 1919 ein jüngerer Amtskollege zum Direktor der Gesamtabteilung ernannt, während er leer ausging, als er die Unterstellung der Renaissanceplastik erbat. Für den Kollegen, so Wulff, sei positiv dessen »Betriebsamkeit als Sammler« ins Gewicht gefallen (ebd. S. 91). Bode hätte allerdings den Versuch unternommen, den Minister davon zu überzeugen, Wulff ganz in den Lehrberuf zu übernehmen. Grundsätzlich war aber zu diesem Zeitpunkt Wulffs Sehfähigkeit schon so stark beeinträchtigt, dass er seine eigene Arbeitskapazität als eingeschränkt erlebte.

Autonomie des Kunstwerks ausgesprochen habe. Die Einschätzung Kammels ist zweifellos richtig, ebenso richtig ist, dass Wulffs Verhältnis zum Fach weitaus komplizierter war, als das in dem Streit explizit ausgetragen worden ist. Im Kern ging es um die Frage, welcher Stellenwert den Lehrsammlungen im Verhältnis zu den Schausammlungen gebührt. Während Wulff sich schon 1920 dezidiert zu dieser Frage positioniert hatte, führte seine Haltung 1927 zu seinem frühzeitigen Ausscheiden aus dem Museumsdienst.⁴⁷ Dabei scheint mir die eigentliche Ursache für Wulffs Haltung noch etwas anders gewichtet werden zu dürfen, als bislang geschehen. Sein hartnäckiger Einsatz für die Lehrsammlung beruhte auf einer substantiellen und im Übrigen doppellastigen Defiziterfahrung, was die Präsenz der byzantinischen Objekte innerhalb der Sammlung anbelangt.

Zum einen beklagte er die mindere Präsenz dieses Bereichs, stufte diesen selbst aber auch als geringeren Ranges ein: »Denn die Sichtung der Kunstwerke geringeren Ranges hat wohl allgemein mit der Auswahl der Besten und Ausstellungswürdigen nicht gleichen Schritt gehalten.«⁴⁸ An die Stelle von minderwertigeren Originalen müssten für ihn, um ein Gesamtbild der Kunstproduktion erlangen zu können, Kopien treten. Damit unterstellt er der Sammlung die Aufgabe, die Geschichte einer Produktion insgesamt zu spiegeln, um die Arbeit an einer ihm vorschwebenden Gesamtgeschichte der Kunst abgebildet zu finden. Es bedürfe für diesen Bereich weder der Kennerschaft, noch eines feinfühligsten ästhetischen Empfindens, wie er anmerkt.⁴⁹ Ins Gewicht fällt dabei immer wieder seine Arbeit als Hochschullehrer, für deren wissenschaftlichen Horizont eben diese Kriterien ausschlaggebend sind. Liest man diese Passagen, so stellt sich unweigerlich der Eindruck ein, dass Wulff aus der Defensive operierte. Als Museumsbeamter vermochte er allein aus diesem Verständnishorizont heraus zu argumentieren, er musste demnach seine musealen Konzepte verteidigen. Im Subtext hingegen wird offenkundig, dass das Museum als Vermittlungsinstrument für Byzanz und dessen Kultur unzulänglich blieb. Der wissenschaftliche Gegenstand rangierte auf gleicher Ebene wie das Kapital des Wissenschaftlers, das er für seine Karriere in die Waagschale legen konnte. Daraus resultierte eine nahezu ausweglose Situation: Kam er den Anforderungen des Museums nach, so engagierte er sich für ein Feld, das auf dieser institutionellen Ebene in seinen genuinen Qualitäten kaum abbildbar war. So, wie es auch im Handbuch evident ist, wird der Monumentalmalerei eine zentrale Bedeutung eingeräumt. Dies musste ihm umso problematischer erscheinen, als ›Byzanz‹ ihm kaum den anderen Abteilungen ebenbürtig schien. Der Ausweg aus dieser trostlosen Situation kam jedoch angesichts sich ändernder Museumskonzepte wie auch einer sich wandelnden Ästhetik verspätet: 20 Jahre früher hätte er mit dieser Haltung durchaus reüssieren können. Der französische Forscher Gabriel Millet hatte schon um 1900 eine »Collection byzantine de l'École des Hautes-Études« initiiert, für die er am Bode-Museum um Kopien der Sammlungs-

47 Wulff 1920.

48 Ebd., S. 124.

49 Ebd. Noch 1936 betont er in seiner Biografie, dass er schon während seiner kurzen Berliner Studienzeit die Zusammenfassung von Lehr- und Schausammlung für den Lernenden als von größtem Nutzen hielt. Sie beeinträchtige den Kunstgenuss in keinster Weise. Wulff 1936b, S. 22. Damit positioniert er sich explizit gegen die »Sammlerästhetiker«.

gegenstände bat.⁵⁰ Die dortige Sammlung konnte ganz im Gegensatz zu Berlin schon mit prominenten Kopien der Malereien von Mistra, dem Athos, Thessalonike und der Klosterkirche von Daphni aufwarten. Die Byzanz-Forschung hatte in Frankreich jedoch eine gänzlich andere Reputation, da sie schon im 19. Jahrhundert durch gewichtige Forschungen und Forscherpersönlichkeiten vertreten worden war. Die planmäßige Abformung von Denkmälern in Frankreich und England hatte um die Mitte des 19. Jahrhunderts ihren Auftakt genommen.

Der von Wulff für die byzantinische Abteilung vorgeschlagene Weg, mit Kopien monumentaler Mosaik und Wandmalereien zu operieren, war pragmatisch gesehen verständlich, zumal etliche Kopien in Serbien und Mazedonien während des Ersten Weltkriegs angefertigt worden waren. Die Kopien der Fresken aus dem Latmos-Gebirge waren im Auftrag von Theodor Wiegand durch Konrad Böse angefertigt worden.⁵¹ Bei den Mosaiken plädierte er für Kopien der Treptower Firma Puhl und Wagner, die sich in einer finanziellen Krise befand, seit byzantinisch anmutende Ausstattungen aus der Mode gekommen waren.⁵² Originale fanden nur selten den Weg in das Museum, wie das Mosaik aus S. Michele in Afrisco zu Ravenna.

Wulffs Behauptung, die Kopien kämen den Originalen nahezu gleich, war von einer genuin im 19. Jahrhundert geschulten Wahrnehmungserfahrung genährt. Dass er sich dabei in etliche argumentative Widersprüche verwickelte, was die Einschätzung eines kaum dem Original entsprechenden Erhaltungszustands überlieferter Denkmäler anbelangt, sei nur am Rande vermerkt. Eine originalgroße Aquarellkopie eines Mosaiks aus S. Maria Maggiore in Rom wurde im Museum mit einem leicht gewellten Glas überdeckt, um die Oberflächenstruktur und die daraus resultierende Lichtbrechung eines Originals zu simulieren.⁵³ Für diese Kopie ließe sich anführen, dass sie technische Eigenheiten wie auch das verwandte Farbspektrum transportierte. Zudem – und auch hier verteidigte er seinen Berufsstand wie auch den ihm zugeschriebenen disziplinären Bereich – wettete er gegen das moderne Lehrinstrument, das Skioptikon, das anderen, insbesondere in Hinblick auf wissenschaftliche Erkenntnisse, geradezu als ideales Instrument erschien.⁵⁴ Wulffs Plädoyer für die Kopie kann an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden. Seine Argumentation ist verspätet, brüchig und half wohl kaum, seiner Abteilung größeres Gewicht zu verleihen. Demmlers Haltung fand weitaus größere Akzeptanz.⁵⁵

50 SMPK ZA, I/SKS 4, Nr. 4838/1901. Neben einem kurzen Anschreiben Millets ist eine kurze Beschreibung der Pariser Sammlung beigefügt.

51 Wiegand 1913. Sie werden heute im Depot des Museums für Byzantinische Kunst (SMPK, Bode-Museum), verwahrt. Im Zweiten Weltkrieg wurden sie erheblich beschädigt. An dieser Stelle sei Dr. Gabriele Mietke herzlich für die Gelegenheit gedankt, die Kopien vor Ort zu studieren. Vgl. auch Peschlow 1996, S. 80–86.

52 Schellewald 2009. Einer der seltenen prominenten Aufträge war die Mosaikausstattung des Stathuset in Stockholm, bei dessen Realisierung die Transformation des Byzantinischen in die Ästhetik der Zwanziger Jahre bestens demonstriert wird.

53 Wulff 1920, S. 133–135. Die Mosaikkopien waren erst im Juni 1919 in das Museum gelangt, wie eine Notiz dokumentiert. Siehe SMPK ZA, I/SKS, Nr. 714/1919, Bl. 165. Die Kuratorin der Sammlung, Dr. Gabriele Mietke, konnte auch keine Angaben mehr zum Verbleib dieser Kopien machen.

54 »Sie [die Wissenschaft] hat von der ihr gebotenen Gelegenheit, ihre Lehre unmittelbar an die Kunstwerke anzuknüpfen, weit weniger Gebrauch gemacht als die freie Lehrtätigkeit allgemein bildender Veranstaltungen. Daran trägt wohl zum guten Teil das Skioptikon die Schuld, das sich ihr als bequemes Hilfsmittel gerade in den jüngsten Jahrzehnten darbot, um die Meisterwerke aller Länder leicht nebeneinander zur Anschauung zu bringen.« Wulff 1920, S. 125.

55 Selbst Studierende mischten sich in diese Debatte ein, so Otto Grossmann, der offenkundig nicht nur bei Wulff

Ab 1927 stand Wulff der Universität ganz und gar zur Verfügung. Seine Lehrtätigkeit wurde ihm nun auch vergütet.⁵⁶ 1934 leistete er den Dienst der öffentlichen Beamten auf den Führer, 1936 wurde er von seinen Lehrverpflichtungen enthoben.⁵⁷ Albert Erich Brinckmann hatte sich im Vorfeld zu den Leistungen des Kollegen zurückhaltend geäußert. Während er ihm für Byzanz eine große systematische Ordnung attestierte – hier ist das Handbuch gemeint –, fand er schon das Buch über neurussische Kunst lediglich einen Versuch, da die Materialfülle die Klarheit verdunkelte.⁵⁸ Insgesamt wird auch bei dieser Äußerung evident, dass man Wulff wissenschaftlich primär über diese Publikationen beurteilte, und damit zugleich die Schriften, die ihm selbst viel stärker am Herzen lagen, kaum wahrnahm. So bedauerte Wulff allerdings nicht, von diesem »Sondergebiet« befreit zu werden, da er seine letzten Forschungen mit einem Nachtrag zum Handbuch der Kunstwissenschaft abschloss.⁵⁹ Nichtsdestotrotz wollte er der Universität mit anderen Themen verpflichtet bleiben. Hinter diesem Wunsch verbarg sich zugleich ein finanzielles Problem, da seine Einkünfte kaum ausreichend waren. Am 29.7.1936 teilte ihm jedoch der Rektor die Ablehnung des Antrags mit, nachdem sich die Fakultät zuvor ebenso geäußert hatte.⁶⁰ Geradezu zynisch mutete denn auch für Wulff ein Schreiben des Dekans vom 5.6.1937 zu seinem Geburtstag an, in dem dieser seiner Hoffnung auf eine weitere gedeihliche Zusammenarbeit mit der Fakultät Ausdruck verlieh. Prompt antwortete der Jubilar zwei Tage später: »Ich kann nicht umhin, zugleich meinem Bedauern darüber Ausdruck zu geben, dass die von Ihnen geäußerte Hoffnung auf eine weitere gedankliche Zusammenarbeit in der Fakultät kaum noch ihre Verwirklichung finden kann, da mir die Genehmigung zur Abhaltung einer Vorlesung von dem Herrn Rektor schon für das Lehrjahr 1936/37 »aus grundsätzlichen Gründen« versagt worden ist.«⁶¹

gehört, sondern sich auch bei einer Ausstellung engagiert hatte. Zit. bei: Kammel 1992, S. 130. Grossmann sollte 1931 bei Adolph Goldschmidt promovieren.

56 1929 erhielt er einen nebenamtlichen Lehrauftrag für Osteuropäische Kunstgeschichte und vergleichende Kunstwissenschaft. In: HUB UA, UK, PA Wulff Nr. 289, Bd. 1, Bl. 13.

57 Ebd., Bl. 6. Im Juni 1933 war ihm die Vergütung für den Lehrauftrag schon versagt worden. Ebd., Bl. 25. In einem Schreiben vom 6.3.1936 wird ihm der Lehrauftrag endgültig durch den Reichs- und Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung entzogen. In: ebd., Bl. 31.

58 Albert Erich Brinckmann war aufgefordert worden, sich zum 70. Geburtstag Wulffs zu dessen Publikationen zu äußern. Siehe HUB UA, UK, PA Wulff Nr. 289, Bd. 2, Bl. 13.

59 Wulff 1936 b, S. 95.

60 HUB UA, UK, PA Wulff Nr. 289, Bd. 2, Bl. 4, 10, 13 und 14.

61 Ebd., Bd. 3, Bl. 16.

Adolph Goldschmidt

Adolph Goldschmidt (1863–1944) ist, anders als Wulff, derartigen Konflikten niemals ausgesetzt gewesen. Seine Forschungen auf dem Gebiet der byzantinischen Kunstgeschichte waren zuallererst ›Nebenprodukte‹, die sich durch die jeweiligen Forschungsobjekte ergaben.⁶² In seiner Habilitationsschrift über den Albani-Psalter schenkt er beispielsweise der Psalter-Redaktion in beiden Kulturen Aufmerksamkeit.⁶³ Goldschmidt zählte damit zu einem kleinen Kreis von Mediävisten, denen recht früh die Relevanz byzantinischer Kunst bewusst war. Die ›byzantinische Frage‹ hingegen hat ihn im Kontext seiner Forschungen zur sächsischen Skulptur 1899 bis 1902 intensiv beschäftigt.⁶⁴ Im Zentrum stand nicht allein die Entwicklung der Skulptur, sondern vielmehr, die Ursache ihres Wandels präzise zu bestimmen.

Goldschmidts vielzitiertes Votum, die byzantinische Kunst fungiere als Konserve der Antike im Mittelalter, mit dem Blick auf das Portal von St. Godehard in Hildesheim und die byzantinische Elfenbeintafel aus dem South Kensington Museum – beide zeigen eine Christusfigur –, barg eine Aufwertung byzantinischer Kunst in sich, die zu diesem Zeitpunkt kaum selbstverständlich war. Goldschmidt machte sich hierzu vor allem die Fotografie zunutze, da erst in der Vergrößerung der allfällige Vergleich und die daraus resultierende Ableitung gewonnen werden konnte. Die Rolle, die gerade die Fotografie bei dieser Neubewertung von Byzanz als Erbin der Antike spielte, ist von erheblicher Relevanz. Der Vergleich beider Objekte wird gerade dadurch zwingend, dass der im Bild jeweils gewählte Ausschnitt und der Grad seiner Vergrößerung bzw. Verkleinerung präzise darauf abgestimmt ist, die behauptete Abhängigkeit beider Objekte durch visuelle Evidenz zu untermauern. Goldschmidts vergleichende Seherfahrungen mit dem Skioptikon waren ohne Zweifel wegweisend, da divergierende Größen so wiederholt überspielt werden konnten.⁶⁵ Nur wenige seiner Aufsätze sind einzelnen byzantinischen Objekten gewidmet, wobei für ihn die Frage nach deren Bedeutung für die mittelalterliche Kunst im Westen stets Priorität hatte.

Was Wulff und Goldschmidt unterschied, war zudem das Verhältnis zu Josef Strzygowski. Dessen »Orient oder Rom« hatte Goldschmidt 1901 zwar relativ nüchtern rezensiert, die dort formulierte Ablehnung eines die Antike bewahrenden Byzanz teilte er jedoch mitnichten.⁶⁶ Damit stand er vor allem der französischen Forschung näher als Wulff, der dem Österreicher eng verbunden blieb. Die wissenschaftliche Distanz zu Strzygowski beruhte wohl auch auf seiner Freundschaft mit Max Dvořák, der sich wiederholt höchst negativ über diesen in Briefen an Goldschmidt äußerte.⁶⁷

62 Schellewald 2007.

63 Goldschmidt 1895, S. 6–24.

64 Goldschmidt 1900 und 1902.

65 Schellewald 2007, S. 43–49.

66 Goldschmidt 1901.

67 Schellewald 2007, S. 50–54.

In den ersten Jahren führte Goldschmidts Weg nach Byzanz in vielerlei Hinsicht über die Elfenbeine. Es war Dvořák, der ihn um eine Rezension der grundlegenden Arbeiten von Hans Graeven bat.⁶⁸ Nur wenige Jahre später mündete Goldschmidts Beschäftigung mit den Elfenbeinen in die Vorbereitungen für das umfassende Corpus.⁶⁹ Wiewohl er bis 1926 nicht geplant hatte, die byzantinischen Elfenbeine in seinem Corpus selber zu bearbeiten, hatte er das Material dennoch systematisch gesammelt. Erst der Tod Graevens wie auch andere Umstände waren dafür ausschlaggebend, dass er sich zusammen mit Kurt Weitzmann, der über die Kästen seine Promotionsarbeit verfasste, dieser Aufgabe stellte. Die Arbeit am Corpus war freilich durch eine lange und intensive Denkmälerkenntnis vorbereitet. Der Kontakt mit Graeven wie auch Goldschmidts eigene Museumsreisen, auf denen er die Objekte systematisch in Augenschein nahm, bildeten eine solide Basis. Erst 1930 erschien der erste Band zu byzantinischen Elfenbeinen, der zweite folgte 1934.⁷⁰

Für Goldschmidt waren die byzantinischen Elfenbeinskulpturen gleichsam die Folie, vor der sich auch eine Bewertung der westlichen Produktion vollziehen musste. Anders formuliert war Byzanz nicht sein Forschungsgebiet, sondern Byzanz wurde dort zum Forschungsobjekt, wo der Kontakt der Produzenten mit byzantinischen Objekten vermutet worden war.⁷¹ Die »byzantinische Frage« hatte nicht Goldschmidt aufgeworfen, sondern sie war von anderen initiiert worden und wurde von ihm substantiell bereichert. Wenngleich er primär als Hochschullehrer agierte, so drang er aufgrund seiner Auseinandersetzung mit museal bewahrten Objekten in das Innere der Institution Museum vor. 1908 wurde er auf Empfehlung von Justus Brinckmann in den erlauchten Kreis des »Verbandes von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebahren« aufgenommen.⁷² Goldschmidt hatte damit auch Zugriff auf ein von Wilhelm Bode initiiertes Mitteilungsblatt, das auf gefälschte Werke aufmerksam machte. Die Ergebnisse der Sitzungen wurden in geheimen Protokollen festgehalten, sodass sie allein den Experten zur Verfügung standen. Ein einziger kurzer Bericht ist in den Sitzungsberichten der Preußischen Akademie der Wissenschaften von Goldschmidt zu dieser Thematik verfasst worden.⁷³ Dabei setzt er die Frühphase derartiger Fälschungen um die Mitte des 19. Jahrhunderts an. Die 1855 von der Arundel Society herausgegebenen Gipsabgüsse waren vielfach der Ausgangspunkt der Fälscher. Goldschmidt differenziert zwischen Kopie, der Teilkopie und den neu erfundenen Objekten. Für seine Arbeit an den Elfenbeinen war dies ihm zugestandene Privileg die Grundlage, um spezielle Kenntnisse auf dem Gebiet der »Fakes and Forgeries« zu erwerben, die im akademischen Umfeld kaum andere Kollegen aufzuweisen hatten. Gerade dieses Expertenwissen verschaffte ihm jedoch, vor allem in Amerika, einen nachhalti-

68 Schellewald 2008, S. 209–212; Rezension Goldschmidts zu Graeven in Goldschmidt 1904.

69 Zum Corpus vgl. Koenen 2007.

70 Goldschmidt/Weitzmann 1930 und 1934.

71 Goldschmidts Studie zum Goslarer Evangeliar (1910) zählt ebenso zu den Arbeiten, die der byzantinischen Frage nachgehen.

72 UB UB, HSA, Nachlass Goldschmidt [44 444], Brief an Goldschmidt vom 28.6.1908; vgl. ebd. auch den Brief vom 14.7.1908.

73 Goldschmidt 1931.

gen Ruf. Dort hielt er Vorträge über das von ihm zusammengestellte Material.⁷⁴ Im Basler Nachlass finden sich überdies ein in englischer Sprache verfasster Vortrag sowie eine Dialiste.⁷⁵

Goldschmidt hat als Experte nicht nur Museumskuratoren beraten, sondern in zahlreichen Fällen auch Privatsammler, die ihn bei byzantinischer Kleinkunst um Rat baten. Nur vor diesem Hintergrund ist nachvollziehbar, dass niemand anders als Goldschmidt der gewünschte Direktor für das neu zu gründende Byzanz-Forschungszentrum Dumbarton Oaks in Washington war. Seine Beratungstätigkeit für das Stifterpaar Mildred und Robert Bliss ist durch Korrespondenzen belegt.⁷⁶ Institutionell ist das Zentrum der Universität von Harvard zugeordnet. Es bedurfte der diplomatischen Finesse amerikanischer Kollegen, die von Goldschmidt formulierte Absage an die Stifterfamilie Bliss zu kommunizieren.

In seinem Testament hatte Goldschmidt verfügt, dass nach seinem Tod der Schrank mit den gesamten Arbeitsunterlagen, insbesondere den Fotografien, zu den Elfenbeinen in die Hände von Kurt Weitzmann, der inzwischen in Princeton lehrte, gehen sollte. Trotz etlicher Schwierigkeiten wurde diesem Wunsch nach Goldschmidts Tod entsprochen.⁷⁷ Umso überraschender ist der Fund einer Vielzahl von Kästen mit Großdias von Elfenbeinen, davon alleine elf, die die Aufschrift »Fälschungen« tragen, im Basler Nachlass.⁷⁸ Goldschmidt hatte sein Hab und Gut in Berlin vor seinem Basler Exil enorm reduziert, Briefe und Unterlagen vernichtet. Nach Basel nahm er nur mit, was ihm noch wichtig erschien, auch was er noch in der ihm verbleibenden Zeit zu publizieren gedachte. Aufschluss zu unserer Frage bietet ein Brief aus dem Jahr 1941 von Dorothy Miner aus der Walters Art Gallery, die nachfragt, wann denn mit seinem

74 Panofsky erzählt eine Geschichte, die vermutlich mehr als nur ein Fünkchen Wahrheit enthält: »Als er [Goldschmidt] von einer New Yorker Mäzenatin aufgefordert worden war, zum besten der damals noch in den Kinderschuhen steckenden ›College Art Association of America‹ in ihrem Hause einen Vortrag zu halten (natürlich auch über Elfenbeinskulpturen), erklärte er ihr offenherzig, dass er nach all den Jahren, die er auf die Publikationen von Elfenbein verwendet habe, sich eigentlich nur noch für deren Fälschungen interessiere. Die Dame war einverstanden, bat aber, da sie unter ihren Gästen auch mehrere Trustees und Kuratoren des Metropolitan Museums erwarte, mit den dort selbst bewahren Schätzen nicht allzu streng ins Gericht zu gehen. ›Allright«, sagte Goldschmidt, ›let us entitle the lecture Ivory Forgeries, excepting those in the Metropolitan Museum.‹« Panofsky 1963, S. 31. Vgl. auch Weitzmann 1985, S. 32.

Goldschmidt hatte schon während seines ersten Amerika-Aufenthalts 1927/28 jede Gelegenheit genutzt, Privatsammlungen aufzusuchen, die unter anderem auch mit Elfenbeinreliefs bestückt waren. Goldschmidt 1989, S. 263; zur Geschichte der Fälschung eines mittelalterlichen westlichen Elfenbeins, S. 312.

75 UB UB, HSA, Nachlass Goldschmidt [44 444]. Die Notizen sind Teil eines bislang nicht katalogisierten Bestands. Sie finden sich in einem Pappkarton, der in einer knappen Liste mit der Ziffer 3 belegt worden ist. Auch Weitzmann betont Goldschmidts exzellente Kenntnisse, weist jedoch darauf hin, er habe nie vorgehabt, seine Ergebnisse zu publizieren, da er für die Fälscher keine weiteren Informationen bereithalten wollte. Siehe Weitzmann 1994, S. 53, 59–60. Diese Einschätzung ist durch seinen letzten Aufsatz (s. u.) widerlegt.

76 Brands 2007, S. 231–233.

77 Das Testament Goldschmidts, beim Erbschaftsamt Basel-Stadt hinterlegt, datiert auf den 10. Juli 1942. Dort heißt es: »(...) wobei alles Material, das sich auf meine Elfenbeinpublikation bezieht (...) Herrn Dr. Kurt Weitzmann an der Universität Princeton frei zur Verfügung steht.« Im Archiv in Harvard findet sich eine Vielzahl von Briefen, die diese Nachlassgeschichte minutiös rekonstruieren lassen. In: Cambridge, Mass., Harvard University Art Museum Archives, Paul J. Sachs file. Dort findet sich auch ein wörtlicher Auszug aus dem Testament. Der Schrank verblieb jedoch erst einmal in der Schweiz. Weitzmann hat 1947 bei seinem Aufenthalt in Basel den Transport der Materialien nach Princeton selber organisiert. Siehe Weitzmann 1994, S. 216.

78 UB UB, HSA, Nachlass Goldschmidt [44 444].



4 Erschaffung Adam und Evas sowie
Brudermord, oben: Elfenbeinplatte
(Lyon, Musées du Palais des Arts),
unten: Elfenbeinfälschung (Boston,
Museum of Fine Arts).

Aufsatz zu den Fälschungen zu rechnen sei.⁷⁹ In der Tat schickte Goldschmidt ihr ein erstes Manuskript über sogenannte Fakes, die jedoch an westlichen Elfenbeinen orientiert waren. Der Aufsatz erschien kurze Zeit nach seinem Tod im Museumsjournal.⁸⁰ Zweifellos hatte Goldschmidt die Absicht, weitere Arbeiten eben zu den vermeintlich byzantinischen Objekten zu verfassen. Die Großdias zeigen einschlägige Objekte, partiell tragen sie den Aufdruck »Harvard University« und sind damit als Unterrichts- und Vortragsmaterial für die amerikanischen Aufenthalte identifizierbar.

Nur wenige Auszüge aus diesem Material, das seit Goldschmidts Tod einer Publikation harret, seien kurz erörtert.⁸¹ Eine Fälschung aus dem Museum of Fine Arts in Boston orientiert sich an einer originär einem Kasten zugehörigen Elfenbeinplatte, die sich heute in Lyon befindet (Abb. 4).⁸² Sie zeigt die Schöpfung Adams und Evas sowie den Brudermord. Die Platte wurde erstmalig bei Francesco Gori 1759 abgebildet.⁸³ Ihre Geschichte lässt sich bis in die Sammlung Douce-Meyerick zurückverfolgen. 1857 wurde sie in Manchester in der großen »Exhibition of Art Treasures« gezeigt, wodurch ihr eine gewisse Prominenz zueigen wurde. Die Fälschung mit ihren gänzlich anderen Maßen dürfte, wie Goldschmidt auf dem Rahmen des Dias vermerkt, nach Gori entstanden sein. Die Gründe Goldschmidts, in den Objekten Fälschungen zu erkennen, lassen sich auf den ersten Blick identifizieren: Während der Fälscher sich bemüht, dem Bildentwurf weitgehend zu folgen und die Inschriften minutiös zu kopieren, sind die Proportionen der Figuren wie auch ihr Duktus gänzlich unbyzantinisch. Die Schnitzereien sind

79 Ebd., Nr. 162: Brief vom 2. Januar 1941: »Have you had a chance to work any further on the project of our fake ivory-carvings, which you started some years ago?« Aus einem zweiten Brief vom 28. Juni desselben Jahres (Nr. 164) ist zu entnehmen, dass Goldschmidt ihr inzwischen den Text geschickt hatte.

80 Goldschmidt 1943.

81 Eine Publikation dieser Objekte ist in Vorbereitung.

82 Bei Goldschmidt/Weitzmann 1934, Nr. 70 mit Abb., Text S. 50.

83 Gori 1759, Bd. II, S. 161 und Bd. III, im Anhang S. 3.



5 Noahszenen, links: Platte, Bronzetür (Monreale, Kathedrale), rechts: Elfenbeinfälschung, Platte von einem Kasten (Baltimore, Sammlung Walters / Walters Art Gallery).



6 Links: Christus krönt Romanos II. und Eudokia, Elfenbeinplatte (Paris, Cabinet des Médailles); rechts: Krönungsszene und Szene eines Martyriums, Elfenbeinfälschung (ehemals New York, Antiquar Brummer)

ungelenk, insbesondere ihre Oberflächenbehandlung ist äußerst grob und kaum dazu angehalten, die Behauptung mittelalterlicher Provenienz zu belegen. Missverständnisse, wie der seltsam knotige Unterschenkel Adams, sind nicht untypisch. Das zweite Beispiel, von einem Elfenbeinkasten, demonstriert eine ›Erfindung‹ eines Fälschers, der auf der Grundlage eines Bildfeldes der Bronzetür aus Monreale von 1185 eine Elfenbeinplatte schnitzt (Abb. 5). Das Rahmenwerk mit den Rosetten mag ihm Anlass gewesen sein, einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Bronzetür und byzantinischen Elfenbeinkästen zu konstruieren, da letztere ebenfalls Rosettenschmuck auf den Rahmenplatten kennzeichnete. Für die Noahszenen (Noah als Weinbauer, die Arche auf dem Berge Ararat) gibt es freilich kein genuin byzantinisches Elfenbein, das man dieser Platte an die Seite stellen könnte.⁸⁴ Die dritte Elfenbeinplatte (Abb. 6) erweist sich als Zusammenstellung einer genuinen Kopie des berühmten Romanos-Elfenbeines (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles) und der Hinzugabe einer Märtyrerszene, die nach Goldschmidt von einer Szene aus dem Menologion Basileios II. (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. gr. 1613) angeregt worden ist.⁸⁵ Der Fundus im Basler Nachlass birgt eine Vielzahl derartiger Beispiele und dürfte für die Erforschung der Fälschungspraxis hoch interessant sein. Goldschmidt hatte auf diesem Gebiet eine singuläre Expertise, die es in Zukunft wiederzugewinnen gilt.

Nach Wulff und Goldschmidt

An die Stelle von Wulff rückte am Berliner Seminar der aus Riga stammende und vor allem die byzantinische Kunstgeschichte vertretende Philipp Schweinfurth als Extraordinarius. Er war auf die Initiative von Wilhelm Pinder nach Berlin gekommen und lehrte vom Wintersemester 1936/37 bis zum Sommersemester 1948. 1950 wechselte er an die Universität von Istanbul. Seine Lehrangebote zeigen eine deutliche Konzentration auf byzantinische Themen, zudem wird dem Vergleich mit der abendländischen Kunst vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt.⁸⁶

Nach 1945 war die Aussicht, die Kunstgeschichte östlicher Kulturen durch eine umfassend ausgewiesene Forscherpersönlichkeit vertreten zu sehen, nicht auf das Beste bestellt. Kurt Weitzmann war 1935 nach Amerika emigriert, kurz zuvor hatte ihm Wiegand die Stelle von Wolfgang Friedrich Volbach offeriert. Weitzmann schlug dieses Angebot aus, da er von Volbachs Entlassung durch die Nationalsozialisten nicht hatte profitieren wollen.⁸⁷ Darüber hinaus war ihm die Möglichkeit durch Brinckmann verwehrt worden, sich mit seiner Studie zu den

84 Auf dem Rahmen ist als Aufbewahrungsort die Sammlung Walters (Baltimore) genannt.

85 Die Fälschung war 1928, wie Goldschmidt angibt, in New York bei dem Antiquar Brummer zu finden.

86 Die Rolle von Philipp Schweinfurth während des Nationalsozialismus kann an dieser Stelle nicht erhellet werden. Seine Beurlaubung ab dem Sommersemester 1948 wie auch seine weitere ›Karriere‹ in Istanbul bedürften einer separaten Untersuchung.

87 Weitzmann 1994, S. 55 und S. 80–81. Weitzmann war von Charles R. Morey für ein Jahr nach Princeton eingeladen. Kurz vor seiner Abreise bot Wiegand ihm den Posten an, den Wolfgang F. Volbach aufgrund seiner jüdischen Großmutter hatte aufgeben müssen. Weitzmann schreibt, er habe Wiegand gegenüber bei seiner Absage Ausdruck verliehen, dass er die Gründe für Volbachs Entlassung für nicht akzeptabel halte.

byzantinischen Handschriften des 9. und 10. Jahrhunderts zu habilitieren.⁸⁸ Über lange Zeit sollte er einer der einflussreichsten Byzanz-Forscher bleiben. Bis heute sind es seine Schüler der ersten, inzwischen auch der zweiten Generation, mit denen amerikanische Universitätsposten besetzt werden. Welche Entwicklung die Disziplin genommen hätte, wäre er in Deutschland geblieben, ist kaum zu erahnen. Goldschmidt hatte ihn bis zu seiner Emigration soweit als möglich gefördert, verschaffte ihm 1932 zuletzt ein Stipendium, damit er seine Arbeit über die makedonischen Handschriften abschließen konnte. Weitzmann blieb exakt bis zur Fahnenkorrektur der Publikation in Deutschland.⁸⁹

Erst in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre bemühte man sich um eine Neubesetzung dieses Extraordinariats mit dem Verweis auf die vorausgegangene Tradition wie auch die Vernachlässigung des Fachgebiets seit 1949.⁹⁰ Betont wurde zudem die Bedeutung dieses Kulturraums für die gesamte Entwicklung Westeuropas. In der Diskussion standen vor allem zwei Forscherpersönlichkeiten: Klaus Wessel, seit 1951 Nachfolger auf dem Posten von Wulff am Museum und Richard Hamann-MacLean. Wessel, Begründer des Reallexikons zur byzantinischen Kunstgeschichte, sollte ab 1960 in München eine beachtliche Resonanz für diesen Bereich erzielen können. Nach etlichen Querelen war es Wessel selbst, der bat, von einer Berufung seiner Person abzusehen.⁹¹

Andere, jüngere Wissenschaftler wurden mit unterschiedlicher Begründung für den Posten in Erwägung gezogen: Hamann-MacLean konnte sich jedoch keine berufliche Position an der Seite von Strauss vorstellen. Die Fakultät zog daraufhin ihren Berufungsvorschlag für Hamann-MacLean am 23.11.1957 zurück.⁹²

Da die aussichtsreichen Kandidaten nicht für Berlin gewonnen werden konnten, war die Berufungspolitik für eine Institutionalisierung der byzantinischen und osteuropäischen Kunstgeschichte bis zum Ende der 1950er Jahre gescheitert.

88 Weitzmann berichtet von einem Besuch bei Brinckmann, bei dem dieser ihm auf seine Anfrage geantwortet habe, er sei an seiner Qualifikation nicht interessiert. Er wolle keinen Schüler Goldschmidts in seiner Umgebung. Ebd., S. 77.

89 Weitzman 1935.

90 HUB UA, Phil. Fak. 1945–68, Nr. 20, Wiederbesetzung von Lehrstühlen und nicht zustandegekommene Berufungen 1950–61, Bl. 138: In dem Schreiben des Kunstgeschichtlichen Instituts vom 22.10.1956 an den Dekan der Philosophischen Fakultät wird die Errichtung einer selbständigen Abteilung für spätantike und byzantinisch-osteuropäische Kunst im Rahmen des kunstgeschichtlichen Instituts beantragt. Zugleich wird die Berufung von Klaus Wessel vorgeschlagen. Ein Gutachten von Johannes Irmscher, datiert auf den 16.12.1956, spricht sich zwar nicht gegen Wessel aus, meldet jedoch grundsätzliche Vorbehalte gegenüber der Einrichtung eines derartigen Schwerpunkts an: Die byzantinische Kunstgeschichte sei eine noch zu junge Disziplin (Bl. 143–44). Ein zweites Gutachten von Dölger stammt vom 18.12.1956 (Bl. 145).

91 Ebd., Bl. 146: In diesem Brief vom 6.1.1958 bittet Wessel, von einer weiteren Betreibung seiner Berufung zunächst absehen zu wollen. Am 24. desselben Monats lehnt er eine mögliche Zusammenarbeit mit Hermann Weidhaas vehement ab. Dieser hatte schon 1941, laut einem Protokoll der Fakultätssitzung vom 18. Dezember desselben Jahres, einen Lehrauftrag erteilt bekommen. Er galt als Spezialist für die Kunstgeschichte der Slawen und des Nahen Ostens. Seit 1949 lehrte er als Professor in Weimar. Vordem war er am Ort seiner Habilitation, Greifswald, tätig (Bl. 147–150).

92 Ebd., Bl. 124.

Abkürzungen

HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv
PA = Personalakte
SMPK ZA = Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv
UB UB, HSA = Universität Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung
UK = Universitätskurator

Literatur

- Brands, Gunnar: »... regarded here as Cultus Ministerium.« Adolph Goldschmidt und Amerika. In: Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert. Weimar 2007, S. 209–245.
- Donnert, Erich: Die Universität Dorpat-Jurév 1802–1918. Ein Beitrag zur Geschichte des Hochschulwesens in den Ostseeprovinzen des russischen Reiches. Frankfurt a. M. 2007.
- Feist, Peter H.: Wulff, Oskar. In: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Hg. von Peter Bethausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. Stuttgart und Weimar 1999, S. 496–499.
- Goldschmidt, Adolph: Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensulptur des XII. Jahrhunderts. Berlin 1895.
- Goldschmidt, Adolph: Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 21 (1900), S. 225–241.
- Goldschmidt, Adolph: Rezension von: Strzygowski, Josef: Orient oder Rom. Beiträge zu einer Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig 1901. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 24 (1901), S. 145–150.
- Goldschmidt, Adolph: Die Freiburger Goldene Pforte. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 23 (1902), S. 20–33.
- Goldschmidt, Adolph: Zur Erforschung mittelalterlicher Elfenbeinskulpturen. Arbeiten von Graeven, Vöge, Haseloff. In: Kunstgeschichtliche Anzeigen 1 (1904) Nr. 2, S. 35–40.
- Goldschmidt, Adolph: Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar. Berlin 1910.
- Goldschmidt, Adolph/Weitzmann, Kurt: Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts. Bd. 1: Kästen. Berlin 1930 und Bd. 2: Reliefs. Berlin 1934.
- Goldschmidt, Adolph: Fälschungen mittelalterlicher Elfenbeinskulpturen. In: Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften Berlin. Phil.-hist. Klasse. Berlin 1931, S. 556–557.
- Goldschmidt, Adolph: Pseudo-gothic Spanish ivory triptychs of the nineteenth century. In: Journal of the Walters Art Gallery Baltimore 6 (1943), S. 48–59.
- Goldschmidt, Adolph: Lebenserinnerungen 1863–1944. Hg. und kommentiert von Marie Roosen-Runge-Mollwo. Berlin 1989.
- Gori, Anton F.: Thesaurus Veterum Diptychorum. 3 Bde. Florenz 1759.
- Kammel, Frank M.: »Neuorganisation unserer Museen« oder vom Prüfstein, an dem sich die Geister scheiden. Eine museumspolitische Debatte aus dem Jahre 1927. In: Jahrbuch der Berliner Museen 34 (1992), S. 121–136.
- Koenen, Ulrike: »... weniger Fragen lösen als neue aufwerfen...« Eine Bilanz nach 100 Jahren Corpus der Elfenbeinskulpturen. In: Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert. Weimar 2007, S. 91–105.
- Panofsky, Erwin: Goldschmidts Humor. In: Heise, Carl G. (Hg.): Adolph Goldschmidt zum Gedächtnis. 1863–1944. Hamburg 1963, S. 25–32.
- Peschlow, Urs: Die Latmosregion in byzantinischer Zeit. In: Peschlow-Bindokat, Anneliese: Der Latmos. Eine unbekanntes Gebirgslandschaft an der türkischen Westküste. Mainz 1996 (Zaberns Bildbände zur Archäologie), S. 58–86.
- Schellewald, Barbara: Liaison d'Amour? Goldschmidt und die byzantinische Kunst(-geschichte). In: Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert. Weimar 2007, S. 43–56.
- Schellewald, Barbara: »... als Kunstgeschichte so exakt werden wollte wie die Philologie oder die Zoologie.« Die frühe Elfenbeinforschung in Deutschland. In: Bühl, Gudrun/Cutler, Anthony/Effenberger, Arne (Hg.): Spätantike und byzantinische Elfenbeinwerke im Diskurs. Wiesbaden 2008, S. 205–224.

- Schellewald, Barbara: »Le byzantinisme est le rêve qui a bercé l'art européen dans son enfance«. Byzanz-Rezeption und die Wiederentdeckung des Mosaiks im 19. Jahrhundert. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 52 (2008), Heft 1, S. 123–148.
- Schmarsow, August: Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. Berlin 1891.
- Schmarsow, August: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter. Mit einem Nachwort zur Neuauflage von Eleftherios Ikonomoú. Berlin 1998.
- Schmit, Theodor: Die Koimesis-Kirche von Nikaia. Das Bauwerk und die Mosaiken. Berlin 1927.
- Strzygowski, Josef: Orient oder Rom. Beiträge zu einer Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig 1901.
- Strzygowski, Josef: Rezension von: Wulff, Oskar: Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmalern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im 1. Jahrtausend. Straßburg 1903 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 13). In: Byzantinische Zeitschrift 12 (1903), S. 634–636.
- Strzygowski, Josef: Rezension von: Wulff, Oskar: Altchristliche und byzantinische Kunst. Bd. 1: Die altchristliche Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends. Berlin-Neubabelsberg 1914 (Handbuch der Kunstwissenschaft Bd. 2, 1). In: Byzantinische Zeitschrift 23 (1914–1919), S. 416–418.
- Weitzmann, Kurt: Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts. Berlin 1935.
- Weitzmann, Kurt: Adolph Goldschmidt und die Berliner Kunstgeschichte. Berlin 1985.
- Weitzmann, Kurt: Sailing with Byzantium from Europe to America. The memoirs of an art historian. München 1994.
- Wiegand, Theodor (Hg.): Der Latmos. Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899. Bd. 3, 1. Berlin 1913.
- Wulff, Oskar: Cherubim, Throne und Seraphim. Ikonographie der ersten Engelshierarchie. Altenburg 1894.
- Wulff, Oskar: Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmalern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im 1. Jahrtausend. Straßburg 1903 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 13).
- Wulff, Oskar: Ein Gang durch die Geschichte der altchristlichen Kunst mit ihren neuen Pfadfindern. Zur Kritik und Ergänzung der Forschungen J. Strzygowskis und L. v. Sybels. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 34 (1911), S. 281–314.
- Wulff, Oskar: Altchristliche und byzantinische Kunst. Bd. 1: Die altchristliche Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends. Berlin-Neubabelsberg 1914 (Handbuch der Kunstwissenschaft Bd. 2, 1) und Bd. 2: Die byzantinische Kunst von der ersten Blüte bis zu ihrem Ausgang. Berlin-Neubabelsberg 1918 (Handbuch der Kunstwissenschaft Bd. 2, 2).
- Wulff, Oskar: Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Bildenden Kunst. Stuttgart 1917.
- Wulff, Oskar: Lehrsammlungen. Eine Neuaufgabe unserer Museen. In: Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen 15 (1920), S. 121–147.
- Wulff, Oskar: Rezension von: Schmit, Theodor: Die Koimesis-Kirche von Nikaia. Das Bauwerk und die Mosaiken. Berlin 1927. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 52 (1931), S. 75–81.
- Wulff, Oskar: Altchristliche und byzantinische Kunst. Bd. 1: Die altchristliche Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends mit bibliographisch-kritischem Nachtrag. Berichtiger Neudruck. Berlin-Neubabelsberg 1936 (Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. 2, 3). [Wulff 1936a]
- Wulff, Oskar: Lebenswege und Forschungsziele. Eine Rückschau nach Vollendung des 70. Lebensjahres ergänzt durch kunsttheoretische Abhandlungen und ein Schriftenverzeichnis des Verfassers. Baden b. Wien u. a. 1936. [Wulff 1936b]

Abbildungsnachweis

- 1–3 Aus: SMPK ZA, I/SKS 4, Nr. 3618/99, Bl. 9 recto, 9 verso und 10 recto.
 4–6 Aus: UB UB, HSA, Nachlass Adolph Goldschmidt [44 444], Kasten B 4 und B 5.

»... die sorgsame Schärfung der Sinne«.
Kunsthistorisches Publizieren von Kugler bis Pinder

Die Einrichtung öffentlicher Museen und die Erfindung von Eisenbahn und Fotografie sorgten im 19. Jahrhundert für einen tiefgreifenden Wandel kunsthistorischen Forschens, Lehrens und Publizierens. Kunstgeschichtliche Handbücher, Künstlermonografien, Reiseführer und kritische Galeriekataloge beruhten mehr und mehr auf einer gründlichen Autopsie der Werke und liefern damit Indizien für das sich verfeinernde Instrumentarium, für die Schulung des kunsthistorischen Blicks am Kunstwerk selbst. Mit der zunehmenden Kenntnis der Originale aber wuchs – scheinbar paradox – das Bedürfnis nach medialer Vermittlung von Kunst, nach einer kunsthistorischen Bestandsaufnahme in Reproduktionen, die dem Forscher als konserviertes Gedächtnis jederzeit zur Verfügung stehen und in kunsthistorischen Veröffentlichungen für unmittelbare Anschauung sorgen würden. Tatsächlich nahm nach der Erfindung der Fotografie die Verbreitung von Kunstreproduktionen rasant zu, was nicht nur einem breiten Publikum die Rezeption des gesprochenen oder geschriebenen Wortes erleichterte, sondern auch den wissenschaftlichen Diskurs unterstützte und forcierte. Der enge Konnex der Fotografie zur Etablierung der Kunstgeschichte und die medialen Transformationsprozesse vom mit eigenen Augen gesehenen Original bis hin zum beschriebenen, gezeichneten, gestochenen, fotografierten und/oder gedruckten Kunstwerk lässt sich an der Entwicklung kunsthistorischen Publizierens in Berlin beispielhaft verfolgen: von der zeichnerischen Aneignung der Kunstmonumente bei Franz Kugler zur Faszination durch die Fotografie und deren frühe Einbeziehung in Publikationen bei Herman Grimm, von der Produktion von Faksimilewerken bis hin zu den in Massenaufgaben hergestellten Bildbänden, in denen Wilhelm Pinder sich wortmächtige Dialoge mit Fotografien und Fotografen lieferte. Auf Pinders Publikationen als entfaltete kunsthistorische Praxis liegt der Schwerpunkt des folgenden Beitrags.

I.

Weit langsamer noch als der Kunstforscher zum Original fand das Bild den Weg ins Buch. Zwar erwies sich etwa Gustav Friedrich Waagen (1794–1868) bereits 1822 in seiner Monografie

Dies ist ein stark gekürzter und überarbeiteter Ausschnitt aus einer Publikation, die sich der Geschichte des ›Apparats‹ des Kunsthistorischen Seminars der Berliner Universität widmet (Peters 2010).

»Ueber Hubert und Johann van Eyck« als vielgereister, urteilssicherer ›Kunstkenner‹, doch musste man seinen Analysen glauben, ohne sie ad hoc am Bild überprüfen zu können. Während Waagen jedoch seinem gebildeten Publikum durch Hinweise auf Reproduktionen eigene, weiterführende Studien ermöglichte, nannte Heinrich Gustav Hotho (1802–1873) diese in erster Linie als Referenz: Am heimischen Schreibtisch sitzend, war er bei seinen Untersuchungen weitgehend auf Stiche und zeitgenössische Lithografien, mithin auf die eher spärlichen und zufälligen Produkte der Kunstverlage angewiesen und musste in seinen Schriften immer wieder einräumen, bestimmte Werke gar nicht oder »leider nur vor längerer Zeit« gesehen zu haben und ein Urteil über sie »ohne erneute Anschauung« nicht wagen zu wollen.¹ Litten Hothos Forschungen unter dem Dilemma einer reproduktionsarmen Zeit, die ihn – solange er ohne Kontakt zum Original blieb – abhängig von den selektiv-interpretierenden Darstellungen der Reproduzenten und von kaum überprüfbaren Quellen machte, so bemühte sich Franz Kugler (1808–1858) nicht nur in seinen Untersuchungen, sondern auch in seinen Publikationen über das Wort hinaus schon früh um Anschauung. In enger Verbindung zu dem 1842 von ihm herausgegebenen »Handbuch der Kunstgeschichte« erschienen ab 1845 der »Kupferstich-Atlas der Kunstgeschichte« und – zwischen 1851 und 1856 – die »Denkmäler der Kunst« als großformatige, separat zu benutzende Tafelbände. Die unmittelbare Verbindung von geschriebenem Wort und beschriebenem Bild blieb jedoch – auch für Kugler – ein Desiderat, das ihn selbst experimentieren ließ: Er illustrierte seine 1853 erschienenen »Kleine[n] Schriften und Studien zur Kunstgeschichte« mit annähernd 500 (!) eigenen in den 1820er und 1830er Jahren angefertigten Reiseskizzen, indem er, da es damals noch kein geeignetes Reproduktionsverfahren für solche Massen in den Text gedruckter Abbildungen gab, selbst die Bilder zur »chalkotypischen« Vervielfältigung mühselig auf die Platte radierte (Abb. 1).² 1859, als die Fotografie sich inzwischen mit den tradierten manuellen Druckverfahren zu Fotolithografie und Fotoxylografie verbunden hatte,³ erschien Kuglers »Geschichte der Baukunst« mit in den Text eingefügten Holzstichen. Auf diese Weise etablierte sich allmählich, gleichermaßen dem fachinternen Wissensaustausch wie der ›Popularisierung‹ von Kunst dienend, das (reproduzierte) Bild im öffentlichen Diskurs über Kunst.

Weder die Bilderatlanten mit ihren Kupferstichen noch die Holzstichillustrationen konnten jedoch den wachsenden Authentizitätsansprüchen empirischer Kunstforscher genügen. Mit dem Erscheinen erster fotografischer »Denkmälerwerke« nämlich, wie jenem von Johann Franz Michiels über den Kölner Dom 1853 oder von Hermann Emden über den Mainzer Dom 1858, die von Franz Kugler, Friedrich Eggers und Karl Schnaase wohlwollend rezensiert wurden, begann sich der Blick auf die Kunst zu verändern. In der Fotografie entdeckten Kunsthistoriker – jenseits ihrer Funktion als Reproduktionsverfahren – ein autonomes dokumentarisches Forschungsinstrument, das ihnen »die Vortheile des ungestörten Versenkens in den Gegenstand

1 Hotho 1842, S. 256–257 (37. Vorlesung über Michael Wohlgemuth [sic]).

2 Vgl. Kugler 1853, S. V–VI. – Die 1851 von Heinrich Heims in Berlin erfundene Chalkotypie war ein der Radierung verwandtes Hochätzverfahren auf Kupfer, das zusammen mit dem Text im Buchdruck gedruckt werden konnte, sich jedoch gegenüber der 1850 von Firmin Gillot erfundenen Zinkätzung nicht durchsetzen konnte.

3 Die Fotolithografie wurde 1855 von Alphonse Louis Poitevin in Frankreich entwickelt, die Fotoxylografie etwa zeitgleich in England. – Zur Entwicklung der Reproduktionstechniken: Heidtmann 1984; Peters 2007a.

Eine so wichtiges Denkmal der Bamberger Dom für die deutsche Architektorgeschichte ist, ebenso wichtig sind die in ihm enthaltenen Denkmäler für die Geschichte der deutschen Bildhauerei. Unter diesen sind zunächst



Von Georgenchor.

die zur Ausstattung seiner Architektur verwendeten Bildwerke in Betracht zu ziehen. Sie zerfallen in zwei stylistisch verschiedene Classen; welche den beiden Stylanschieden in der Architektur des Gebäudes zu entsprechen scheinen.

Zu der ersten Classen, d. h. zu den ältesten Sculpturen, gehört ein Theil derjenigen, welche sich an dem südlichen Chore (dem Georgenchor) befinden. Hier wird, im Innern der Kirche, der Chor von den neben ihm hinlaufenden Seitenschiffen durch Brüstungswände abge sondert, welche an ihren äusseren, nach den Seitenschiffen zugekehrten Seiten mit Arkadennischen von zierlichem spätromantischem Style geschmückt sind. In diesen Nischen befinden sich Reliefdarstellungen: auf der einen Seite die Verkündigung und die zwölf Apostel, auf der andern der Erzengel Michael mit dem Drachen und die zwölf Propheten. Im Styl dieser Arbeiten lässt sich das byzantinische Element, wie dasselbe sich im Laufe des zwölften Jahrhunderts ausgebildet hatte, nicht verkennen; die Behandlung ist überall noch herb und streng, die Bewegung zuweilen verschoben, die Körperbildung gelegentlich an jene Dickhäutigkeit byzantinischer Werke der genannten Zeit erinnernd. Dabei fehlt es aber im Allgemeinen nicht an Ernst, Würde und Kraft, im Einzelnen nicht an glücklichen, selbst bedeutenden Motiven, besonders in der Anordnung des Faltenwurfes.



Der Erzengel aus der Verkündigung

Vorzüglich beachtenswert sind die beiden Reliefs der Verkündigung und des Erzengels, beide durch ein eigen thümliches Pathos, bei jenem in feinerer Ruhe, bei diesem in energischem Schwunge, ausgezeichnet. Einzelne flatternde Gewanddecken (besonders bei der Darstellung des Erzengels) kommen in ganz gleicher Weise häufig in Handschriftbildern vom Ende des zwölften Jahrhunderts vor. — In demselben Style ist sodann ein Relief gearbeitet, welches sich im Halbrund des einen der beiden Portale auf der Ostseite des Domes (nördlich von der Apsis) befindet. In demselben sind dargestellt: ein Bischof, St. Georg, St. Petrus, Maria mit dem Kinde, Kaiser Heinrich und Kunigunde, ein Geistlicher, Heinrich und Kunigunde tragen bereits Heiligenscheine. Da nun ihre Heiligensprechung erst im Jahr 1146 erfolgte⁴, so kann auch das Relief erst nach dieser Zeit gefertigt sein. Und da, allem äusseren Anschein nach, dies Relief und ebenso die Reliefs an den Brüstungswänden des Chores mit den Architekturtheilen, zu welchen sie gehören, gleichzeitig sind, so dürfte auch hieraus ein Beweis für das nicht frühere Alter der letzteren zu entnehmen sein.

Reichen Sculpturenschmuck hat ferner, wie bereits angedeutet, das grosse

⁴ Pfister, Geschichte des Deutschen, II, S. 117.

1 Georgenchor im Bamberger Dom. Chalkotypie, links unten signiert: »Zeichn.[ung] v.[om] J.[ahre] 1827. F.[ranz] K.[ugler]«. Aus: Kugler, Franz: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1853.

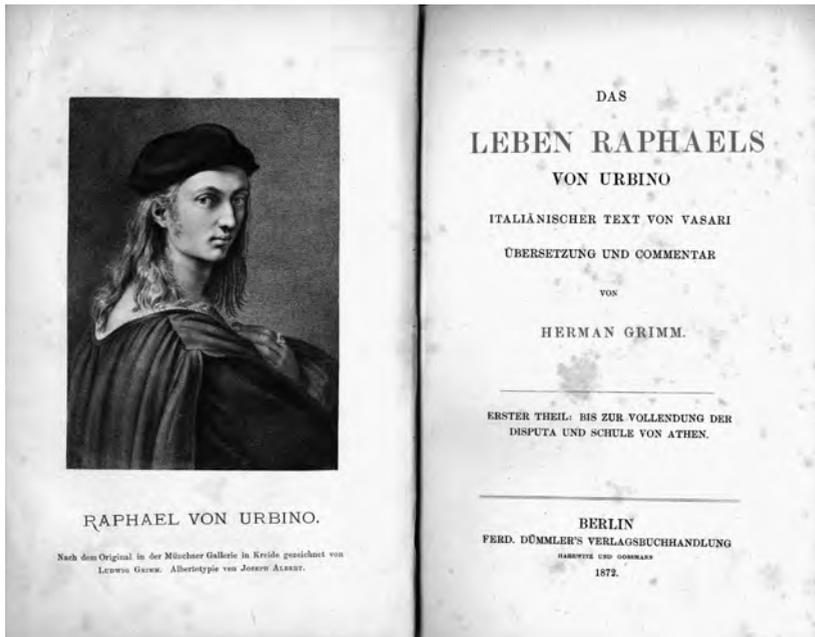
und der völlig bequemen Vergleichung des Einen mit dem Andern« bot,⁴ in einer Authentizität, die sie als »Autographon« der Kunstwerke selbst erlebten.⁵ Durch Kunsthistoriker wie Waagen und Hotho, die seit 1860 Fotografen den Zugang zu den Berliner Kunstsammlungen ermöglichten, wuchs der allgemein verfügbare Bilderfundus rasch an. Fotografische Galeriewerke, mit denen seit Mitte der 1860er Jahre spezialisierte, international agierende Verlage wie die Fratelli Alinari, Adolphe Braun, die Photographische Gesellschaft oder Franz Hanfstaengl die Bestände zahlreicher europäischer Sammlungen systematisch reproduzierten, lieferten jenes Anschauungsmaterial, das das kunsthistorische Forschen, Lehren und Publizieren paradigmatisch verändern sollte.

4 Kugler 1858, S. 194; weitere Rezensionen von Karl Schnaase und August von Eye.

5 Eggers 1853.



2 Raffael, Disputà/Schule von Athen/Parnass. Fotografien nach Stichen. Aus: Grimm, Herman: Über Künstler und Kunstwerke 2 (1867).



3 Raffael, »Selbstporträt«. Lichtdruck nach Handzeichnung nach Originalgemälde. Frontispiz zu: Grimm, Herman: Das Leben Raphaels von Urbino. Berlin 1872.

Das deutete sich bereits an, als nach einem Bericht über die von Prinz Albert in England initiierten fotografischen Kampagnen zur Dokumentation der Werke Raffaels 1863 Herman Grimm (1828–1901) vehement die Einrichtung »einer photographischen Bibliothek für das gesamte kunstgeschichtliche Material« als verbindliche Basis kunsthistorischen Forschens und Publizierens forderte.⁶ In der eigens gegründeten Zeitschrift »Über Künstler und Kunstwerke« demonstrierte er die praktische Einbeziehung von Fotografien in den wissenschaftlichen Diskurs und die sich damit eröffnenden Möglichkeiten vergleichenden Sehens, indem er der Zeitschrift vereinzelt Fotografien – eingeklebte Originale – beifügte, die er zum direkten Vergleich neben- oder übereinander montierte (Abb. 2).⁷ Hier wurden bereits Sehmechanismen eingeübt, die sich dreißig Jahre später in der parallelen Projektion von Lichtbildern in der kunstwissenschaftlichen Lehre fest etablieren sollten. Dass fotografische Reproduktionen in kunsthistorischen Publikationen die Kunsturteile – wie Grimm dies ausdrücklich intendiert hatte – unmittelbar überprüfbar machten, bekam er selbst allerdings schmerzhaft zu spüren, als er seiner Raffael-Monografie von 1872 einen Lichtdruck mit dem Porträt von Bindo Altoviti als vermeintliches Selbstporträt Raffaels voranstellte (Abb. 3) und daraufhin die spöttische

6 Grimm 1865, Inhaltsverzeichnis.

7 Vgl. die auf einer Doppelseite nebeneinander gestellten Abbildungen der »Strahower Madonna« aus Prag und einer Kopie aus Lyon (Grimm 1865, Tafel III + IV, vor S. 171), ferner Tafel IV im 2. Jahrgang der Zeitschrift, auf der Fotografien der Disputa, der Schule von Athen und des Parnass – jeweils in der Größe von 6 x 8 cm – einen Beitrag Heinrich Brunn über »Die Composition der Wandgemälde Raphael's im Vatican« veranschaulichen.

Kritik Anton Springers zu ertragen hatte.⁸ Letztlich aber war dies Auftakt und Teil der – durch die Fotografie forcierten – äußerst fruchtbaren, wenn auch streitbar geführten Zuschreibungsdebatten, die den kunsthistorischen Diskurs des 19. Jahrhunderts dominierten.

II.

Um 1900 reflektierten auch die Publikationen, die unter den verschiedenen Professoren für den kunsthistorischen ›Apparat‹ der Berliner Universität beschafft wurden, die wachsende Orientierung am Bild, am Kunstwerk selbst. So abonnierte Herman Grimm einige Jahre lang die von Charles Amand-Durand in Paris herausgegebenen Heliogravuren nach älteren Kupferstichen von Dürer, Rembrandt und Marcantonio Raimondi und kaufte umfangreiche, in Lieferungen etwa als Lichtdrucke nach den Handzeichnungen Dürers und Rembrandts bei der Reichsdruckerei in Berlin erscheinende Faksimile-Reproduktionswerke.⁹ Unter Heinrich Wölfflin (1864–1945) und Adolph Goldschmidt (1863–1944), die 1901 bzw. 1912 nach Berlin kamen, änderte sich die Anschaffungspolitik für den kunsthistorischen Apparat zunächst kaum. Zwar standen nach der Einführung der Diaprojektion durch Grimm um 1891 Herstellung und Ankauf von Lichtbildern im Vordergrund, doch bedurften auch Dias der Bildvorlagen, nach denen sie zumindest anfangs produziert wurden. Von den 10.000 Mark Extraordinarium, die Wölfflin bei seiner Berufung erhielt, wurden abermals großformatige Abbildungswerke erworben, wie die von August Schmarsow und Adolf Bayersdorfer seit 1895 herausgegebenen Lichtdruckmappen der »Kunsthistorische[n] Gesellschaft für photographische Publikationen«, das seit 1897 erscheinende Rembrandt-Werk Wilhelm Bodes mit ca. 500 Heliogravuren in acht Bänden, die von Friedrich Lippmann zwischen 1888 und 1892 bei Amsler & Ruthardt herausgegebenen »Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn« in 200 Lichtdrucktafeln, die zwischen 1892 und 1901 bei der Photographischen Union verlegten vier Foliobände mit 140 Heliogravure-Tafeln zum Werk Arnold Böcklins sowie der von Franz von Reber und Adolf Bayersdorfer seit 1889 in zahlreichen Lieferungen herausgegebene »Klassische Bilderschatz« und der »Klassische Skulpturenschatz«, jeweils umfangreiche, kanonische Sammlungen (billiger) Autotypien

8 Dass Fotografien nicht direkt gedruckt, bei größeren Auflagen aber auch nicht als Originale in ein Buch geklebt werden konnten, zeigt sich hier: Das Frontispiz zu Grimm 1872 wurde »nach dem Original in der Münchner Galerie in Kreide gezeichnet von Ludwig Grimm«, fotografiert und in »Albertotypie von Joseph Albert« gedruckt (die »Albertotypie« [Lichtdruck] war, auf der Fotografie basierend, erst 1868 von Joseph Albert erfunden bzw. weiterentwickelt worden). Eine kritische Rezension zu Grimms Buch von Anton Springer erschien unter dem Titel »Raphaelstudien« in: Zeitschrift für bildende Kunst 8 (1873), S. 65–80; zu dem Porträt Bindo Altovitis: ebd., S. 76–77. Springer stellt seinem Artikel ein Porträt Raffaels aus der Schule von Athen voran; auch dieses Porträt hatte einige Metamorphosen durchlaufen und war »auf Grundlage der Braun'schen Photographie und mit Benutzung einer großen Aquarellzeichnung von der Hand des Prof. L. Jacoby (...) von dessen Schüler V. Jasper auf den Holzstock gezeichnet« und schließlich als Holzstich gedruckt worden (ebd. S. 77–78, Anm. d. Red.).

9 Vgl. GStA PK, 122/1, Bl. 63–64, Grimm an Kultusminister Falk, 12. März 1877. Die jährlichen Rechenschaftsberichte an das Kultusministerium über die Anschaffungen des Apparats, wie auch die Chronik der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin enthalten z. T. sehr detaillierte Angaben, auf die hier jedoch nicht näher eingegangen werden kann. – Charles Amand-Durand (1831–1905) hatte eine Art (galvanografisch erzeugte) Heliogravure entwickelt, ein Kupfertiefdruckverfahren, mit dem sich alte Kupferstiche, Radierungen etc. authentisch wiedergeben ließen.



4 Lieferungsumschlag zu:
 Reber, Franz von / Bayersdorfer,
 Adolf: Klassischer Skulpturen-
 schatz. München 1898.

(Abb. 4)¹⁰ – es waren vor allem Kunsthistoriker, die in ihrem Hunger nach Bildern im Verein mit Verlegern die Vermehrung des kunsthistorischen Materials vorantrieben. Nach dem ersten Aufstocken kunsthistorischer Vorlagewerke galt das Interesse Wölfflins jedoch in erster Linie der Anschaffung von Fotografien und Diapositiven, die er für seine Vorlesungen benötigte.

Adolf Goldschmidt bemühte sich, seinem Hauptforschungsgebiet entsprechend, vor allem um die Ausweitung der Buch- und Fotografienbestände zur mittelalterlichen Kunst. Akribisch listete er auf, was an Fotografien, Mappenwerken und Büchern zur Monumentalmalerei, zur Handschriftenmalerei, zur Skulptur und zur Architektur des Mittelalters zu beschaffen war.¹¹

10 Bilderschatz seit 1889: 1.728 Tafeln; Skulpturenschatz seit 1897: 576 Tafeln. Insgesamt wurden 1901 von dem Extraordinarium Wölfflins ca. 400 Bände angeschafft; vgl. Chronik 1902, S. 78.

11 GStA PK, 122/2, Bl. 171–173, Goldschmidt an Kultusministerium, 28. Juni 1912.

Dabei ging es zunächst um die Schließung erstaunlicher Lücken, wie etwa Kuglers »Kleine Schriften« (1853) und dessen »Geschichte der Baukunst« (1856–1873) oder Eugène-Emmanuel Viollet le Ducs zehnbändiges »Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIIe siècle« (1854–1869), das wegen seiner zahlreichen farbigen Illustrationen geschätzt wurde. Am wichtigsten aber waren wiederum Faksimilepublikationen, die inzwischen in hervorragender Druckqualität nicht nur zu mittelalterlichen Handschriften, sondern auch zu den Handzeichnungsbeständen internationaler Sammlungen und zur Druckgrafik erschienen. Goldschmidt erwarb die von Georg Leidinger herausgegebene »Photographien-Sammlung« in Autotypien nach Handschriften der Münchner Staatsbibliothek, veröffentlicht seit 1912 bei Riehn & Tietze, sowie die entsprechenden Faksimile-Ausgaben nach Handschriften der Pariser Nationalbibliothek oder des British Museum, der Vatikanischen Bibliothek oder der Bibliothek Leyden; ferner die Publikationen der Prestel-Gesellschaft in Frankfurt oder der Société de Reproductions des dessins de Maîtres in Paris sowie die Heliogravurepublikationen der Graphischen Gesellschaft, die seit 1906 bei Bruno Cassirer in Berlin erschienen. In all diesen Werken stand das textlich kommentierte, möglichst authentisch reproduzierte Bildmaterial, das sich in der Lehre variabel einsetzen ließ, ganz im Vordergrund. Originalfotografien sowie illustrierte Bücher und Mappenwerke erhielten unter Goldschmidt, der am Kunsthistorischen Institut die Seminararbeit etablierte, zudem eine neue Bedeutung als autonom handhabbares Studienmaterial für die Studenten. Die allgemeine Verfügbarkeit des Bildes in Archiven von Lichtbildern, Fotografien und illustrierten Büchern ermöglichte und reflektierte gleichermaßen die Verbildlichung der Kunstwissenschaft.

III.

Um 1885 hatte die Erfindung und schnelle Einführung der Autotypie den Druck des Bildes im Buch revolutioniert,¹² nach 1910 ermöglichten neue Druckverfahren, wie Duplexautotypie, Offset-, Kupfertief- und Farbenlichtdruck, das nahezu unbeschränkte Einfügen von Bildern ins Buch in beliebiger Auflagenhöhe. Im Prinzip konnte nun jeder publizieren, was und wie er wollte, die Orientierung auf das Kunstwerk vollendete sich im Kunstbildband. Der Kunstwissenschaftler aber wurde, gewandelt vom Bilderkonsumenten zum Bilderproduzenten, als Autor zum Bildregisseur, der sich – in engstem Konnex mit dem Verleger – scheinbar souverän in den »imaginären Museen« der Welt bedienen konnte.¹³

Prototypisch für den modernen Autor über Kunst war Wilhelm Pinder (1878–1947), der ab 1935 Ordinarius für Kunstgeschichte in Berlin war. Er wurde zum bedeutendsten Popularisierer insbesondere der deutschen Architektur und Plastik des Mittelalters und des Barocks in den 1920er und 1930er Jahren.¹⁴ Mit ihm verließ die Kunstgeschichte die Universität und wurde

12 Vgl. Peters 2007a.

13 Vgl. allgemein zum Publizieren nach 1900: Krause/Niehr/Hanebutt-Benz 2005; Bushart 2006; Krause/Niehr 2007; Peters 2007b; Imorde 2009; Schweizer 2009.

14 Vgl. Halbertsma 1993, S. 107: »If a book is ever written on the history of the popularization of art history, then it will surely have to begin with Wilhelm Pinder.«

endgültig in der Gesellschaft, im täglichen Leben breiter Bevölkerungsschichten implementiert.¹⁵

Pinders Publikationstätigkeit war, trotz weitgehender Konzentration auf die deutsche Kunst, wegen ihres Changierens zwischen Wissenschaft und Popularisierung, zwischen exakten Einzelstudien und der an ein großes Publikum gerichteten, überblicksartigen Vermittlung von Kunst, wenig homogen. Seine wissenschaftliche Reputation begründete er, nach Dissertation und Habilitation, durch eine 1911 veröffentlichte, formanalytisch ausgerichtete Studie zur »Mittelalterliche[n] Plastik Würzburgs«, bei der Fotografien eine wichtige Rolle spielten; sie lieferten ihm Vergleichs- und Beweismaterial sowohl für die eigene Urteilsbildung als auch als visuelle Grundlage des Diskurses. Zunächst verwies Pinder im Text, noch ganz in der wissenschaftlichen Tradition des 19. Jahrhunderts, auf Fotografien aus den Bildarchiven bekannter Fotografen, auf Abbildungen in anderen Publikationen oder auf die Lichtdrucke und Heliogravuren der »Kunsthistorische[n] Gesellschaft für photographische Publikationen«, was zeigt, dass diese als allen Kunsthistorikern zugänglich vorausgesetzt werden konnten.¹⁶ Der sorgfältige und versierte Umgang mit allem verfügbaren Bildmaterial gehörte um 1910 mithin zum selbstverständlichen wissenschaftlichen Handwerkszeug des Kunsthistorikers, nicht nur Denkmälerkenntnis, sondern auch Reproduktionskenntnis galt als Ausweis eigener Kompetenz, das Zitieren von Bildern im Text suchte zudem die wüste angehäufte Vielfalt an Bildmaterial zu ordnen und in einen (neuen) kohärenten Zusammenhang zu bringen.

Wie mühsam es jedoch noch um 1910 war, einen autonomen, Forschungsproduktion wie Forschungsergebnisse adäquat widerspiegelnden Bildteil für eine Publikation zusammenzustellen und damit zum Zweck der Überprüfbarkeit in den fachlichen Diskurs einzuspeisen, wird an Pinders Buch über Würzburg deutlich. Der dem Text folgende umfangreiche Abbildungsteil, auf den er sich in seiner fachlichen Argumentation wesentlich stützt, besteht aus 80, teils paarweise zum Vergleich angeordneten Autotypen auf 56 Tafeln.¹⁷ Da der Autor mit seinem bis dahin weitgehend unbearbeiteten Thema genau in die Lücken der Bildarchive stieß, stammten nur vier der Fotografien aus einem der bekannten überregionalen Archive, nämlich von Dr. Franz Stoedtner, während die meisten fotografischen Vorlagen eigens angefertigt werden mussten: vom Würzburger Fotografen Konrad Gundermann (52), von dem mit Pinder befreundeten Kunsthistoriker Alfred Wolters (4), und – so lässt sich zumindest vermuten – von

15 Marlite Halbertsma hat 1985 eine Dissertation zu Wilhelm Pinder vorgelegt, die einige seiner Publikationen im größeren kunsthistoriografischen und zeitgeschichtlichen – oder, wie Heinrich Dilly sagt: wissenssoziologischen – Zusammenhang untersucht. Vgl. Halbertsma 1985; Dilly 1987 (Rezension); Halbertsma 1990; Halbertsma 1992; Halbertsma 1993. Halbertsmas Ausführungen sollen im Folgenden aus medienhistorischer Sicht, fokussierend auf Pinders Bildgebrauch und das Verhältnis von Wort und Bild in seinen Publikationen, ergänzt werden.

16 Vgl. Pinder 1911, S. 47 und S. 53 (»Man vergleiche etwa das bekannte Retabel im Louvre mit der Anbetung der Könige, Phot. Giraudon 2118«), S. 54, Anm. 2 (»Phot. Stoedtner 13246«), S. 67, Anm. 3 (»Phot. Ferdinand Schmidt, Nürnberg.«), S. 75 und S. 90, Anm. 1 sowie S. 93, Anm. 2 (»Erfurt, Barfüsserkirche. Phot. Stoedtner, 50967. – Bei Buchner, a. a. O., Taf. 14.«); ferner S. 99, S. 110, S. 116, Anm. 2 und S. 118, S. 129, Anm. 2 (»Abgebild. Katharina Köpchen ... Diss. Halle 1909 Taf. 1.«) sowie S. 147, Anm. 1 (»Abbildung bei Sauerlandt, mittelalterliche Plastik, S. 62.«).

17 Die paarweise Anordnung betrifft z. B. Tafel XV (Vergleich Amiens und Würzburg); Tafel XIX (dito); Tafel XXVI (Vergleich Würzburg und Bamberg); die übrigen Tafeln mit mehreren Abbildungen zeigen Siegel.

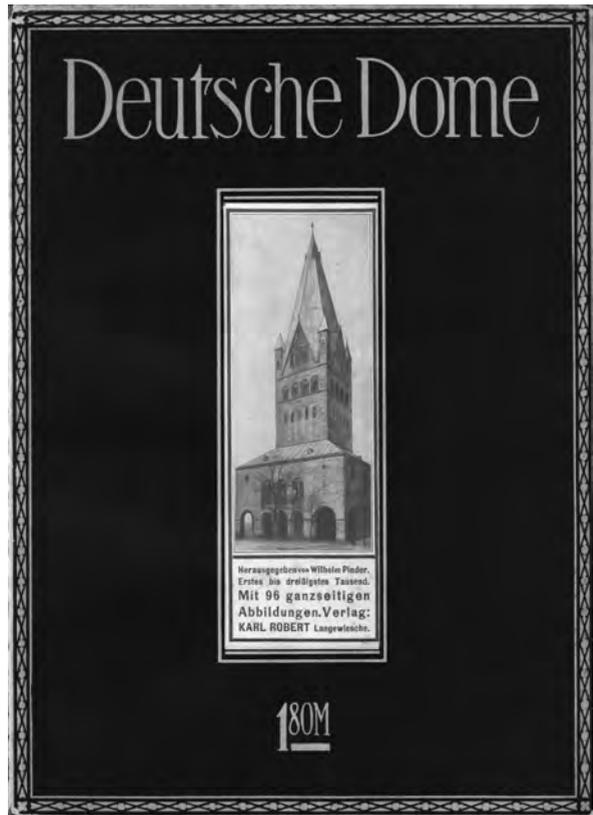


5 Madonna. Autotypie nach Fotografie von Konrad Gundermann. Aus: Pinder, Wilhelm: *Mittelalterliche Plastik Würzburgs*. Würzburg 1911.

Pinder selbst (13).¹⁸ Konrad Gundermann (1845–1913), der bereits seit 1874 ein renommiertes Fotoatelier in Würzburg betrieb, war für Pinder offenbar nicht nur Fotograf, sondern, indem er ihm etwa über ältere Zustände der Bauplastik berichten konnte, auch eine wichtige historisch-wissenschaftliche Quelle; dies zeigt zugleich, welche grundlegend-faktensichernde Pionierarbeit bei der Erforschung der deutschen Kunst noch zu leisten war.¹⁹ Die enge Zusammenarbeit

18 Pinder war bei seinen Recherchen auf eine private Sammlung von Siegeln gestoßen und dankt im Vorwort dem Besitzer, »der die Güte hatte, mir seine ausgezeichnete Sammlung von Abgüssen für photographische Aufnahmen zur Verfügung zu stellen«. Die auf mehreren Tafeln abgebildeten Aufnahmen sind so schlecht, verwaschen und unscharf, dass sie nicht von einem versierten Fotografen stammen können, sondern die Hypothese nahelegen, dass Pinder selbst sie – unter ungenügenden Lichtverhältnissen – in der Sammlung aufgenommen hat; dafür spricht auch, dass sie nicht namentlich gekennzeichnet sind. Das wären die einzigen bekannten (wissenschaftlichen) Fotografien Pinders.

19 »... Die Rechte Marias mit dem Lilienszepter ist ergänzt. Nach sicherer mündlicher Überlieferung [Anm. 1: Ich verdanke die Mitteilung Herrn Hofphotographen Gundermann] hielt sie einen Goldklumpen, den die Mutter dem Kinde zeigte.« Pinder 1911, S. 42; ferner S. 89, 116–117: »... Das Relief der Verkündigung ist gleich den vorigen modern überarbeitet. (...) Heute weiss indes Niemand mehr etwas davon. Es heisst, das Relief sei nie anders gewesen. Immerhin bewahrt selbst mündliche Tradition noch den Namen des resurrierenden Bildhauers aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. [Anm. 1: Herr Hofphotograph Gundermann, der selbst über die Änderung niemals etwas hat



6 Pinder, Wilhelm: Deutsche Dome. Düsseldorf und Leipzig 1910.

zwischen Wissenschaftler und Fotograf spiegeln auch die – ganz der Kunstwissenschaft dienenden – Fotografien Gundermanns wider, die ohne Kunstlicht geschickt mit der Verteilung von Licht und Schatten arbeiten, Details aufdecken, die Schärfe genau fokussieren, den Hintergrund unscharf halten, sodass ein freistellendes Retuschieren unnötig ist und die Bauplastik in ihrem derzeitigen Kontext zeigen, sie also nicht museal isolieren (Abb. 5).²⁰

Die kongeniale Zusammenarbeit, die Pinder mit Gundermann erlebt hatte, sollte ein glücklicher Einzelfall bleiben. In der Zwischenzeit nämlich hatte Pinder, gerade dreißigjährig, eine – in mehrfacher Hinsicht – folgenreiche Publikationstätigkeit begonnen: 1910 war, innerhalb der von Karl Robert Langewiesche kurz zuvor begründeten Reihe der »Blauen Bücher«, ein Band über »Deutsche Dome« erschienen (Abb. 6).²¹ Ganz anders als in »Mittelalterliche Plastik Würzburgs«, wo es – methodisch den Analysen Adolf Goldschmidts vergleichbar – um das an Foto-

erfahren können, nannte mir den Bildhauer: Halbig. Es ist derselbe, der auch das Grabmal des Bischofs Gross von Trockau gemacht hat.]«.

20 Vgl. ferner Pinder 1911, Tafel 2, 10, 32.

21 Zu den »Blauen Büchern« vgl. Starl 1981; Conradt 1999. – Zur Analyse von »Deutsche Dome« vgl. Conradt 1999, S. 127–140; Niehr, in: Krause/Niehr/Hanebutt-Benz 2005, S. 162–164.

grafien nachvollziehbare Herauspräparieren stilistischer Entwicklungen ging, ist hier die Fotografie eingesetzt, ganz anders ist das Verhältnis von Bild und Text. Zwar war Pinder als Herausgeber auch für den Bildteil verantwortlich, doch wurde schnell deutlich: Pinders Werkzeug war die Sprache, mit der er ein breites Publikum für mittelalterliche Kunst zu begeistern suchte. Schon im ersten, überraschenden Satz – »Die künstlerische Fähigkeit, mit der die alten Dome rechneten, ist heute nahezu erloschen« –, in der Personifizierung und Beseelung des kalten, toten Steins, lässt Pinder die Dinge zum Betrachter sprechen, macht aus stummen Bauwerken beredte Zeugen deutscher Vergangenheit. Er holt den Leser/Betrachter in der Gegenwart ab – »Eine lange einseitige Ernährung des Augensinnes hat uns gelehrt, die flüchtigen Zusammenhänge als das Eigentliche zu begreifen, indessen das festere Gefüge des architektonischen Willens sich uns entzieht« – und öffnet ihn innerlich für das Erlebnis mittelalterlicher Architektur:

»Erst ein bewusstes, geduldiges Aufhorchen, eine nachträgliche und sorgsame Schärfung der Sinne, dringt zu der überwucherten Schönheit des Bauwerkes zurück. In glücklicher Stunde erwacht, wie eine uralte Erinnerung, was den Meistern der Dome das Wesentliche war: in uns selber regt sich (...), wie ein eigener innerer Atem – der starke Atem eines vergessenen Lebens, (...) ein Stück derben Knabentumes der europäischen Menschheit.«²²

Die Entwicklung der verschiedenen Bauformen (Basilika, Hallenkirche etc.) wird vor dem Hintergrund sich jeweils historisch verändernder Rezeptionssituationen im politischen Kontext der Verschiebung weltlicher und kirchlicher Macht, lebendig wie in einer Vorlesung, geschildert. Nach der zwölf eng bedruckte Textseiten andauernden Zeitreise entlässt Pinder den Leser in der Nürnberger Lorenzkirche wieder in die Gegenwart:

»Es ist kein Zufall: die gleiche Zeit, in der die rhythmische Beweglichkeit so auf der ganzen Linie einer bildhaften Ruhe und Weite weicht, gibt der Malerei einen ihrer allerstärksten Anläufe. (...) Die Ruhe des fixierten Blickes, den sie erfordert, bestimmt auch das Raumbild – nun wirklich ein Bild. (...) Die Architektur vermag die Fülle neuer seelischer Willensregungen nicht mehr zusammenfassend wiederzugeben. Sie verlässt ihren Platz als oberste Mittlerin der künstlerischen Menschheit. Das Mittelalter ist zu Ende.«²³

Wird Pinders »ohne alle Phrasen« »begeistert geschrieben[er]« Text wegen seiner »prägnanten Anschaulichkeit« auch und gerade für Laien gelobt, so stellt er doch nur die Ouvertüre zum Hauptteil dar, der ausschließlich aus Bildern besteht.²⁴ 96 ganzseitige Bildtafeln in Autotypie, mit feiner schwarzer Umfassungslinie auf Kunstdruckpapier gedruckt, liefern eine abwechslungsreiche Folge von Außen- und Innenansichten, die eher nach formal-ästhetischen als nach topografischen Kriterien komponiert ist. Die bewusst breit angelegte Auswahl der Abbildungen hält sich weder »an den engen Begriff ›Dom‹ gleich ›Bischöfikirche‹«, noch nimmt sie Rücksicht auf Größe oder Bekanntheitsgrad der Werke. »Sie versucht, den Deutschen eine Ahnung von dem gewaltigen architektonischen Reichtum zu geben, den sie durch ihr Mittel-

22 Pinder 1910, S. V.

23 Ebd., S. XVI.

24 Zitate aus: Meier 1910, S. 245; Verlagswerbung, in: Pinder 1913, Anhang.

alter besitzen.«²⁵ Text- und Bildregie sind sorgfältig aufeinander abgestimmt: Spricht Pinder im Text zwar keine Abbildung direkt an, so bewegt er sich doch ganz entlang den Bildbeispielen und bestimmt deren Reihenfolge; beide enden mit der Nürnberger Lorenzkirche – zum Sehen aber, zum Vergleichen der Bilder ist der Betrachter selbst aufgefordert. Dass im Übrigen trotz des Zusammenklangs von Text und Bild beide Teile autonom sind und – entgegen der optischen Überlegenheit des Bildteils – der Text der Ausgangspunkt war, erhellt sich daraus, dass eine – für den Text offenbar unverzichtbare – Fotografie der Klosterkirche von Paulinzella vom Verlag eigens hergestellt werden musste.²⁶

War das Bildarchiv zwar Voraussetzung für die Genese von Fotobildbänden, so war die Beschaffung adäquater Bildvorlagen dennoch insbesondere dann ein Problem, wenn der Autor sich nicht am zufällig Vorhandenen, sondern an inhaltlich repräsentativen Beispielen orientieren wollte. Hatten Fotografen wie Braun, Alinari oder Hanfstaengl seit dem 19. Jahrhundert systematisch die in europäischen Museen versammelten Gemälde und Skulpturen reproduziert, so gab es eine vergleichbare Bestandsaufnahme von Bauwerken, insbesondere in Deutschland, nicht.²⁷ Ausnahmen bildeten lediglich die Bildersammlungen der als universales »Denkmälerarchiv« angelegten, von Seiten des Staates jedoch nicht konsequent genug geförderten Königlich Preußischen Messbildanstalt²⁸ und Dr. Franz Stödtner, der in fotografischen Kampagnen ebenfalls einen beachtlichen architektonischen Bildbestand zusammengetragen hatte.²⁹ Hinzu kam die 1894 in Berlin-Steglitz gegründete Neue Photographische Gesellschaft, die massenhaft fotografische Ansichten im Format von etwa 18 × 24 cm in sogenannten »Kilometerfotografien« auf dem neu entwickelten, industriell verarbeitbaren Bromsilbergelatine-Papier als Reisesouvenirs produzierte. Diese größeren Bildarchive versorgten nun ihrerseits die im Entstehen begriffenen Verlagsarchive mit Bildmaterial und stellten auch den überwiegenden Teil der Bildvorlagen für »Deutsche Dome«, allen voran die Messbildanstalt, der Pinder im Vorwort ausdrücklich dankt;³⁰ den Rest steuerten regionale oder lokale Fotografen bei. In ihrer meist frontalen Sicht, ihrer strengen, von allem Zeittypischen gereinigten Sachlichkeit konzentrierten sich die Messbilder auf das Überzeitliche, das auch Pinder in seinem Text zu vermitteln suchte; lediglich

25 Pinder 1910, S. III.

26 Ebd., Tafel 19.

27 Vgl. dazu die kritischen Ausführungen Pinders im Vorwort zu: Pinder [1914] 1924. Die beiden Bände des Handbuchs der Kunstwissenschaft, deren erste Lieferungen 1914 erschienen, enthalten auf insgesamt 512 Seiten 485 Textabbildungen und 21 Tafeln mit aufmontierten, teilweise farbigen Autotypen. Zu genauer Denkmälerkenntnis, schreibt Pinder dort, »brauchen wir viel zahlreichere photographische Aufnahmen, als die staatliche Tätigkeit jemals liefern kann«, und er bemängelte, dass »unserem Photographierwesen, das hier einzugreifen hätte, (...) jede größere Organisation« fehle: »Wir haben keinen Alinari, Anderson, Brogi, Moscioni. Es fehlt eine Mittelstelle, die den zahlreichen vereinzelt photographischen Leistungen durch Zusammenfassung mit einem Schlage Wert verliehe.« (S. V). Er fährt fort: »Diese sozusagen »technischen« Schwierigkeiten sind so wichtig, weil die geistigen durchweg mit ihnen zusammenhängen, und weil diese selbst ungewöhnlich groß sind« – gerade bei der Erforschung der (deutschen) Kunst des Mittelalters sei eine Schärfung der Augen unumgänglich, um »viel Verwirrtes in Ordnung zu bringen« (S. VII).

28 Die Anzahl der »Aufnahmen deutscher Bauwerke« durch die Königlich Preußische Messbildanstalt in Berlin wurde in »Deutsche Dome« 1910 mit 13.000 angegeben, in der dritten Auflage des Buches, 1912, bereits mit 16.000.

29 Vgl. Stödtner 1908; der Katalog verzeichnete 14.000 Fotografien.

30 Messbildanstalt: 46 Aufnahmen, NPG: 15, Stödtner: 14.

die – nicht für kunsthistorische Zwecke angefertigten – Fotografien der NPG lassen den Alltag um 1910 durchscheinen. »Deutsche Dome«, das in einer ersten Auflage von 30.000 Stück zu einem Preis von 1,80 Mark (kartoniert) bzw. 3 Mark (gebunden) als echtes ›Volksbuch‹ gestartet war, erschien bereits 1912 in dritter Auflage (81.000), 1941 war eine Auflage von 300.000 Stück erreicht.³¹

Zwei Jahre später, 1912, erschien innerhalb der Reihe der »Blauen Bücher«, wiederum mit einer Startauflage von 30.000 Stück, der nächste Band: »Deutscher Barock. Die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts«, in dem Pinder – unter Bezugnahme auf die Untersuchungen von Riegl, Schmarsow, Wölfflin und Gurlitt – eine allgemeine Neubewertung dieser in Deutschland bis dahin verschmähten Stilrichtung zu erreichen suchte. In der umfangreichen Einleitung definiert er den Barock im weiteren Sinne als europäischen Stil, der seinen Ursprung in Italien habe und die Anwendung der »armselige[n] Formel der ›Heimatkunst‹ von selbst verbiete;³² die Einbettung der deutschen in die europäische Entwicklung denkt Pinder (noch) ganz im Sinne Wölfflins und Goldschmidts.

Wie schon in »Deutsche Dome« besticht die Prägnanz, mit der Pinder einzelne Kunstwerke beschreibt, den Leser zu eigenem (Nach-)Erleben förmlich mitreißend.³³ Das synästhetische Raumerlebnis – von der Architektur zum Malerischen, als Klang – steht, von Pinder in sprachliche Bilder übersetzt, ganz im Vordergrund. Immanent macht er damit deutlich, dass er nicht nach Abbildungen, sondern nach tiefem eigenem Erleben urteilt, das isolierte Bilder kaum geben. Tatsächlich können die im Vergleich zum Text distanziert wirkenden Abbildungen mit der Beschreibung nicht konkurrieren,³⁴ und so hatte Pinder bereits in einer Vorbemerkung darauf hingewiesen, dass wegen der Fülle und Heterogenität des Materials die Auswahl der Abbildungen »lediglich anregenden und verweisenden Wert« besitzen könne, also in gewisser Weise beliebig war.³⁵ Wie schon in »Deutsche Dome« differieren Text- und Bildteil: Nicht alle im Text besprochenen Werke sind abgebildet, nicht alle abgebildeten Werke besprochen. Insgesamt wirkt der aus 96 autotypischen Tafeln bestehende Bildteil weit weniger harmonisch als jener in »Deutsche Dome«, der durch die große Zahl an Messbildern eine gewisse Einheitlichkeit erhielt. Allein ein Viertel der Aufnahmen in »Deutscher Barock« war anderen Werken, teilweise aus dem 19. Jahrhundert, entnommen. Ansonsten dominierten die lokalen Fotografen (Wlha, Wien; Gundermann, Würzburg; Hoefle, Bamberg) gegenüber den überregionalen, die eher eine in sich konsistente Bildsprache pflegten (Stoedtner; NPG; Messbildanstalt, alle Berlin). Das machte eine ästhetische Vereinheitlichung nicht nur durch die feine schwarze Umfassungslinie

31 Zum Ziel der Reihe und zur Preisgestaltung, die nur durch weitgehende Standardisierung der Herstellung erreicht werden konnte, vgl. die Klappentexte zum ersten Band der Reihe: Sauerlandt 1907. – Zur Auflagenhöhe vgl. Starl 1981.

32 Pinder 1912, S. III.

33 Vgl. die Passage über die Weltenburger Klosterkirche des Cosmas Damian Asam. Ebd., S. XIX–XX.

34 Vgl. die Innenansicht (Abbildung 59, Riehn und Tietze) und die Ansicht der Fassade (Abbildung 60, Stoedtner).

35 Pinder 1912, unpag. [S. II].

oder das Format, sondern auch durch Retuschen (Himmel, Eliminieren von Baugerüsten und Zeittypischem) notwendig.³⁶

Die in rascher Folge produzierten blauen Kunstbildbände, die sich über Erwarten gut verkauften, machten Pinder zum weithin bekannten Erfolgsautor. Dies war Fluch und Segen zugleich, denn sowohl für den Verleger als auch für seinen Autor stieg der Zwang zu immer weiteren (gemeinsamen) Erfolgen, dem Pinder sich offenbar bald schon zu entziehen suchte. Bereits ein Jahr nach dem Band zum deutschen Barock, 1913, erschien – diesmal sogar mit einer Startauflage von 60.000 Exemplaren – unter dem Titel »Deutsche Burgen und feste Schlösser aus allen Ländern deutscher Zunge« ein weiterer Band der »Blauen Bücher«. »Das Deutsche« hatte sich als verkaufsträchtige Leitidee etabliert, war zur »Marke« geworden, die auch der Autor stets zu bedienen hatte.³⁷ Der nur noch wenige locker bedruckte Seiten umfassende Text war von Pinder lediglich auf »besonderen Wunsch« des Verlegers geschrieben worden; er hatte dementsprechend auch nicht, wie in den beiden ersten Bänden, Priorität, sondern diente nur als lose Klammer eines ausufernden Bildteils, da es, wie auch der Verleger einräumte, unmöglich war, in der Kürze der Zeit einen den ersten beiden Bänden vergleichbar fundierten Text zu verfassen.

An der Bildauswahl für »Deutsche Burgen und feste Schlösser« war Pinder nicht mehr als verantwortlicher Herausgeber, sondern »nur als Berater« beteiligt.³⁸ In »Deutscher Barock« hatte Pinder noch mit sprachlicher Vehemenz gegen die (Über-)Macht der Bilder angeschrieben. Wenn er in »Deutsche Burgen« jedoch im Satzeschluss schreibt: »Die Wanderung der Burgenbilder (...) lehrt das Auge selbst so mühelos wie denkbar, in schnell zusammenschließenden Eindrücken, die ungeheure Vielfältigkeit von Menschen und Boden ahnen«,³⁹ so unterwirft er sich hier willig dem Primat des Bildes, ja, er kapituliert als Autor vor der mittlerweile unüberschaubaren Materialfülle; statt des Hungers nach Bildern, der noch das 19. Jahrhundert bestimmt hatte, drohte nun der Erstickungstod. Nicht weniger als fünfzig Archive, vom staatlichen Denkmalamt über den lokalen Fotografen bis hin zu Wissenschaftlern, stellten Druckvorlagen sehr unterschiedlicher Qualität für die 112 ganzseitig in Autotypie gedruckten Tafeln zur Verfügung.

Die schnelle Aufeinanderfolge der blauen Bände machte es unmöglich, sich immer wieder neu der geistigen Anstrengung zu stellen, die es bedeuten musste, Hauptzüge und große Strömungen zu jeweils komplexen Themen zu entwickeln. So wurde Pinder als Textautor durch die kommerzielle Verlagsstrategie allmählich geistig enteignet, umso mehr dann, wenn er auch die Rolle des Bildregisseurs – und damit die Herrschaft über die Bilder – dem Verleger überlassen

36 Siehe die instruktive Analyse von Ponstingl 2003, insbesondere die Abbildungen auf S. 209 und 210 aus den »Blauen Büchern« Wilhelm Pinders.

37 Karl Robert Langewiesche berichtete später in seinen Lebenserinnerungen, Pinder sei es gewesen, der ihn im Sommer 1910 zum nationalen Blick überzeugt habe: »(...) Die erste geschäftlich-berufliche Folge war die bewusste und fast ausschließliche Einstellung der Bilderbände auf das Gebiet der nationalen Kunst.« (Langewiesche 1925, S. 119) – da waren »Deutsche Dome« (Februar 1910) und Max Sauerlandts »Deutsche Plastik des Mittelalters« (1909) allerdings bereits in derselben Reihe erschienen.

38 Pinder 1913, Vorbemerkung des Verlegers.

39 Ebd., S. VIII.

musste.⁴⁰ Die Tendenz zur (arbeitsteiligen) Marginalisierung des Autors, die mit der Entstehung des Fotobildbandes beinahe zwangsläufig einhergeht, zeigte sich in den meisten der folgenden Bände aus der Reihe der »Blauen Bücher«, zu denen Pinder den Text schrieb: in dem 1915 wiederum mit einer Startauflage von 60.000 Stück erschienenen Buch »Große Bürgerbauten deutscher Vergangenheit«, das 68 großformatige Bildseiten, aber nur 1 ½ Seiten Text umfasste;⁴¹ in dem 1924 erschienenen Band »Innenräume deutscher Vergangenheit« (76 Bildseiten, 2 Seiten Text);⁴² in dem 1926 erschienenen Band »Der deutsche Park« (101 Bildseiten, 4 Textseiten);⁴³ und schließlich in den kleinformatigen, billigen, aber gut bebilderten Bändchen aus der bei Langewiesche seit 1927 erscheinenden Reihe »Der eiserne Hammer«, für die Pinder kurze Texte zum Kölner Dom (1928), zum Bamberger Dom (1932) und zu den drei Kaiserdomen: Mainz, Worms, Speyer (1933) beisteuerte. Pinder machte sich mit diesen Bänden einen Namen, aber er gab seinen Namen auch dafür her. Sein fachliches Renommee drohte unter seinen populären Publikationen zu leiden – seine hemmungslos ausgelebte sprachliche Begabung, sein sprachlicher Expressionismus, der für die »Blauen Bücher« (wie auch im Hörsaal) sein größtes Kapital war, wurde ihm schon gelegentlich als Manieriertheit ausgelegt.⁴⁴

Dass man Pinder – anders als etwa die Vielschreiber Wilhelm Hausenstein und Kurt Pfister – in Kollegenkreisen aber noch nicht dem neu entstandenen, gern bespöttelten Genre der »Kunstschriftsteller für Bildbände« zurechnete, lag nicht zuletzt daran, dass er neben der eher populären Serienproduktion für Langewiesche nach wie vor auch eindeutig wissenschaftliche Bücher publizierte.⁴⁵ Nach dem Ersten Weltkrieg hatte er den (linken) Verleger Kurt Wolff kennen gelernt, einen Bibliophilen, der 1919 mit seinem Verlag für expressionistische Literatur von Leipzig nach München übersiedelt war und dort zunehmend Kunstliteratur verlegte. 1919 gründete Wolff die von gesellschaftlichem Aufbruch kündende, mit Originalgrafiken expressionistischer Künstler opulent ausgestattete Zeitschrift »Genius. Zeitschrift für alte und werdende Kunst«, zu deren zweitem und letztem Band Pinder 1921 den Aufsatz »Vom Ausdruckswert der mittelalterlichen Kirche« beisteuerte. Seine wohl aus dieser Zeit herrührende Vorliebe für expressionistische Kunst hat er sein Leben lang beibehalten. Auch Wolff mag er, wie zuvor Karl Robert Langewiesche, vorgeschlagen haben, sich intensiver mit der Geschichte der deutschen Kunst zu beschäftigen. Jedenfalls erschienen, mit einem ersten Band von Pinder, zwischen 1924

40 Vgl. auch Fischer 2007.

41 »Für die Bilderwahl und die Bemerkungen unter den Bildern ist der Verlag verantwortlich. Befreundete Kunsthistoriker übten dabei beratende Tätigkeit aus.« Pinder 1915, Impressum; die NPG lieferte 13, die Messbildanstalt 9 Fotografien.

42 Pinder 1924a.

43 Pinder 1926.

44 So spricht etwa Ernst Gall von »eine[r] sich selbst liebende[n] Wortkunst«. Gall 1924/25, S. 70.

45 Pinders populäres Publizieren wurde von der Kritik durchaus thematisiert; so schreibt etwa Georg Biermann in einer Rezension zu »Deutscher Barock«: »Der einzige Fehler dieses Buches ist sein größter Vorzug: Es hat nach außen hin die Ambitionen populär zu sein, weil es fatalerweise in jener Serie der ›blauen Bücher‹ erschien, die mit ihren Massenaufgaben nicht der Wissenschaft, sondern dem Bildungsbedürfnis des breiten Publikums dienen. In dieser Serie ist Pinders Werk das, was man einen weißen Raben heißt. (...) Wäre das Buch ›unpopulär‹ erschienen, man würde es wahrscheinlich unter die Standardwerke der neueren Kunstliteratur aufnehmen, es vielleicht sogar Seite an Seite neben Wölfflins ›Klassische Kunst‹ stellen. (...)« Biermann 1914, S. 269.

und 1926 im Kurt Wolff Verlag sechs Bände zur deutschen Plastik vom 11. bis 18. Jahrhundert in einer Auflage von jeweils 3.000 Exemplaren.⁴⁶ Jeder der großformatigen Bände enthielt zwischen 60 und 110 bei Ganymed in Berlin gedruckte Lichtdrucktafeln, die wahlweise auch als lose Blätter in einer separaten Mappe ausgegeben wurden; so ließen sich die Tafeln – parallel zum Text, der dazu ausdrücklich animierte – beliebig zum Vergleichen nebeneinander legen.⁴⁷

Der für die Abbildungen verwendete Lichtdruck, der weit teurer war als Autotypien, belegt, wie sehr inzwischen die Ansprüche insbesondere der Kunsthistoriker an die Qualität des Bildes, an seine Abbildungsgenauigkeit gestiegen waren. Durch immer feinere Raster oder Reproduktionen in Originalgröße suchte man »Faksimiles« zu erzeugen, die Bild und Abbild einander möglichst weitgehend annäherten. So hatte Friedrich Bruckmann in München mit kaum zu überbietendem Aufwand 1923 eine großformatige Mappe (94 × 67,5 cm) mit sieben Platindrucken – äußerst sorgfältig bearbeiteten, rasterfreien fotografischen Originalabzügen – nach Matthias Grünewalds Isenheimer Altar herausgegeben, die speziell als Studienmaterial für Kunsthistoriker gedacht waren. Pinder schrieb dazu eine kurze Einführung, in der er deutlich machte, dass der Kunsthistoriker von der Fotografie mehr verlangen könne und müsse als bloße Dokumentation, mehr als die Veranschaulichung von etwas bereits Gewusstem oder Gesagtem:

»Nicht erinnern, sondern erschließen will sie, nicht Gedächtnisstützen, sondern Studien-
gelegenheiten schaffen. ... Noch Jeder hat an guten Lichtbildern nachträgliche Entdeckun-
gen gemacht. Doppelt gilt dies für alte deutsche Kunst. Ihre grundlegende Eigenschaft ist
das Rechnen auf schweifenden Blick. (...) Der Isenheimer Altar (...) ist vollends nur auf
unzähligen Wanderungen des Auges zu erschließen (...) – jedes einzelne Bild noch will in
verwickelten Windungen des Blickes gelesen werden.«

Dies war ein Plädoyer für eine Fotografie, der man – wie schon Kugler dies getan hatte – mit der Lupe zu Leibe rücken kann, »die der Leistung Grünewalds bis unter die Haut zu sehen lehrt«,⁴⁸ die einem Dinge zeigt, die sich auf keine andere Art beobachten lassen – eine Fotografie also nicht nur als Dokument, sondern als Forschungsinstrument.

Die Bände aus dem Kurt Wolff Verlag zur Geschichte der deutschen Plastik können in diesem Sinne als beispielhaft für die Illustrierung kunsthistorischer Fachliteratur mit dem »Ziel einer letztmöglichen Vollendung der Wiedergabe« angesehen werden;⁴⁹ dies gilt zum einen für das Format – die Tafeln haben eine Bildgröße von ca. 26 × 18 cm – und die zahlreichen Detailaufnahmen, zum anderen für die Wiedergabe im Lichtdruck, der nicht das NetZRaster der Autotypie über die Bilder legte. Die Fotografien selbst jedoch waren nicht anders als in den »Blauen

46 Die weiteren Bände stammten von Erwin Panofsky, Adolf Feulner und Max Sauerlandt.

47 Pinder z. B. fordert zum Vergleich der Dangolsheimer Madonna (Tafel 68; Detailaufnahme auf Tafel 69) mit der Madonna vom Hochaltar der Kilianskirche in Heilbronn (Tafel 104; Detailaufnahme auf Tafel 105) auf. Im Text beschreibt Pinder, was er selbst bei diesem Vergleich sieht. Vgl. Pinder 1924b, S. 34.

48 Pinder in: Pinder/Goetz 1923, Einleitung.

49 Hermann Beenken in einer Sammelrezension der Bände von Feulner und Sauerlandt (Beenken 1927, Sp. 254). Auch Ernst Gall spricht von dem »hervorragend gut ausgestattete[n] und mit trefflich gelungenen Tafeln versehene[n] Band«. Gall 1924/25, S. 69.

Büchern«: Auch sie kamen aus vielen verschiedenen Quellen, auch sie stellten die Plastiken zu meist vor hellgrauem bis tiefschwarzem Hintergrund frei, musealisierten sie also zusätzlich.⁵⁰ Hermann Beenken, Schüler Wölfflins und Pinders, der zu dem Band über die Plastik des 14. Jahrhunderts eine sehr nahsichtige Aufnahme beisteuerte, sah selbst die – hervorragend gedruckten – Lichtdrucke kritisch und formulierte damit immanent die Anforderungen der Kunsthistoriker an gedruckte Fotografien: Der Lichtdruck, schrieb er, wahre zwar »die schöne Schärfe und Klarheit photographischer Vorlagen«, verfälsche aber »mitunter die Tonwerte«. Nur bei »allerbesten Vorlagen« gewähre er ein gutes Ergebnis, insbesondere die Firma Stoedtner jedoch lasse »leider nur noch harte, für die Lichtdruckervielfältigung meist völlig ungeeignete Abzüge in den Handel«. ⁵¹ Tatsächlich wirken einige der Lichtdrucke nach Stoedtners Fotografien so hart, dass – wie dies im 19. Jahrhundert an der »überdeutlichen« Fotografie kritisiert worden war – Materialeigenschaften und Verwitterungen sich übermäßig in den Vordergrund drängen oder, bei mangelhaft differenzierten Tonwerten in den dunklen Partien, Details im Schwarz versinken.⁵² Das lag daran, dass Stoedtner teilweise ältere Fotografien verwendete, die noch auf relativ unempfindlichem Negativmaterial aufgenommen worden waren. Beenkens Kritik aber macht deutlich, mit welcher differenzierten Authentizitätsansprüchen Kunsthistoriker inzwischen Reproduktionen als Reproduktionen in Büchern ansahen und miteinander verglichen.⁵³

In seinem Text sucht Pinder das Nachleben der mittelalterlichen in der modernen Kunst: »Das künstlerische Deutschland von heute ruht auf den Schultern eines künstlerischen Deutschland von ehemals.«⁵⁴ Der sprachliche Duktus ist ein anderer als jener in der Masse der »Blauen Bücher«, der temperamentvolle Text ist gleichermaßen durch Anschaulichkeit wie durch eine expressive Präzision gekennzeichnet, die sich auf die Abbildungen stützt und zugleich an ihnen überprüfen lässt. Für beide Bände erntete Pinder begeisterte Kritiken;⁵⁵ so sah Georg Witkowski in Pinders Text einen »formvollendete[n] Festvortrag« und lobte ausdrücklich die Einheit von Bild und Text: Das »Ergebnis, so klar und großzügig gewonnen, springt gleichsam aus

50 Die 105 Abbildungsvorlagen zu Pinders Band über die Plastik des 15. Jahrhunderts stammten aus mehr als 30 verschiedenen Archiven; den größten Anteil stellte Stoedtner (30), gefolgt von Reiffenstein, Wien (12) und der Staatlichen Bildstelle, Berlin (11); weitere Vorlagen lieferten regionale Fotografen, Museen und Bildstellen oder auch einzelne Kunsthistoriker. – Im folgenden Band von Pinder über die Plastik des 14. Jahrhunderts findet sich – bei ansonsten ähnlichen Verhältnissen – erstmals eine größere Zahl (8) von Fotografien des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg mit deutlich »modernerer« Bildästhetik. Vgl. Pinder 1925, Tafeln 4 und 5, insbesondere aber Tafel 50 mit einer Vorwegnahme der Ästhetik Walter Hege's.

51 Beenken 1925, Sp. 217.

52 Vgl. etwa von Stoedtner die – zu harten – Tafeln 20, 29, 83 und im Gegensatz dazu mit allen Tonwerten: Tafel 33, 65 in Pinder 1924b.

53 So fordert Beenken zum Vergleich des Kopfes Ottokars I. im Dom zu Prag auf – reproduziert jeweils nach derselben Aufnahme Stoedtners, wenn auch mit etwas anderem Ausschnitt – als Lichtdruck in Pinder 1925 (Tafel 83) und als Autotypie in Pinder [1914] 1924 (Tafel IV): »Das in diesem Falle recht miserable Klischee gab doch ein weicheres und weniger von harten Hell-Dunkelgegensätzen zerrissenes Bild.« Beenken 1925, Sp. 217.

54 So der erste Satz in Pinder 1924b, S. 1.

55 Vgl. Preetorius 1924, S. 274: »Was diesem noblen Buche seine auszeichnende Besonderheit gibt, das ist das eminent künstlerische Gefühl des Autors. (...) Aus dem Buche, dessen Inhalt seiner glänzenden Ausstattung einmal ganz würdig ist, atmet ein lebensvoller Mensch, der sehen und hören kann mit seinem Herzen, und das Werk ragt wie ein schön gewachsener Baum aus dem Gestrüpp hurtiger, aufgeblusteter, hirnmäßiger Kunstschreiberei, das heute uns zu ersticken droht.«

den Bildern heraus«. ⁵⁶ Nur Ernst Gall, Schüler Goldschmidts, stimmt in den allgemeinen Jubel über das Buch nicht ein, das er – als »wesentlich auf erlesene schöne Abbildungen gestellte[n] Band« – in die Nähe der »Blauen Bücher« rückt. Pinders Text sei mehr »rauschendes Präludium, als wirklich klärende Begleitung«, der »klare Stil« in »Mittelalterliche Plastik Würzburgs« und in »Deutscher Barock« habe sich zu einer selbstverliebten Sprache gewandelt, die der Sache kaum mehr diene. ⁵⁷

Goldschmidts in dem Buch über Würzburg sichtbare Spur schien Pinder verloren zu haben, doch bei der neuerlichen Beschäftigung mit dem Barock nahm er sie wieder auf. ⁵⁸ In der Reihe der »Blauen Bücher« erschien 1933, nach zwanzig Jahren eher fabrikmäßiger Produktion für Langewiesche, mit »Deutsche Barockplastik« wieder ein Band, in dem er mit einer genauen stilanalytischen Untersuchung an »Deutsche Dome« und »Deutscher Barock« anknüpfte. Nicht nur der aus 16 eng beschriebenen Seiten bestehende Text, sondern auch die Tatsache, dass Pinder als für Bild und Text verantwortlicher Herausgeber firmierte, verrät, wie wichtig ihm dieses Buch war. Er legte besonderen Wert auf den Bildteil, der, im Zusammenwirken mit zahlreichen (ehemaligen) Studenten, in einer Art Kollektivarbeit entstanden sein muss. ⁵⁹ Zu »Deutsche Barockplastik« jedenfalls trugen einige Pinder-Schüler eigene Aufnahmen bei, wie etwa Karl Feuchtmayr oder Hilde Bauer, die im Anschluss an die Promotion bei Pinder 1931 eine zweijährige Ausbildung zur Fotografin absolvierte und in den folgenden Jahren zahlreiche kunsthistorische Fotokampagnen in Italien unternahm, sowie Annelene Mann, Carl Theodor Müller, Lothar Pretzell und Otto Kurz. Mit dem Marburger Kunsthistoriker Arthur Schlegel, dem Kunstgeschichtlichen Seminar Marburg und dem Regierungsbaumeister Walter Müller-Grah waren weitere Wissenschaftler an der fotografischen Dokumentation beteiligt; außer der Staatlichen Bildstelle Berlin stellten zudem zahlreiche Landesdenkmalämter und Museen fotografische Bildvorlagen. Daran lässt sich ablesen, in welchem Maße Kunsthistoriker und andere Fachleute die fotografische Bestandsaufnahme von Kunstwerken bereits selbst in die Hand genommen hatten und nun ihre Produkte den Kollegen zur Verfügung stellten; das ermöglichte am ehesten die Umsetzung der sich entfaltenden und permanent wandelnden Kriterien kunsthistorischer Fotografie. Technisch möglich aber war das Fotografieren beliebiger Objekte durch fotografische Laien erst aufgrund der neuesten Entwicklungen der Kameratechnik: Die Ein-

56 Witkowski 1924. Ganz ähnlich Hermann Beenken: »Aus der Folge der Tafeln verdichtet sich nun die Anschauung eines umfassenden und bis ins Kleine hinab in sich notwendigen geschichtlichen Bildes. Und mit der geschichtlichen gewinnen die Denkmäler zugleich ihre künstlerische Lebendigkeit.« Beenken 1925, Sp. 216. Beenken warnt zugleich aber auch: »Hier ist alles konzentrierteste Anschauung. Gewiß persönliche Anschauung, unlösbar von der Persönlichkeit des uns Führenden – darin mag eine Gefahr liegen, die Gefahr, dass eine letzte wissenschaftliche Objektivation nicht zustande kommt.« Ebd., Sp. 217. Die Gefahr der (scheinbaren) Evidenz der Anschauung aber, insbesondere wenn sie so suggestiv, so subjektiv erläutert wird, wie bei Pinder, sah auch Beenken: »(...) uns ist, (...) als ob die deutsche Kunst dieser Epoche notwendig von dem Manne ergriffen und dargestellt werden musste und als ob wir sie nun wieder nur noch mit seinen Augen zu sehen vermöchten.« Ebd., Sp. 216.

57 Gall 1924/25, S. 70.

58 Vgl. auch die ab 1935 erscheinende, aus vier Bänden bestehende Folge »Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen«.

59 Pinder 1933, Vorrede. – Im Sommersemester 1931 hatte Pinder in München eine Vorlesung über »Malerei und Plastik des deutschen Barock« angeboten.



7a Hans Reichle, Neptun,
Brunnen vor dem Artushof, Danzig.
Retuschen des Verlags Karl Robert
Langewiesche auf einer Fotografie
des Museums Danzig.

führung der Rolleiflex als transportable Mittelformatkamera seit 1929, vor allem aber die Leica als Kleinbildkamera verliehen den Fotografen eine Autonomie, von der die (wenigen) fotografierenden Kunsthistoriker der Jahrhundertwende mit ihren großformatigen, unhandlichen Plattenkameras nur hatten träumen können.

Die fotografische Bildsprache von »Deutsche Barockplastik« bestimmte ein – nicht zuletzt durch die flexiblere Kameratechnik forciertes – »Neues Sehen«, das Wölfflins rigide Vorstellungen von der »richtigen« Fotografie mehransichtiger Skulpturen endgültig über den Haufen warf;⁶⁰ nie zuvor war ein Kunstbildband aus der Reihe der »Blauen Bücher« so modern wie dieser. Das Layout war neu gestaltet, die 92 Abbildungen in Autotypie waren nicht mehr von gleicher Größe, eng umgrenzt von der schwarzen Umfassungslinie, sondern, innerhalb eines einheitlichen, durch eine schwarz gepunktete Linie als Rahmen locker markierten Satzspiegels,

60 Vgl. Wölfflin 1896, 1897 und 1914. – Zur Neuen Fotografie Gräff 1929 (1978), insbesondere S. 115–117: »Filmische Momente, wie Überraschung, Spannung, Gegenbewegung, Kontrast, Wechsel von Bild und Text spielen die größte Rolle, sämtlich Momente, die auch für den Schriftsteller von Bedeutung sind (...) zu einer Zeit, da die Fotografie gegenüber dem Wort immer mächtiger wird«. Ferner: Kühn 2005.



7b Neptun. Autotypie nach retuschierter Fotografie. Aus: Pinder, Wilhelm: Deutsche Barockplastik. Königstein 1933.

variabel in ihrem Format. Die Fotografien waren nahsichtiger, variierten den Blick teilweise in mehreren Ansichten und Detailaufnahmen⁶¹ und zeigten eine – dem Text wie den Werken korrespondierende – Expressivität und Dynamik, die die abgebildeten Plastiken, ungeachtet aller Sachlichkeit, geradezu vermenschlichten und verlebendigten. Dazu trugen nicht zuletzt die sorgfältigen Retuschen bei, die weit über das seit dem 19. Jahrhundert übliche Freistellen von Plastiken mit seiner eintönig opaken Schwärzung des Hintergrundes hinausgingen und etwa fotomontageähnliche Effekte einschlossen, mit denen sich bauplastische Figurengruppen hervorheben ließen, ohne sie zu entkontextualisieren (Abb. 7a–b).⁶²

Die konsequente Fortentwicklung dieser Art sachlicher, doch gleichwohl interpretierender Fotografie, die in dem Band über die Barockplastik von verschiedenen Autoren gepflegt wurde, war die Beauftragung eines einzelnen Fotografen, um die Homogenität des Bildprogramms zu gewährleisten und sich zugleich von den – zwangsläufig lückenhaften – Bildarchiven zu emanzipieren. Bereits Mitte der 1920er Jahre waren im Zuge einer »Entgrenzung der

61 Pinder 1933, Tafel 42/43, 50/51, 66/67, 68/69.

62 Ebd., Tafel 23.

Künste«, die der Fotografie endgültig zur Akzeptanz als künstlerisches Medium verhalf, zahlreiche Bildbände von Autorenfotografen entstanden, auch zur Kunst: Im Dezember 1924 etwa erschien im Deutschen Kunstverlag in Berlin der Band »Der Naumburger Dom und seine Bildwerke. Aufgenommen durch Walter Hege. Beschrieben von Wilhelm Pinder«. 87 ganzseitige, großformatige Fotografien, gedruckt in Autotypien, umkreisten den Dom und rückten seinem Personal zu Leibe; Pinder verweist in seinem Text auf die Abbildungen in zwangloser Reihenfolge, was bedeutet, dass der Bildteil von Hege autonom konzipiert worden war und so auch zu rezipieren ist – kein Vergleich also zu der engen Kooperation Wilhelm Pinders mit Konrad Gundermann bei dem Buch über die »Mittelalterliche Plastik Würzburgs«. Hatten dessen Fotografien sich ganz in den Dienst kunstgeschichtlicher Dokumentation gestellt, so folgte der Bildteil Heges einer eigenen, künstlerisch-narrativen Inszenierung, »unbekümmert gewiß um theoretische Forderungen der Wissenschaft« feierten, wie auch Pinder registrierte, die »Hegeschen Aufnahmen (...) den großen Plastiker von Naumburg«. ⁶³ Der Fotograf war nicht Künstler geworden, um sich den ästhetischen Ansprüchen eines Kunsthistorikers zu unterwerfen. ⁶⁴

Das Buch wurde ein solcher Erfolg, dass ihm der Deutsche Kunstverlag 1927 einen Band über den »Bamberger Dom und seine Bildwerke« mit 87 Seiten Text und 94 ganzseitigen Bildtafeln hinterherschickte, die in fein gerasterten Duplexautotypien bei Wohlfeld in Magdeburg hervorragend gedruckt waren. ⁶⁵ Wilhelm Pinder setzte sich abermals intensiv mit den Fotografien Walter Heges auseinander und reflektierte im Vorwort die Bedeutung einer künstlerischen Fotografie für die Kunstgeschichte: »Photographien«, so schreibt er dort, »geben weniger und mehr als Originale«. Einerseits gäben sie, insbesondere bei Aufnahmen von Plastik, das Haptische des Materials, die Rauheit des Steins nur ungenügend wieder und ließen in irritierender Verzerrung der Maßstäbe das Große klein, das Kleine groß erscheinen. Andererseits übernehme, gerade in den Nahaufnahmen, die Kamera die Position des mittelalterlichen Baumeisters und lasse nacherleben, wie »der Schaffende sein Werk bei der Arbeit sah«. ⁶⁶ Heges – ähnlich den Kupferstichen des 19. Jahrhunderts selektiv interpretierende – Fotografien veränderten abermals die Tektonik des Buches, das Verhältnis von Bild und Text. Der suggestiven Sprache Pinders stellten sich die wahrnehmungsleitenden Bilder Heges an die Seite.

Auch später schrieb Pinder Texte zu den Fotografien einzelner professioneller (Künstler-) Fotografen, so etwa zu dem bereits genannten, 1933 innerhalb der Reihe »Der eiserne Hammer« erschienenen Band über die »Drei Kaiserdome«, zu denen Paul Wolff 45 Fotografien geliefert hatte, oder zu zwei Bänden über den Bildhauer Georg Kolbe, die der Berliner Rem-

63 Pinder/Hege 1925, S. 51. – Zur Analyse der Fotografien vgl. ausführlich: Beckmann/Dewitz 1993, insbesondere S. 23–36; Oexle 2004, S. 16–22; Matyssek 2006; ferner – mit Einschränkungen – Schürmann 2008.

64 Die Aufnahmen waren, wie es im Impressum hieß, »auch als schön auf Büttten aufgezoene Originalphotographien« durch den Fotografen selbst oder durch den Deutschen Kunstverlag zu beziehen, was ihren Charakter als Kunstwerk unterstreicht; Hege erläuterte seine fotografische Herangehensweise in einem eigenen Vorwort. – Jahre vor Werner Gräffs (linkem) Kultbuch »Es kommt der neue Fotograf!« von 1929 setzte Hege dessen Forderungen nach filmischer Inszenierung in die Praxis um.

65 Bei der Duplexautotypie wird ein zweiter, leicht abweichender Farbton untergedruckt, der die Rasterpunkte optisch minimiert und die Plastizität steigert.

66 Pinder/Hege 1927, S. 5. – Zur genaueren Analyse vgl. Judith Tralles in: Krause/Niehr/Hanebutt-Benz 2005, S. 250–252; Matyssek 2006.



8 Georg Kolbe, Entwurf zu einem Beethovendenkmal, 1927. Kupfertiefdruck nach Fotografie von Margrit Schwartzkopff. Aus: Pinder, Wilhelm: Georg Kolbe. Berlin 1937.

brandt-Verlag 1937 und 1942 mit Fotografien von Margrit Schwartzkopff herausgab (Abb. 8).⁶⁷ Und schließlich erschien 1940 unter den »Blauen Büchern« ein Band über »Deutsche Wasserburgen« mit einem sechs Seiten langen Text Pinders und 104 ganzseitigen Abbildungen nach Fotografien von Albert Renger-Patzsch.⁶⁸ Wie kaum ein anderer Fotograf formte und reflektierte Renger-Patzsch das neusachliche Sehen seiner Zeit; damit stand er im Gegensatz zur subjektiv-interpretierenden Fotografie Heges. Die sachlich dokumentierenden, weitgehend verzerrungsfreien Architektur Fotografien, häufig in Eck- oder Frontalansicht, beziehen gleichwohl aus der subtilen Verteilung von Licht und Schatten oder der Wahl des Vordergrundes

67 Pinder 1937 enthielt 11 Seiten Text und 64 Tafeln im Kupfertiefdruck und erschien in einer Auflage von 10.000 Exemplaren. Pinder 1942 enthielt 10 Seiten Text und 80 Bildtafeln.

68 Pinder 1940.

einen ästhetischen Reiz; im Vergleich zu Heges narrativem, weit aufregender durchkomponierten Bildprogramm wirken sie jedoch – in jeder Hinsicht – konservativ. Der allgemein-wissenschaftlich gehaltene Text Pinders geht nicht auf die Fotografien ein, deren Auswahl ohne seine Beteiligung vom Verlag vorgenommen worden war. In ihrer zurückhaltenden Ästhetik dürften sie jedoch Pinders Vorstellungen von kunsthistorischen Fotografien sehr nahe gekommen sein. Eine enge Zusammenarbeit mit Renger-Patzsch scheint es allerdings ebenso wenig gegeben zu haben, wie mit Hege, Wolff oder Schwartzkopff – sie alle waren, als zweite Autoren, autonom und dem Textautor komplementär arbeitende Bilderlieferanten der jeweiligen Verlage.

Wenn Pinder feststellt, die deutsche Kunst des Mittelalters sei ganz auf den Betrachter gerichtet,⁶⁹ so findet dies seine Entsprechung in seinem eigenen Schreiben: Es orientiert sich ganz an der Rezeption durch den Leser und bemüht sich, die Kunst, das einzelne Kunstwerk in anschaulichen sprachlichen Bildern interpretierend, weiten Bevölkerungskreisen zu vermitteln. Die Popularisierung von Kunst, die bereits ein zentrales Anliegen Waagens und Kuglers gewesen war, war dabei zwangsläufig politisch. Ging es Waagen und Kugler in einem allgemeinen Sinne um die Demokratisierung der Kunst, um eine Stärkung bürgerlichen Selbstbewusstseins durch Teilhabe an der Kultur, so legte Pinder besonderen Wert auf die Stärkung eines deutsch-nationalen Selbstbewusstseins, das er in der mittelalterlichen (Kunst-)Geschichte verankerte.⁷⁰ Nicht nur die politischen Ziele, sondern auch die Medien zur Vermittlung von Kunst hatten sich inzwischen gewandelt: Waren Waagen und Kugler ganz auf die Narration, auf die sprachliche Vermittlung eigener Kunstkennterschaft in kulturgeschichtlichen Zusammenhängen angewiesen, so konnte Pinders Generation erstmals frei über das (gedruckte) Bild verfügen und sich, Wort und Bild ineinander verwebend, aus einer (Über-)Fülle von Bildern bedienen, die in universell angelegten Bildarchiven quasi auf Verdacht bereitgehalten oder eigens, projektgebunden-variabel, produziert wurden. Wohl nur jemand mit Pinders sprachlicher Kraft konnte es wagen, als ernstzunehmender Autor von Fotobildbänden, balancierend auf dem Grat zwischen Wissenschaft und Popularisierung, immer aber basierend auf dem Bild, zugleich gegen die Macht vermeintlicher Evidenz anzuschrei(b)en.

Pinders expressiver Stil, der in der noch jungen Kunstgeschichte nach der Konzentration auf eher nüchterne Zuschreibungsdebatten für ein neues sinnliches Kunsterlebnis stand, wurde prägend für das Schreiben über Kunst seit den 1920er Jahren; es entsprach dem ›Zeitgeist‹ in gleichem Maße, wie es diesen formte.⁷¹ In seiner zunehmend nationalistisch geprägten Konzentration auf die deutsche Kunst arbeitete Pinder ideologisch letztlich jedoch den Nationalsozialisten zu, sodass ihm am Ende, angesichts der physischen Zerstörungen des Krieges, nur die deprimierte Feststellung blieb: »Deutsche Kunst ist auf weite Strecken hin nur noch ein geistiger Besitz geworden – ein Bild.«⁷² Dieses Bild lebte nunmehr im Gedächtnis der Kenner fort,

69 Vgl. Halbertsma 1985, S. 228, die Kunstlehre Pinders in »Vom Wesen und Werden deutscher Formen« zusammenfassend: »De Duitse kunst is gericht op de beschouwer«.

70 Vgl. Pinder 1935, S. 6: »Gute Zukunft ist nur möglich auf Grund guter Herkunft – (...). Diesem Buche geht es um das geschichtliche Selbstbewußtsein der Deutschen, darum, daß ihre Geschichte nicht zu bereuen, sondern zu bejahen ist. Geschichte ist das Gedächtnis eines Volkes.«

71 Zu den Übereinstimmungen in der Diktion Pinders und Hamanns vgl. auch Schürmann 2008, S. 259.

72 Nachruf auf Adolf Goldschmidt, 1946, unpubliziertes Typoskript, S. 20; zit. n. Halbertsma 1985, S. 311.

und abermals musste sich, auf grausame Weise, die Bedeutung der Fotografie für Kunstgeschichte und Denkmalschutz erweisen, auf die kurz vor seinem Tod Jakob Burckhardt in einem Brief an Heinrich Wölfflin verwiesen hatte: »Seit der Photographie glaube ich nicht mehr an ein mögliches Verschwinden und Machtloswerden des Großen. (...) Auch die verrußten und übel verschmierten Denkmäler können – dereinst vielleicht nur in bloßen Abbildungen – noch mehr als einmal als Offenbarungen wirken.«⁷³

Abkürzungen

GStA PK, 122/1 = Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Va Sekt. 2, Tit. X, Nr. 122, Bd. 1: Acta betreffend: den Apparat für Vorlesungen über neuere Kunstgeschichte bei der Universität zu Berlin, Vol. I vom April 1874 bis September 1894, 363.
GStA PK, 122/2 = Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Va Sekt. 2, Tit. X, Nr. 122, Bd. 2: Acta betreffend: den Apparat für Vorlesungen über neuere Kunstgeschichte bei der Universität zu Berlin, jetzt: Kunstgeschichtliches Seminar, Vol. II vom October 1894 bis März 1918, 262.
NPG = Neue Photographische Gesellschaft

Literatur

Beckmann, Angelika/Dewitz, Bodo von (Hg.): Dom. Tempel. Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege. Köln 1993.
Beenken, Hermann: Rezension von: Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts. München 1924. In: Zeitschrift für Bücherfreunde. Beiblatt N. F. 17 (1925), Sp. 215–217.
Beenken, Hermann: Rezensionen von: Feulner, Adolf: Die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts. München 1926; Feulner, Adolf: Die deutsche Plastik des 17. Jahrhunderts. München 1926; Sauerlandt, Max: Die deutsche Plastik des 18. Jahrhunderts. München 1926. In: Zeitschrift für Bücherfreunde. Beiblatt N. F. 19 (1927), Sp. 252–254.
Biermann, Georg: Rezension von: Pinder, Wilhelm: Deutscher Barock. Königstein und Leipzig 1913. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft 7 (1914), Heft 7, S. 269–270.
Bushart, Magdalena: Logische Schlüsse des Auges. Kunsthistorische Bildstrategien 1900–1930. In: Carqué, Bernd/Mondini, Daniela/Noell, Matthias (Hg.): Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne. 2. Teilbd. Göttingen 2006, S. 547–595.
Chronik der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin für das Rechnungsjahr ... 1 (1888)–29 (1916).
Conradt, Sandra: »Die Blauen Bücher« und »Der Eiserne Hammer«. Die Fotobildbandreihen des Karl Robert Langewiesche Verlages von 1902 bis 1931 am Beispiel ausgewählter Kunst- und Naturbände. Dissertation, Georg-August-Universität. Göttingen 1999.
Dilly, Heinrich: Rezension von: Halbertsma, Marlite: Wilhelm Pinder en de Duitse kunstgeschiedenis. Groningen 1985. In: Kunst-Chronik 40 (1987), Heft 9, S. 444–450.
Eggers, Friedrich: Rezension von: Michiels, Johann Franz: Die neuen Glasgemälde im Dom zu Cöln 1853/54. In: Deutsches Kunstblatt 4 (1853), 8. Oktober 1853, S. 363 (»Zeitung«).
Fischer, Ernst: Zwischen Popularisierung und Wissenschaftlichkeit. Das illustrierte Kunstbuch des Wiener Phaidon Verlags in den 1930er Jahren. In: Krause, Katharina/Niehr, Klaus: Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930. München und Berlin 2007, S. 239–265.
Gall, Ernst: Rezension von: Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts. München 1924. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft (1924/25), S. 69–70.
Gräff, Werner: Es kommt der neue Fotograf! Berlin 1929. Nachdruck Köln 1978.

73 Brief Jakob Burckhardts an Heinrich Wölfflin vom 24. September 1896; zit. n. Kaegi 1977, S. 305.

- Grimm, Herman: In: Über Künstler und Kunstwerke 1 (1865) und 2 (1867).
- Grimm, Herman: Das Leben Raphaels von Urbino. Berlin 1872.
- Halbertsma, Marlite: Wilhelm Pinder en de Duitse kunstgeschiedenis. Groningen 1985.
- Halbertsma, Marlite: Wilhelm Pinder (1878–1947). In: Dilly, Heinrich (Hg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte. Berlin 1990, S. 234–248.
- Halbertsma, Marlite: Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte. Worms 1992.
- Halbertsma, Marlite: Nikolaus Pevsner and the end of a tradition. The legacy of Wilhelm Pinder. In: Apollo: international magazine for collectors 137 (1993), S. 107–109.
- Heidtmann, Frank: Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch anhand einer bibliographischen Skizze der frühen deutschen Publikationen mit Original-Photographien, Photolithographien, Lichtdrucken, Heliogravuren und mit Illustrationen in weiteren photomechanischen Reproduktionsverfahren. Berlin 1984.
- Hotho, Heinrich G.: Oeffentliche Vorlesungen über Gegenstände der Litteratur und Kunst an der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Bd. 1. Berlin 1842.
- Imorde, Joseph: Populäre Kunstgeschichte – Historische Erkenntnis vs. ästhetisches Erlebnis. In: Kritische Berichte 37 (2009), Nr. 1, S. 5–18.
- Kaegi, Werner: Jakob Burckhardt. Eine Biographie. Bd. 6, 1: Weltgeschichte – Mittelalter – Kunstgeschichte. Die letzten Jahre 1886–1897. Basel 1977.
- Krause, Katharina/Niehr, Klaus/Hanebutt-Benz, Eva-Maria (Hg.): Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Leipzig 2005.
- Krause, Katharina/Niehr, Klaus: Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930. München und Berlin 2007.
- Kühn, Christine: Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre. Katalog zur Ausstellung in der Kunstbibliothek, Museum für Fotografie, Staatliche Museen zu Berlin vom 16. September bis 20. November 2005. Berlin 2005.
- Kugler, Franz: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen. Bd. 1. Stuttgart 1853.
- Kugler, Franz: Rezension von: Der Dom zu Mainz und seine bedeutendsten Denkmäler in 36 Original-Photographien von Herm. Emden. Mit historischem und erläuterndem Text. Mainz 1858. In: Deutsches Kunstblatt 9 (1858), Juli 1858, S. 194–196.
- Langewiesche, Wilhelm und Karl R.: Die Brüder Langewiesche. In: Menz, Gerhard (Hg.): Der deutsche Buchhandel der Gegenwart in Selbstdarstellungen. Leipzig 1925, S. 71 und 112–121.
- Matyssek, Angela: Grenzen des fotografischen Dokuments? Die Fotografien der ›Deutschen Dome‹. In: Carqué, Bernd/Mondini, Daniela/Noell, Matthias (Hg.): Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne. 2. Teilbd. Göttingen 2006, S. 597–643.
- Meier, Burkhard: Rezension von: Pinder, Wilhelm: Deutsche Dome des Mittelalters. Düsseldorf 1910. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft 3 (1910), S. 245–246.
- Oexle, Otto G.: Leitbegriffe – Deutungsmuster – Paradigmenkämpfe. Über Vorstellungen vom ›Neuen Europa‹ in Deutschland 1944. In: Lehmann, Hartmut/Oexle, Otto G. (Hg.): Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften. Band 2: Leitbegriffe – Deutungsmuster – Paradigmenkämpfe. Erfahrungen und Transformationen im Exil. Göttingen 2004, S. 13–40.
- Peters, Dorothea: Die Welt im Raster. Georg Meisenbach und der lange Weg zur gedruckten Fotografie. In: Gall, Alexander (Hg.): Konstruieren, Kommunizieren, Präsentieren. Bilder von Wissenschaft und Technik. Göttingen 2007, S. 179–244. [Peters 2007a]
- Peters, Dorothea: Kunstverlage. In: Fischer, Ernst/Füssel, Stephan: Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Die Weimarer Republik 1918–1933. Teil 1. München 2007, S. 463–508. [Peters 2007b]
- Peters, Dorothea: »... ein Schatz mächtiger Anschauungen«. Die mediale Vermittlung der Kunstgeschichte von Gustav Waagen bis Wilhelm Pinder. Berlin 2010.
- Pinder, Wilhelm: Deutsche Dome. Düsseldorf und Leipzig 1910.
- Pinder, Wilhelm: Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Versuch einer lokalen Entwicklungsgeschichte vom Ende des 13. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts. Würzburg 1911.
- Pinder, Wilhelm: Deutscher Barock. Die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts. Düsseldorf und Leipzig 1912.
- Pinder, Wilhelm: Deutsche Burgen und feste Schlösser. Königstein und Leipzig 1913.
- Pinder, Wilhelm: Große Bürgerbauten deutscher Vergangenheit. Königstein und Leipzig 1915.

- Pinder, Wilhelm: Vom Ausdruckswert der mittelalterlichen Kirche. In: *Genius. Zeitschrift für alte und werdende Kunst* 2 (1921), S. 66–75.
- Pinder, Wilhelm/Goetz, Fritz: Matthias Grünewald. Der Isenheimer Altar. Leipzig 1923.
- Pinder, Wilhelm: Innenräume deutscher Vergangenheit aus Schlössern und Burgen, Klöstern, Bürgerbauten und Bauernhäusern. Königstein und Leipzig 1924. [Pinder 1924a]
- Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts. München 1924. [Pinder 1924b]
- Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Band 1. Wildpark und Potsdam [1914] 1924 und Band 2. Wildpark und Potsdam 1929 (Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. 11).
- Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts. München 1925.
- Pinder, Wilhelm/Hege, Walter: Der Naumburger Dom und seine Bildwerke. Berlin 1925.
- Pinder, Wilhelm: Der deutsche Park, vornehmlich des 18. Jahrhunderts. Königstein und Leipzig 1926.
- Pinder, Wilhelm/Hege, Walter: Der Bamberger Dom und seine Bildwerke. Berlin 1927.
- Pinder, Wilhelm: Deutsche Barockplastik. Königstein und Leipzig 1933.
- Pinder, Wilhelm: Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen. Band 1: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. Leipzig 1935.
- Pinder, Wilhelm: Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre. Berlin 1937.
- Pinder, Wilhelm: Deutsche Wasserburgen. Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch. Königstein und Leipzig 1940.
- Pinder, Wilhelm: Georg Kolbe. Zeichnungen. Berlin 1942.
- Ponstingl, Michael: Die Bildbandreihen des Verlages Karl Robert Langewiesche 1904–1960. Heimatschutz und Kunsterziehung. In: Faber, Monika/Schröder, Klaus Albrecht (Hg.): *Das Auge und der Apparat. Die Fotosammlung der Albertina*. Stuttgart 2003, S. 202–239.
- Pretorius, Emil: Rezension von: Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts. In: *Kunst und Künstler* 22 (1924), S. 274.
- Sauerlandt, Max: Griechische Bildwerke. Düsseldorf und Leipzig 1907.
- Schürmann, Anja: »Rechte« und »linke« Ideologisierung. Wilhelm Pinder und Richard Hamann beschreiben staufische Kunst. In: Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Schellewald, Barbara (Hg.): *Kunstgeschichte im »Dritten Reich«*. Theorien, Methoden, Praktiken. Berlin 2008, S. 245–259.
- Schweizer, Stefan: »Gesunkenes Kulturgut«. Zur Typologie populärwissenschaftlicher Kunstgeschichte im frühen 20. Jahrhundert. In: *Kritische Berichte* 37 (2009), Nr. 1, S. 19–35.
- Starl, Timm: Die Bildbände der Reihe »Die Blauen Bücher«. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte einer Bildbandreihe. Bibliographie 1907–1944. In: *Fotogeschichte* 1 (1981), Heft 1, S. 73–82.
- Stoedtner, Franz: Deutsche Kunst in Lichtbildern. Ein Katalog, zugleich ein Kompendium für den Unterricht in der Kunstgeschichte. Berlin 1908.
- Witkowski, Georg: Rezension von: Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts. In: *Zeitschrift für Bücherfreunde. Beilage* 16 (1924), Sp. 184.
- Wölfflin, Heinrich: Wie man Skulpturen aufnehmen soll. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst N. F.* 7 (1896), S. 224–228; N. F. 8 (1897), S. 294–297 und N. F. 26 (1914), S. 237–244.

Abbildungsnachweis

- 1 Aus: Kugler 1853, S. 154/155. © Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.
- 2 Aus: Grimm 1867, Tafel IV. © Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.
- 3 Aus: Grimm 1872. © Kunsthistorisches Institut Florenz, Bibliothek.
- 4 Reber 1898. Foto: Dorothea Peters.
- 5 Aus: Pinder 1911, Tafel XXXII. Foto: Dorothea Peters.
- 6 Pinder 1910. Foto: Dorothea Peters.
- 7a Aus: Ponstingl 2003, S. 210. © Albertina Wien, Fotosammlung.
- 7b Aus: Pinder 1933, S. 11. Foto: Dorothea Peters.
- 8 Aus: Pinder 1937, Tafel 20. Foto: Dorothea Peters.

*Brinckmanns »Platz und Monument« von 1908
und die ideale Stadtform des Sozialismus.
Forschung und Lehre zur »Stadtbaukunst«
an der Friedrich-Wilhelms- und Humboldt-Universität*

I.

Im Jahre 1956, immerhin in der Zeit einer dramatischen Zuspitzung des Kalten Krieges, wurde der in Köln lebende Emeritus der Kunstgeschichte Albert Erich Brinckmann in beiden deutschen Staaten geehrt: Die Humboldt-Universität feierte im Juni mit einem akademischen Festakt sein 50-jähriges Doktorjubiläum, und die Frankfurter Allgemeine Zeitung, von jener Vereinnahmung Brinckmanns in der DDR aufgeschreckt, zog bei der nächsten Gelegenheit nach und würdigte das Lebenswerk des Kunsthistorikers anlässlich seines 75. Geburtstages am 4. September. In Ost und West wurde übereinstimmend die Bedeutung des Jubilars für die Geschichte der Stadtbaukunst hervorgehoben, und beide Ehrungen verzichteten darauf, Brinckmanns schwierige NS-Vergangenheit wenigstens anzudeuten.¹

1 In der Bundesrepublik wurde die Nähe Brinckmanns zum NS-Regime nicht thematisiert. Zum Goldenen Doktorjubiläum siehe den Briefwechsel zwischen Brinckmann und der Fakultät, in: HUB UA, Phil. Fak., Amtsjubiläum Goldenes Doktorjubiläum, 1945–1968, Philologische Fakultät, 24, Mappe 25. – Gerhard Strauss und die Bauakademie folgten hingegen der Selbststilisierung Brinckmanns nach 1945, er sei wegen seiner kritischen Haltung zum Nationalsozialismus strafversetzt worden: »(...) geringe Sympathie für die Nazis, die ihn nicht sehr freundlich behandelten (...)«. Schreiben Gerhard Strauss an den Rektor der Hochschule für Architektur und Bauwesen in Weimar O. Englberger vom 13.6.1956. Brinckmann sei »von den Nazis seinerzeit des Ordinariats in Berlin enthoben und nach Frankfurt versetzt« worden. Strauss an den Staatssekretär Wilhelm Girnus am 28.2.1958, in: BA B, DH2/21206, Bl. A 140. Im Jahre 1935 jedoch, als er versuchte, der Versetzung zu entgehen, lässt Brinckmann seine Nähe zur nationalsozialistischen Ideologie erkennen, zumindest aber belegt der Brief, dass er die nationalsozialistische Terminologie für seine Zwecke einzusetzen wusste: 1931 habe er nicht gewünscht, »in das marxistisch-kommunistische Berlin zu gehen, vor allem nicht, einen derart verjudeten Lehrstuhl zu übernehmen. Doch liess mich der Kölner Oberbürgermeister Adenauer fallen (...)«. Nach seiner Berufung nach Berlin habe er dann bereits 1931/32 »vier jüdische Habilitationssgesuche von vornherein« abgelehnt, »den jüdischen Fakultätsassistenten Plessner (jetzt Konstantinopel) entlassen (...) Ohne die nationalsozialistische Revolution wäre meine Arbeit am Ende erfolglos geblieben. 1932 trat ich in Beziehung zur NSDAP und habe hier Rückhalt bei einzelnen Personen gefunden«. Brinckmann an den Reichserziehungsminister am 26.7.1935, in: HUB UA, Acta der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin betreffend: Professoren, Philosophische Fakultät. Littr. P. No. 3. Vol. 27. Brinckmann übertrieb bewusst; tatsächlich war er erst im März 1933 in die NSDAP eingetreten. In einem undatierten Brief an Karl Jaspers [um 1950] betonte er dann seine Gegnerschaft zum Nationalsozialismus: »Es gab viele Arten des Widerstan-

Die »Frankfurter Allgemeine Zeitung« fand jedoch nur einige allgemeine und bei solchen Anlässen übliche feierliche Worte für Brinckmann (»weite Gebiete der Kunstgeschichte, auf denen er bahnbrechend tätig gewesen ist«). Sie hielt nur nüchtern fest, nach der Promotion im Jahre 1906 »wandte er sich der Erforschung der Stadtbaukunst zu, und diese Fragestellungen haben Brinckmanns weiteren Lebensweg weitgehend bestimmt«. Das 1908 erschienene Buch »Platz und Monument«,² ohne auf dessen Wirkungsgeschichte in den Architektur- und Städtebaudebatten näher einzugehen, habe »seinem Verfasser 1910 die Habilitation an der Technischen Hochschule in Aachen« ermöglicht.³

An der Humboldt-Universität hingegen wurde der Jubilar als »Wegbereiter« der Stadtbaukunstgeschichte bezeichnet, gar als Begründer eines städtebaulich-architektonischen Gestaltungsprinzips, dem in der Gegenwart unmittelbar praktische Bedeutung zukäme, gefeiert.⁴ So telegraphierte Gerhard Strauss,⁵ der damalige Direktor des Instituts für Theorie und Geschichte der Baukunst an der Deutschen Bauakademie und spätere Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität am 14. Juni 1956 emphatisch nach Köln: »Sie legten den Grundstein zur Geschichte der Stadtbaukunst, die sich seither, von Ihren Werken ausgehend, im In- und Ausland zu einer speziellen Disziplin entwickelte. Das verband Sie über die eigentliche Kunstwissenschaft hinaus eng mit der Architekturwissenschaft und sogar mit dem Architekturschaffen.«⁶

Die Sprache der Laudationes von der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« und der Deutschen Bauakademie lässt die unterschiedliche Bedeutung erahnen, die den Forschungen Brinckmanns in Ost- und Westdeutschland zugemessen wurde. Während in der Bundesrepublik, als sich im Wiederaufbau der Städte allmählich die moderne Architektur durchzusetzen begann, das Interesse an der Kunstgeschichte des Städtebaus spürbar nachgelassen hatte,⁷ stieg deren Bedeutung in der DDR um 1953 nochmals an. Die Städtebaugeschichte wurde für kurze Zeit zu einer Art Leitwissenschaft des sozialistischen Aufbaus erhoben, weil das Bauen in »nationalen Formen« ein entsprechendes städtebauliches Raumkonzept verlangte. Für die Ausarbeitung dieses Konzepts schien vor allem Brinckmanns »Platz und Monument« Anregungen zu bieten.

des (...)«, so habe er zwei Damen zehn Jahre hindurch schützen können, er bilde sich deshalb ein, »dass hier mehr Mut zu moralischer wie finanzieller Hülfe gehörte als etwa zu den Philippika des Thomas Mann weit vom Schuss aus USA«. In: UK Nachlass Brinckmann, unpag. Zum Verhalten Brinckmanns in den Jahren zwischen 1933–45 vgl. Arend 2001.

2 Brinckmann 2000.

3 Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.9.1956, S. 6.

4 »Er ist der eigentliche Begründer und Nestor der Disziplin: Geschichte der Stadtbaukunst.«, in: BA B, DH2/21206, Bl. A499.

5 Strauss, Gerhard (1908–1984): Studium der Kunstgeschichte und Archäologie am Ende der 1920er/Beginn der 1930er Jahre in Wien, Köln und zuletzt in Königsberg. Dort wurde Strauss 1935 von Wilhelm Worringer mit einer Arbeit zur Geschichte mittelalterlicher Kunst im Ordensland Preußen promoviert. Nach 1945 war Strauss in der SBZ/DDR in verschiedenen Funktionen in der Deutschen Zentralverwaltung tätig.

6 Dr. Strauss, Deutsche Bauakademie, Brieftelegramm vom 14.6.1956, in: BA B, DH2/21206, Bl. A510. – Den Hinweis auf den Briefwechsel zwischen Brinckmann und Strauss verdanke ich Frau Sara Tazbir.

7 »An sich musste ich feststellen, dass ganz allgemein hier im Westen das Interesse für städtebauliche Literatur nachgelassen hat.« Wasmuth an Brinckmann am 15.4.1953, in: UK Nachlass Brinckmann, unpag.

Die Initiative für die Kontaktaufnahme zwischen Brinckmann und Strauss ging daher von der Ostberliner Bauakademie aus, wobei deren Mitarbeiter zielgerichtet Verbindungen aus den alten Netzwerken der deutschen universitären Kunstgeschichte und der Architekturausbildung an Technischen Hochschulen nutzten. So hatte Strauss 1953 zunächst Karl-Heinz Clasen⁸ gebeten, Brinckmann mündlich zu fragen, ob er bereit wäre, die Einladung zu einem Vortrag anzunehmen.⁹ Und Paul Wolf,¹⁰ der wohl von Kurt Junghanns¹¹ im Auftrag von Strauss um Vermittlung gebeten worden war, teilte Brinckmann in einem handschriftlichen Brief mit, »eine prominente Ost-Berliner Stelle« habe ihm ihr Interesse offenbart, »Platz und Monument« neu aufzulegen, und sie wäre bereit, dabei alle finanziellen Risiken zu tragen. Falls dieses Projekt gelänge, dann könne man auch die Neuauflage des Buches »Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit«¹² erwägen.¹³ Brinckmann schien nicht abgeneigt zu sein, das Buch in der DDR neu auflegen zu lassen,¹⁴ doch Günther Wasmuth, sein Verleger, riet ihm ab: »Es braucht nicht, aber es kann Ihnen heute eventuell übelgenommen werden, wenn Sie ein Buch im Osten herausbringen.«¹⁵

II.

Zwischen Albert Erich Brinckmann, der an der Friedrich-Wilhelms-Universität einige Semester Kunstgeschichte studierte, hier im Jahre 1906 mit einer Arbeit über »Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei«¹⁶ promovierte und schließlich zwischen 1931 und 1935 die Professur für Kunstgeschichte innehatte, und Gerhard Strauss, der 1957 den Lehrstuhl an der Humboldt-Universität übernahm, entwickelte sich ab 1954 ein intensiver Briefwechsel. Der Dialog über die innerdeutsche Grenze hinweg wurde sicherlich dadurch erleichtert, dass Strauss bei Brinckmann in Köln Vorlesungen gehört hatte, was die Überwindung ideologischer Vorbehalte vereinfachte.¹⁷ Am Anfang mag aber auf beiden Seiten noch ein ausgesprochenes

-
- 8 Clasen, Karl-Heinz (1893–1979): 1921 Promotion in Kiel, 1923 Habilitation in Königsberg über den Hochmeisterpalast in Marienburg. Ordinarius in Königsberg (1930–40), Aufbau eines kunstgeschichtlichen Lehrstuhls an der »Reichsuniversität Posen«, 1941 Professur in Rostock, ab 1949 in Greifswald.
- 9 Strauss an den Präsidenten der Bauakademie Kurt Liebknecht am 15.9.1954: »Zusammenarbeit mit Westdeutschland«. Neben Brinckmann standen Heinrich Gerhard Franz (Universität Mainz), Theodor Kraus (TH München), Walter Paatz (Universität Heidelberg) und der Münchner Konservator Gebhard auf der Einladungsliste, in: BA B, DH2/21206, Bl. A 599.
- 10 Wolf, Paul (1879–1957): Studium an der TH Stuttgart, Stadtbaurat von Dresden zwischen 1922 und 1945, dort u. a. Neuplanung der Stadt und Entwurf des »Gauforums«. Ab 1950 bis zu seiner Berentung 1952 war W. Mitarbeiter im »Ministerium für Aufbau« der DDR. 1919 hatte W. das Buch »Städtebau. Das Formenproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft« veröffentlicht, das eine stadtplanerische Antwort auf Brinckmanns »Stadtbaukunst« darstellte.
- 11 Junghanns, Kurt (1908–2006): Professor an der Bauakademie, Mitherausgeber des »Lexikon der Kunst«, »Die deutsche Stadt im Frühfeudalismus« (1959), »Der Deutsche Werkbund« (1982) u. a.
- 12 1. Auflage 1911, 2. Auflage 1921.
- 13 Paul Wolf an Brinckmann am 15.3.1953, in: UK Nachlass Brinckmann, unpag.
- 14 Brinckmann notierte auf dem Schreiben von Wolf: »18.2. prinzipiell ja, Ansprüche nicht hoch, notwendig gute Form«.
- 15 Wasmuth an Brinckmann am 15.4.1953, in: UK Nachlass Brinckmann, unpag.
- 16 Brinckmann 1906.
- 17 Es wäre für ihn, »der in seinen jungen Jahren zu Ihren Hörern gezählt hat«, eine Freude, auf Resonanz zu stoßen. Strauss an Brinckmann am 30.12.1957, in: UK Nachlass Brinckmann, unpag.

Zweckinteresse gestanden haben. So fühlte sich Brinckmann sicherlich geehrt, dass er Einfluss auf die Architektur- und Städtebaudebatte in Ostdeutschland nehmen konnte,¹⁸ und die Bauakademie, die Brinckmanns Forschungen für die Ausarbeitung eines sozialistischen Städtebaukonzepts zu nutzen suchte, verband das fachliche Interesse mit den politischen Zielen, in Westdeutschland vorsichtig und umsichtig Verbündete für die Deutschlandpolitik der SED zu gewinnen. Zwischen Brinckmann und Strauss begann jedoch allmählich ein Austausch, der über die politischen Absichten der Ostberliner Bauakademie und die professoralen Eitelkeiten eines westdeutschen Emeritus' weit hinausging, und der vielmehr wechselseitige Anziehung verrät. Eitelkeiten sind in dem Briefwechsel durchaus auch aufzufinden: So war Brinckmann offenkundig beleidigt, dass nicht er, dessen Buch »Platz und Monument« schon 1935 ins Russische übersetzt worden war,¹⁹ sondern Hans Kauffmann²⁰ von der Freien Universität in Westberlin, nach Moskau eingeladen wurde. Brinckmann schrieb im Februar 1958 an Strauss:

»Ja ist denn den Russen gar nicht bekannt, dass dieser K. einer der rabiatesten Hitleranbeter als Kölner Professor war? Dass er eine Kunstgeschichte allerältesten Stils betreibt, die er je nach Windwehen damals Hitlerisch, später in Köln katholisch färbt? Was will denn die Sowjetwissenschaft mit einer Kunsthistorie der Büchergelehrsamkeit, die sich nicht einmal um das Menschliche, das Soziale, das ›Brechtsche‹ auch in der Bildenden Kunst kümmert?«²¹

Strauss zeigte sich von der Einladung überrascht; trotz der »weniger erfreulichen Erfahrungen mit K. in zurückliegender Zeit«, bewertete er aber die Bereitschaft westdeutscher Kollegen, zu Gastvorlesungen nach Moskau und Leningrad zu reisen, als eine positive Entwicklung. Er übersandte Staatssekretär Wilhelm Girnus einen Auszug des Briefes und fragte offiziell an, ob bei sowjetischen Dienststellen angeregt werden könnte, dass Brinckmann nach Moskau eingeladen werde.²²

Der Gedankenaustausch zwischen Brinckmann und Strauss beruhte, trotz aller Unterschiede in den Begrifflichkeiten und den politischen Auffassungen, auf vergleichbaren kunstgeschichtlichen Positionen, die vor allem die Haltung zu Erscheinungsformen der Moderne betrafen. So z. B. einigten sie sich rasch auf eine vergleichbare Bewertung von Le Corbusiers Kirche Notre Dame du Haut in Ronchamp (Franche-Comté): Dieser Kirchenbau, so Strauss' Meinung, stehe »so außerhalb jeder Ordnung und Gesetzmäßigkeit, daß der subjektiven Interpretation keinerlei (...) Grenzen gesetzt sind«, sodass er sogar, wie Siegfried Giedion es bezeichnenderweise versucht habe, mit »mittelmeerischen Ovalhütten des 2. Jahrtausends v. Chr.« ver-

18 So wandte sich auch Fritz Rauda, der den Lehrstuhl für Wohnungsbau und Entwerfen an der TH Dresden innehatte, mit Briefen vom 19.11.1956 und 27.9.1957 an Brinckmann, in: ebd.

19 Brinckmann 1935.

20 Hans Kauffmann (1896–1983): 1919 Promotion in Kiel, 1922 Habilitation bei Goldschmidt in Berlin. 1936–56 war K. Professor in Köln, ab 1957 an der FU.

21 Brinckmann an Strauss am 19.2.1958, in: BA B, DH2/21206, Bl. 111.

22 Strauss an das Staatssekretariat für Hochschulen und Fachschulen am 28.2.1958, in: ebd., Bl. A140.

glichen werden könne. »Wenn man von einer Gesetzmäßigkeit in Ronchamp sprechen will, so nur von dem Subjektivismus als gesetzmäßiger Erscheinung einer die menschliche Existenz atomisierenden Situation.«²³

Albert Erich Brinckmann erkannte sogleich in Gerhard Strauss den Gleichgesinnten: »Auch Sie sind ein Gegner dieser Spielerei (...). Es ist der Grund, warum ich dieses Gespiel mit Auflösung und Kommunismus (der absolut keine Auflösung ist) so abstossend finde, Picasso kennt nur das Ambiente der Multi-Millionäre, Le Corbusier brüstet sich mit Ur-Christentum und ist ein Zyniker.«²⁴ Und Brinckmann forderte sogar über Strauss die Ostberliner Bauakademie auf, »diesem egoistischen Charlatanen gegenüber unnachsichtig« zu bleiben.²⁵ Was diese denn auch tat, wobei Georg Münter²⁶ die weitere Ausformulierung der Kritik übernahm: Was Le Corbusier gestaltet habe, »ist das Sichtbarmachen der deprimierenden Vereinsamung des Menschen, das bewußte Ablehnen jeder Beziehung, gleich welcher Art, die absolute Hoffnungslosigkeit. Das ist anti-sozial, anti-human.«²⁷

Brinckmanns heftige Kritik an Strömungen der modernen Architektur war keinesfalls auf deren ästhetische Erscheinungsformen begrenzt, sondern enthielt, ohne von Strauss aufgenommen zu werden, gelegentlich auch allgemeine politische Bewertungen:

»Ich beobachte, dass diese doppelsinnigen Falschheiten, etwa wie hier Demokratie mit den Allüren der absolutistischen Souverainen-Repräsentation, bürgerfromme²⁸ Baukunst mit Tingeltangeldekor (Gürzenich) so sehr die noch im Grunde anständigen Menschen abstossen müssen, die verzweifelt irgendwo nach einem Grundwahren suchen – ex oriente lux? – wie es bei mir heisst.«²⁹

Noch heftiger fiel die gleichartige Kritik an Le Corbusiers Interbau-Haus in Berlin aus, und diesmal ging Brinckmann voran: Er lehne »diese rücksichtslose Einpressung verschiedenster Menschen in vorgeformte und gar nicht abänderbare Behausungshülsen, wie sie Le Corbusier dekretiert«, prinzipiell ab. Er habe »auf den Gefängnis Korridoren der Cité radieuse in Marseille wie in Nantes-Rézé wahrhaft Angst« bekommen. Als er dann, »die ausgeklügelte Blödsinnigkeit oder Fatzkereie der Wohnungsgrundrisse sah, verquakelt noch durch die Treppenstiege« hätte ihn das Grauen gepackt.³⁰ Ernst May habe ihm gerade bestätigt: »so miserable Grundrisse wie in seinem Berliner Interbauhaus habe er noch nie gesehen. Ein ekelhafter Hochstapler.«³¹

Bei einer solchen beträchtlichen Übereinstimmung bei der Beurteilung von modernen Architekturströmungen wundert es nicht, dass die Affinität zwischen Brinckmann und Strauss

23 Strauss an Brinckmann am 28.11.1956, in: ebd., Bl. A 1054.

24 Brinckmann an Strauss am 2.12.1956, in: ebd., Bl. E 1147.

25 Brinckmann an Strauss am 3.4.1957, in: ebd., Bl. 294.

26 Münter, Georg (1900–1965): Promotion 1928 an der TH Danzig (»Die Geschichte der Idealstadt von 1400 bis 1700«), 1947–1952 leitete M. die städtische Bauverwaltung Lübecks.

27 Georg Münter an Brinckmann am 12.12.1958, in: UK Nachlass Brinckmann, unpag.

28 Im maschinenschriftlichen Original steht »bürgerform-me«. Vermutlich liegt eine Buchstabenverdrehung vor. Das könnte, bei Brinckmanns Neigung zu ausdrucksstarken Wortverbindungen, »bürgerfromme Baukunst« bedeuten.

29 Brinckmann an Strauss am 2.12.1956, in: BA B, DH2/21206, Bl. E 1147.

30 Brinckmann an Strauss am 7.1.1958, in: ebd., Bl. 621.

31 Brinckmann an Strauss am 25.12.1957, in: ebd., unpag.

noch zunehmen musste, sobald sie ihre Meinungen über den Städtebau und vor allem über den städtischen Raum auszutauschen begannen. Er wäre mit seiner Frau durch Köln hin- und hergefahren, schrieb Brinckmann am 3. April 1957 ausführlich: »Da waren allerdings auffallende und anspruchsvolle, zum Teil auch geschmackvolle aber ebenso auch outrierte Grossbauten – und es gab keinen Stadtraum mehr und alles verfiel ins Chaotische. Und dass Sie dies Chaos so fürchten, entspricht ganz meiner Furcht vor dem Managerkapitalismus und der egozentrischen Reklame.«³² Strauss antwortete ausführlich: Die »Anarchie«, die er in der städtischen Architektur im Westen Deutschlands beobachte, sei »ein untrügliches Zeichen«, dass die »große Potenz fehlt, die das Ungeordnete in eine Ordnung und damit in einen höheren Zustand überführen könnte«. Auch er wolle nicht bestreiten, dass es durchaus überall qualitätsvolle Einzelbauten gebe, »kennzeichnend bleibt aber für die gesellschaftlich bedingte Situation, dass solche Einzelqualität nicht mehr vom Ganzen auszugehen vermag und deshalb zu keinem Ganzen hinfindet.«³³ Er habe sich gefragt, kommentierte Brinckmann sofort diesen Brief Strauss', ob im östlichen Teil Europas auch »diese Dekomposition herrsche wie in der Gangsterkultur des Westens (wo zwar nicht Messer und Pistole, wohl aber Kapitalbeherrschung und ungehemmte Managermacht die tödlichen³⁴ Streiche führen, die sich sogar noch als bauliche ›Sensationen‹ präsentieren)«. ³⁵

Das Thema wurde in weiteren Briefen diskutiert. Brinckmann schrieb nochmals am 19. Februar 1958: Er habe eine »Aversion gegen diesen brutalen Bauindividualismus, sei er Produkt von kapitalistischen Ballungen (Versicherungen, Banken) oder vielleicht noch schlimmer von prahlenden Verwaltungsgremien: Theatern und Museen von Städten, Parlaments- und Ministerialgebäuden von Regierungen – und nicht nur ›diesseits des eisernen Vorhangs‹«. Und seine Aversion erstrecke sich auch auf das städtebauliche Konzept der Berliner Interbau: »Das Zerstückte und Zerrissene, das individuelle Architekturgebahren empfinde ich als Zeichen der von mir immer wieder beobachteten Dekomposition.«³⁶ Strauss war erstaunt, wie weit Brinckmann ihm entgegenkam; so hielt er am 15. August 1957 fest: Er wäre »ob der Breite der Begegnungsmöglichkeiten zwischen Ihren und unseren Überlegungen« sehr beeindruckt.³⁷

Jene ›Begegnungsmöglichkeiten‹ wurden durch unterschiedliche Meinungen zu politischen Tagesfragen, die ohnehin nur gelegentlich artikuliert worden waren, kaum behindert. Inmitten des zerrissenen, in Besatzungszonen aufgeteilten Deutschland war mithin während der 1950er Jahre eine kulturelle Verständigung möglich geworden. Diese Verständigung, so die These des vorliegenden Aufsatzes, beruhte auf den Traditionen der deutschen Wissenschaftsdisziplin Kunstgeschichte, insbesondere der der Friedrich-Wilhelms-Universität, insoweit sie durch Wölfflins psychologisches Verständnis der Architektur beeinflusst worden war.

32 Brinckmann an Strauss am 6.4.1957, in: ebd., Bl. 294.

33 Strauss an Brinckmann am 23.8.1957, in: ebd., unpag.

34 Im Original »tötliche«.

35 Brinckmann an Strauss am 31.8.1957, in: BA B, DH2/21206, unpag.

36 Brinckmann an Strauss am 19.2.1958, in: ebd., unpag.

37 Strauss an Brinckmann am 15.8.1957, in: ebd., Bl. A551.

III.

Als Brinckmann in seinem Buch »Platz und Monument« von 1908 die »Wirkungsrechnung und Ausdrucksmöglichkeiten der historischen Stadtbaukunst«³⁸ auf das Verhältnis der einzelnen Baukörper zueinander gründete, zugleich die Proportionen von Straße, Platz und Haus als Ausdruck von nationalen Eigenschaften deutete, folgte er stillschweigend dem Weg, der von Heinrich Wölfflin vorgezeichnet worden war. Wölfflin hatte schon in seiner Münchner Dissertation von 1886, den »Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur«, festgehalten: »Die Proportionen sind das, was ein Volk als sein eigenstes gibt. Mag auch das System der Dekoration von aussen hineingetragen sein, in den Maassen von Höhe und Breite kommt der Volkscharakter immer wieder zum Durchbruch.«³⁹ In seiner großen Vorlesung »Deutsche Kunst des späten Mittelalters und der Renaissance«, gehalten im Sommersemester 1904, nahm Wölfflin das Thema des Zusammenhangs von Stil und Proportion wieder auf, wobei er die Analyse der stadträumlichen Maßverhältnisse in die stilgeschichtlichen Reflexionen integrierte. In seinem Tagebuch skizzierte er die Grundgedanken der Vorlesung, die zugleich sein Verständnis des Städtebaus erläutern:

»Die Gasse. Das Haus nicht etwas Isoliertes
Es empfängt seinen Charakter mit von dem Zusammenhang, wie
Das Kind von den Geschwistern
Das Haus: die Urzelle
Hier das Maß gegeben, was groß ist und was klein.
Kirche: uns riesenhaft, damals überweltlich
Beziehung zum Leben. Erfahrungen über das Menschliche.«⁴⁰

Heinrich Wölfflin äußerte sich damit im Hörsaal der Friedrich-Wilhelms-Universität zu einem Thema, das seit Camillo Sitte in ganz Europa,⁴¹ besonders aber im gesamten deutschsprachigen Raum zu öffentlich ausgetragenen Debatten geführt hatte.

Er behandelte den städtischen Raum in der Geschichte, jedoch als Kunsthistoriker, nicht als Urbanistiker, der nach neuen Entwurfsprinzipien suchte. Für sein Kolleg »Typen deutschen Städtebaus«, gehalten im Sommersemester 1906,⁴² liegen keine Niederschriften vor, dafür lassen sich aber die Grundgedanken seiner Münchner Vorlesung von 1917 zum Thema »Die deutsche Stadt« erkennen:

» – Er [Wölfflin] sprach vom ›Gesicht‹ der Stadt; sein schon in den Prolegomena praktiziertes anthropomorphes, physiognomisches Verständnis der Architektur pflegte er also weiter. – Er begriff, und das überrascht bei dem vermeintlichen Formalisten Wölfflin, den

38 Brinckmann 2000, Vorwort.

39 Wölfflin 1886, S. 30.

40 Wölfflin 1984, S. 205.

41 Sitte 1889.

42 Strauss 1960, S. 419.

Stadtkörper in seiner kulturgeschichtlichen Genese. Und – Er formulierte in dieser Vorlesung eine Kritik am aktuellen Städtebau.«⁴³

Die Gedankenskizze für seine Vorlesung »Die architektonischen Stilbildungen des Mittelalters und der Neuzeit« im Wintersemester 1906/07, gleichfalls in seinem Tagebuch festgehalten, belegt zudem, dass Wölfflin einen Stilzusammenhang zu formulieren versuchte, der alle Künste umfassen sollte, der dann, unausgesprochen, auch für die Untersuchung der Stadtformen anwendbar wurde:

»Der weitere Gesichtspunkt der Gebundenheit eines Stils an bestimmte Lage.
Stil und Costüm. – Stil und darstellende Kunst. – Stil und (Bildform) Kunst. –
Der Zusammenhang mit den nicht-bildlichen Künsten. – Stil und Situation.
Es steht immer eine besondere Optik im Hintergrund. – Die gotischen Augen.«⁴⁴

Brinckmann hatte seine 1908 erschienene Studie »Platz und Monument« ausdrücklich Heinrich Wölfflin »verehrungsvoll zugeeignet«.⁴⁵ Er dankte damit seinem Lehrer wohl nicht nur für die bestandene Doktorprüfung⁴⁶, sondern auch für die entscheidende Anregung zu einem Thema, das ihn sein gesamtes wissenschaftliches Leben beschäftigen sollte. Brinckmann, das kann kaum übersehen werden, versuchte Wölfflins »anthropomorphes, physiognomisches Verständnis der Architektur«, das sich auf jenes Verhältnis der Maße von »Höhe und Breite« gründete, endgültig von der Stilanalyse zu lösen und auf die städtebauliche Raumbildung anzuwenden: »Das Primäre alles architektonischen Gestaltens«, schrieb Brinckmann 1908, »ist das Raumgefühl, das wiederum seinen Ursprung in der Empfindung des Menschen für eine bestimmte Körperlichkeit hat, also psychophysisch ist. Die Strukturformen, Gliederungen und Details sind nur Sichtbarmachung dieses Gefühles im Material durch künstlerische Tätigkeit.«⁴⁷

Spätestens aber 1911/12 ging Brinckmann, inzwischen Professor an der Technischen Hochschule Karlsruhe, über die Wölfflinschen Intentionen hinaus – entscheidend für diese Veränderung war keineswegs, dass er sich davon abwandte, in der Stadt ein Kunstwerk sehen zu wollen. Er analysierte historische Stadtformen aber nicht mehr nur, um sie zu verstehen und beschreiben zu können, sondern er begann, die Geschichte des Städtebaus nach Gesetzen des räumlichen Gestaltens abzusuchen, um jene »Gesetze« dann gewissermaßen aus ihren geschichtlichen Bindungen zu extrahieren, damit sie praktisch angewendet werden können, d. h. er stellte sich in den Dienst derjenigen Architekten, Stadtplaner und Kulturkritiker, die den »Nieder-gang der Stadtbaukunst« aufzuhalten suchten. Brinckmann begann wohl zu dem Zeitpunkt die Grenze zwischen dem Städtebauhistoriker und dem Planungstheoretiker zu überschreiten, als er sich nach seiner mäßig erfolgreichen Promotion entschlossen hatte, an der Technischen

43 Meier 2003, S. 96.

44 Wölfflin 1984, S. 218.

45 Brinckmann 2000.

46 Die Promotionsprüfung, bei der Brinckmann in Kunstgeschichte, Philosophie und Italienisch geprüft wurde, hatte am 14.12.1905 stattgefunden. Wölfflin hatte den Vorsitz, Kekulé prüfte in Archäologie und fand: »Der Cand. war nicht überall gleichmäßig unterrichtet.« Ergebnis: cum laude. In: HUB UA, Phil. Fak., 412, Promotionen 19. Mai 1906 – 16. Juni 1906, Indexnr. 205, Bl. 395.

47 Brinckmann 2000, S. 88.

Hochschule Charlottenburg einige Semester Architektur zu studieren. Dort stieß er auf einen Kreis von Fachleuten der neu entstandenen Disziplin Städtebau, die, um Joseph Brix und Felix Genzmer im städtebaulichen Seminar⁴⁸ versammelt, Reformkonzepte öffentlich diskutierten. Unverkennbar sind die wechselseitigen Beeinflussungen zwischen dem Buch »Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit«, das Brinckmann 1911 vorlegte und Walter Curt Behrendts⁴⁹ Dissertation »Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau«, die gleichfalls 1911 als Buch erschien.⁵⁰ Die Schriften stellten wohl oppositionelle Antworten auf Brix' moderaten Reformansatz dar. Es ist deshalb anzunehmen, dass Behrendt und Brinckmann, die sich vermutlich von gemeinsam besuchten Vorlesungen oder vom Arbeiten im Atelier her kannten, in jenen Jahren in direktem Austausch standen. Behrendt nutzte die Veröffentlichungen Brinckmanns, um sich historisch zu vergewissern und damit seine Fundamentalkritik abzusichern,⁵¹ und Brinckmann übernahm seinerseits Behrendts radikale Polemik gegen den liberalistischen Städtebau, um vor dem Hintergrund jenes »Verfalls« des städtischen Raums im 19. Jahrhundert die Gesetze der künstlerisch geformten vorkapitalistischen Stadt zu untersuchen.

Behrendt wandte sich vehement gegen den »schrackenlosen Individualismus, wie er sich heute im Fassadengewirr unserer Wohnquartiere straßauf, straßab noch kund gibt«. Dieser sei Ausdruck »schwächlicher Sentimentalität«, also prinzipiell abzulehnen. Das Ziel müsste deshalb sein, die Blockfront im Städtebau wieder als tektonisches Raumelement einzusetzen: »Die architektonisch einheitliche Ausbildung der Blockfront ist nicht ein äußerliches Dekorationsmittel zur Befriedigung repräsentativer Wünsche, deren konsequente Anwendung unbedingt zu gewaltsamen Maßregeln führen muß, sie wird vielmehr vom ästhetischen Bedürfnis als soziale Folgerung gleichsam gefordert.« Nur ein »machtvoller Einzelwille« wie in den »Fürstenstädten der Renaissance und des Barock« könne diese Wendung vollziehen, »wenn überhaupt die gesamte Stadtanlage als eine Aufgabe künstlerischen Gestaltens angesehen werden soll«.⁵²

Jene radikale Ablehnung des Städtebaus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, also der fragmentierten, stilpluralistischen, auf maximale Verwertung des Bodens gegründeten Stadtarchitektur, beeinflusste unmittelbar Brinckmanns weitere städtebauhistorischen Untersuchungen. Er orientierte sich an Sprache und Intention, mit denen Behrendt gegen die liberalistische städtebauliche Zerstörungsaktion polemisiert hatte, als er am 19. Januar 1913 in Hamburg einen Vortrag hielt:

48 Das Städtebauliche Seminar der TH Charlottenburg editierte ab 1908 die Vorträge, die im Seminar gehalten wurden, in einer eigenen Zeitschriftenreihe: »Städtebauliche Vorträge«. Im ersten Heft referierte Joseph Brix über »Aufgaben und Ziele des Städtebaus« und Felix Genzmer über »Kunst im Städtebau«.

49 Behrendt, Walter Curt (1884–1945): Studium an den TH in Charlottenburg, München und Dresden. Verschiedene Tätigkeiten im Staatsbauwesen. Behrendt war 1926 Mitbegründer (zusammen mit Walter Gropius, Mies van der Rohe, Bruno und Max Taut, Ludwig Hilberseimer, Otto Haesler, Ernst May u. a.) der Architektenvereinigung »Der Ring«. 1934 emigrierte Behrendt in die USA, 1937 bis 1941 war er Prof. für Städte- und Wohnungsbau an der Universität Buffalo.

50 Behrendt 1911.

51 »(...) im übrigen sind die verschiedenen, an den einzelnen Stellen näher bezeichneten Untersuchungen von A. E. Brinckmann zur Geschichte und Ästhetik eingehend benutzt worden.« Behrendt 1911, S. 9.

52 Ebd., S. 13.

»Nach 1800 bemerkt man zunächst, wie das künstlerische Gefühl erkaltet; die Blockfassade wird eine Reißbrettkomposition, die im Stadtbild nicht recht wirksam wird (...) Dann aber bricht in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ein rücksichtsloser Individualismus in der Formung nebeneinanderliegender, im Grundriß kaum verschiedener Häuser durch; jedes will seinen Nachbarn übertrumpfen. Dieses Nichtachten auf die nächste Umgebung führt zur Anarchie; eine schlecht angewandte offene Bauweise, ungeschickte Fluchtlinien vergrößern noch das Übel.«⁵³

Es entstünden auf diese Weise keine Städte, vielmehr nur »wüste Häuserhaufen«.⁵⁴ Erst dann aber, wenn die »ruhigen, einheitlichen Massen der Privathäuser« wieder einen »neutralen Untergrund für die Monumentalbauten der Stadt« bildeten, könnten wieder »wirkungsvolle Straßen- und Platzräume« entstehen: und »der Organismus bekommt einen Kopf, dem sich der Körper unterordnet«.⁵⁵

Aus der Verarbeitung der großen Stadt des industriellen Kapitalismus, die im 19. Jahrhundert ihre Struktur und Gestalt durch eine eigentümliche Mischung von alten, aus der Stadtbaukunst des Absolutismus stammenden Baupolizeivorschriften, der liberalistischen Planung und der Bodenspekulation gefunden hatte, wuchsen zu Beginn des 20. Jahrhunderts Stadtbaumodelle und Planungskonzepte hervor, die für vielfältige Interessen und ideologische Vereinnahmungen offen waren. Die antikapitalistische Grundhaltung bildete die Voraussetzung jeglicher Stadt- und Architekturkritik, weil die Bauspekulation als offensichtliche Ursache der städtebaulichen Zerstörungen ausgemacht werden konnte; die Ablehnung der Wilhelminischen Kultur mit ihrem falschen Pathos und barocken Pomp war hingegen die allgemeine Triebkraft der ästhetischen Innovation, auch gerade in der Architektur. Ein junger Kunsthistoriker, der von Camillo Sitte an das Verständnis des historischen Städtebaus herangeführt und durch Heinrich Wölfflin am Berliner Kunstgeschichtlichen Institut eine architektur- und wahrnehmungspsychologische Ausbildung erfahren hatte, musste zwangsläufig das liberalistische 19. Jahrhundert mit seinen fragmentierten, stilpluralistischen Stadtfiguren als Zerstörung der Stadtbaukunst ablehnen. Er stand dann aber ratlos einer noch ungeklärten Fülle von Sozialutopien, Stadttheorien, ästhetischen Reformvorschlägen und Planungsmodellen gegenüber. Brinckmann musste in kürzester Frist lernen, seine Kunstgeschichte des Städtebaus gegenüber der Handwerksideologie des Schultze-Naumburg⁵⁶, Lichtwarks⁵⁷ und Henricis⁵⁸ romantischer Verklärung der mittelalterlichen Stadt, der sozialistischen Gartenstadtideologie der Brüder Kampffmeyer⁵⁹ und dem individualistischen Ästhetizismus des Jugendstils u. a. zu behaupten. Die kunstgeschichtliche Städtebauforschung, indem sie auf wissenschaftlichem Wege die allgemeinen Gesetze des räumlichen Gestaltens aufzudecken imstande schien, so Brinckmanns Selbstverständnis, enthielt

53 Brinckmann, Albert E.: Die Stadt als baulicher Organismus. Vortrag vom 19.1.1913, gehalten in Hamburg. In: Bau-rundschau, 23.1.1913.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Schultze-Naumburg 1909.

57 Lichtwark 1899.

58 Henrici 1981.

59 Kampffmeyer 1908; Kampffmeyer 1914.

hingegen die einmalige Chance, an der Gestaltung der Zukunft aktiv mitwirken zu können. »Platz und Monument« von 1908, und, noch stärker, die »Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit« von 1911, die »Stadtbaukunst des achtzehnten Jahrhunderts« von 1914 und die »Stadtbaukunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit« von 1921 sind als Aufforderung zu begreifen, die »Gesetze« des stadträumlichen Gestaltens im zeitgenössischen Städtebau anzuwenden. Die städtebaugeschichtlichen Schriften Brinckmanns wurden, in großen Stückzahlen gedruckt,⁶⁰ zu Handbüchern, die auf vielfältige Weise Architekten und Planungsbehörden, vor allem aber die Studenten der Architektur und der Kunstgeschichte mit den räumlichen Grundlagen der europäischen Stadtkultur vertraut zu machen suchten.⁶¹

Eine radikale Veränderung der Stadt, die Überwindung des Fragmentarischen, die neue künstlerische Formung der großen Stadtlandschaften waren aber nicht ohne präzise Baugesetze, Kontrolle der Bauverwaltungen, nicht ohne Enteignungen von Grund und Boden, im Grunde nicht ohne Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu denken. Im Anschluss an die Kapitel über »Frankreichs klassische Stadtbaukunst« und die englische Stadt Bath, einen Badeort des 18. Jahrhunderts, die 1925 in der zweiten Auflage der »Stadtbaukunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit« veröffentlicht wurden, zog Brinckmann die politischen Schlussfolgerungen seiner historischen Forschungen: »Aber suchen nicht auch wir statt Zersplitterung wieder ausgleichende Zusammenfassung in jeder Hinsicht? Und hat nicht der Sozialismus hier eine seiner wichtigsten Aufgaben zu suchen? Wie nun, wenn damit auch die neue architektonische Form gewonnen würde?«⁶²

IV.

Die antikapitalistischen Ressentiments, die Ablehnung der Bauspekulation, die Skepsis gegenüber Erscheinungsformen des Modernismus innerhalb der bürgerlichen Kultur, die Suche nach räumlichen Gestaltungsgesetzen, die auf wissenschaftlichem Wege aus der Geschichte des Städtebaus abgeleitet werden, die Proportionen von Straßen, Plätzen und Baukörpern als Ausdruck des Volkscharakters u. a. – diese Positionen, die Brinckmann in den folgenden Jahrzehnten mannigfaltig modifiziert, aber nie aufgegeben hatte, ermöglichten die Rezeption seiner Schriften in der DDR. Es ist immer wieder behauptet worden, Städtebau und Architektur der 1950er Jahre in Ostdeutschland folgten unmittelbar sowjetischen Vorbildern, wären gar reine Kopien.⁶³ Eine solche Deutung nähme aber die politische Rhetorik der SED jener Jahre noch im Nachhinein ernst. Vielmehr ist der sowjetische, von Ulbricht bereitwillig übernommene Grundsatz, sozialistische Gehalte in nationalen Architekturformen realisieren zu wollen, nur als eine Hülse zu begreifen, innerhalb der sich die deutsche Traditionslinie der antiliberalen, reformorientierten Stadtbaukunst, deren Ursprünge in den Jahren zwischen 1900 und 1914 zu suchen sind,

60 Die zweite Auflage der »Stadtbaukunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit«, erschienen 1925, wurde als »Neuntes bis dreizehntes Tausend« ausgeliefert.

61 Vgl. Leyser 1911.

62 Brinckmann 1921, S. 90.

63 Z. B. Schätzke 1991, S. 42–45; Hoscislawski 1991, S. 65–70; Palutzki 2000, S. 46–48 u. a.

durchaus zu behaupten wusste. Umgekehrt wäre zu fragen, ob nicht in jene sowjetische, ›stalinistische‹ Architektur- und Stadtvorstellung auch die Ergebnisse deutscher Diskurse eingeflossen waren, als 1931 das Zentralkomitee der KPdSU beschloss, die konstruktivistische Architektur, die in der Sowjetunion die vorherrschende Strömung der Moderne darstellte, als »formalistisch«, d. h. als »volksfeindlich« zu bekämpfen. Insoweit erscheint die Übersetzung von Brinckmanns Buch »Platz und Monument« ins Russische im Jahre 1935 keinesfalls als zufällig,⁶⁴ sondern als gezielter, planvoller Schritt, weil es eine unschätzbare Hilfe anbot, für die ›realistische‹, d. h. ›volkstümliche‹ Architektur in nationalen Formen einen stadtbaukünstlerischen Wirkungsrahmen zu entwerfen. Das müsste allerdings näher untersucht werden. Aber selbst der ›Formalismus‹, der in der ›stalinistischen‹ Kulturpolitik stets als schärfster Gegensatz zur geforderten ›volkstümlichen‹ Kunst definiert worden war, beruhte auf einer entsprechenden Begriffsbildung in der deutschen Kunstgeschichte, z. B. bei Wölfflin. So führte Gerhard Strauss noch im Jahre 1960 an, dass Wölfflin eine treffende »Manierismus-Definition« gelungen sei: Die Kunst im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, zitierte er ausführlich »Die klassische Kunst« von 1904, »ist völlig formalistisch und hat gar keine Beziehung mehr zur Natur (...) Man suchte ein Allgemeines, was jenseits dieser Welt liegt und das Schematisieren verband sich vortrefflich mit dem gelehrten Antikthun (...) Die Kunst hört auf, eine volkstümliche zu sein. Unter solchen Umständen war ihr nicht zu helfen, sie starb an der Wurzel ab.«⁶⁵

Auch die »Sechzehn Grundsätze des Städtebaus«⁶⁶, die während einer Reise deutscher Architekten nach Moskau 1950 maßgeblich vom Minister für Aufbau der DDR, Lothar Bolz⁶⁷, ausgearbeitet und von der Regierung der DDR am 27. Juli 1950 zusammen mit dem ›Aufbaugesetz‹ beschlossen wurden, enthalten ein Stadtkonzept, in dem der Wiederhall deutscher sozialwissenschaftlicher und städtebaulicher Diskurse vor dem Ersten Weltkrieg durchaus noch zu vernehmen ist.⁶⁸ Schon der § 1 dieser ›Grundsätze‹, in dem die Stadt »in Struktur und architektonischer Gestaltung« als »Ausdruck des politischen Lebens und des nationalen Bewußtseins des Volkes« erklärt wird,⁶⁹ verlässt vollständig die Methode der marxistischen Gesellschaftsanalyse, im ›Überbau‹ die Widerspiegelung von Klassenstruktur und Klassenkämpfen zu sehen. Der Autor Lothar Bolz gibt durch seine Wortwahl zu erkennen, dass Heinrich Wölfflins Münchner Vorlesung »Die deutsche Stadt« deutliche Spuren in seinem Denken hinterlassen hat,⁷⁰ bzw. dass er Karl Grubers These, in der Stadtgestalt spiegele sich die »Rangordnung der

64 Brinckmann 1935. Das Buch Brinckmanns erschien 1935 in Moskau in einer Auflage von 5000 Exemplaren.

65 Wölfflin, Heinrich: Die klassische Kunst. München 1904, S. 181–182, zit. n. Strauss 1960, S. 431.

66 »Die sechzehn Grundsätze des Städtebaus«. In: Bolz 1951, S. 32–52.

67 Bolz, Lothar (1903–1986) war ab 1949 Minister für Aufbau der DDR. Studium der Rechtswissenschaft, Kunst- und Literaturwissenschaft während der 1920er Jahre in München, Kiel und Breslau.

68 Im Gegensatz zur bisherigen Bewertung sieht Simone Hain die »sechzehn Grundsätze« nicht als »Anticharta von Athen«, sie hätten vielmehr »ganz auf der Höhe der zeitgenössischen Konzeptionsbildung« gestanden. Hain 1992, S. 38.

69 »Die sechzehn Grundsätze des Städtebaus«. In: Bolz 1951, S. 33.

70 Wölfflin las im WS 1922/23 »Die deutsche Stadt«. Vgl. Vorlesungsverzeichnis der Ludwig-Maximilians-Universität, <http://epub.ub.uni-muenchen.de/796/>. – Lothar Bolz hatte sich am 15.4.1921 an der Universität München eingeschrieben. Freundlicher Hinweis des Universitätsarchivs der LMU.

Werte«,⁷¹ stillschweigend zu folgen bereit war. Der § 3 hingegen, der die Abhängigkeit des städtischen Wachstums »von den städtebildenden Faktoren bestimmt, das heißt: von der Industrie, den Verwaltungsorganen und den Kulturstätten«,⁷² beruht auf dem soziologischen Begriffssystem und der Stadtanalyse Werner Sombarts von 1907.⁷³ Und der § 9 aber: »Das Antlitz der Stadt, ihre individuelle künstlerische Gestalt wird von Plätzen, Hauptstraßen und den beherrschenden Gebäuden im Zentrum der Stadt bestimmt«,⁷⁴ erinnert in seiner Intention dann an Brinckmanns Forderungen von 1913, dem »Organismus« Stadt wieder einen »Kopf« zu verschaffen, dem sich der Körper unterzuordnen habe usw.

Auf vielfältige Weise, ohne dass deren Ursprünge im Detail hier nachgewiesen werden können, wurden für das ostdeutsche Wiederaufbauprogramm auch die Ordnungsmuster aktiviert, die der »künstlerische Städtebau« nach 1900 erarbeitet hatte.⁷⁵ So orientierte sich, um ein Beispiel zu benennen, der Wiederaufbau der mecklenburgischen Stadt Neubrandenburg nach 1953 am Blockraster der Planstadt des 13. Jahrhunderts. Das alte Grundgerüst der städtebaulichen Ordnung wurde aufgenommen, sogar die leicht gekrümmten Straßenführungen zumeist wieder hergestellt. Anstelle der individuellen Einzelhausbebauung auf der Parzelle, die vor der Zerstörung 1945 das Stadtbild geprägt hatte, wurde aber die »künstlerische Zusammenziehung zu Hausgruppen«⁷⁶ gewählt. Die programmatische Forderung von Behrendt aus dem Jahre 1911 wurde beim Neubrandenburger Wiederaufbau eingelöst: »Nicht das Einzelhaus, sondern die rhythmische Reihung der Häuser innerhalb eines Blocks, die architektonisch einheitliche Blockfront bildet das Raumelement für die Stadtbaukunst der Gegenwart.«⁷⁷

Die in Neubrandenburg durchgängig praktizierte Blockrandbebauung, die im Inneren die Anlage von Gärten und Gemeinschaftseinrichtungen ermöglichte, hatte auch Brinckmann schon 1913 in seinem Hamburger Vortrag favorisiert: »Das Ideale bleibt ein Baublock nur mit Randbebauung, während die Innenhöfe zu einem einheitlichen Garten zusammengelegt sind.«⁷⁸ Andere Beispiele jener Rezeption des Konzepts des »künstlerischen Städtebaus« in den Wiederaufbauprogrammen ostdeutscher Städte sind leicht aufzufinden: der Wiederaufbauplan von Dessau, die sozialistische Planstadt Stalinstadt (Eisenhüttenstadt), der Dresdner Altmarkt, die Rostocker Lange Straße u. a.

71 Gruber 1914. Dem Buch liegt Grubers Karlsruher Dissertation zugrunde. Seit 1912 lehrte aber Brinckmann an der TH Karlsruhe. Es kann daher angenommen werden, dass, trotz einiger Spannungen, Gruber Brinckmanns Vorlesungen besucht hat.

72 »Die sechzehn Grundsätze des Städtebaus«. In: Bolz 1951, S. 39.

73 Vgl. Sombart 1907. – Werner Sombart (1863–1941) war ab 1906 Prof. an der Berliner Handelshochschule, ab 1918 an der Friedrich-Wilhelms-Universität.

74 »Die sechzehn Grundsätze des Städtebaus«. In: Bolz 1951, S. 45.

75 Vgl. Tazbir 2009.

76 Brinckmann, Albert E.: Die Stadt als baulicher Organismus. Vortrag vom 19.1.1913, gehalten in Hamburg. In: Bau-rundschau, 23.1.1913.

77 Behrendt 1911, S. 82.

78 Brinckmann, Albert E.: Die Stadt als baulicher Organismus. Vortrag vom 19.1.1913, gehalten in Hamburg. In: Bau-rundschau, 23.1.1913.

V.

Die Allunionskonferenz der UdSSR zum Bauwesen vom 7.12.1954 in Moskau, auf der Chruschtschow die Richtungsänderung in der Architekturpolitik verkündete und die forcierte Industrialisierung des Bauwesens im Machtkampf um die Führung der KPdSU bewusst eingesetzt hatte,⁷⁹ traf die Ostberliner SED-Führung unerwartet. Der Anpassungsprozess im gesamten Bauwesen, der damit erforderlich wurde, war schmerzlich und verlief widersprüchlich. Die Vorfertigung aller Bauelemente in Großserien und deren Montage zu unterschiedslosen Großfiguren (»Behausungshülsen«) musste aber dem stadtbaukünstlerischen Konzept, sozialistische Städte in nationalen Architekturformen zu errichten, letztlich die gesellschaftliche Basis entziehen. Auch die kunstgeschichtliche Disziplin Städtebaugeschichte war durch den radikalen Wechsel der Prämissen betroffen. Anfang der 1950er Jahre hatte sie dazu gedient, aus der Geschichte der deutschen Stadt die »Gesetze« des räumlichen Gestaltens ableiten zu können, nach 1957/58 konnte sie leicht als Widersetzlichkeit gegenüber Partei-Beschlüssen ausgelegt werden. Die Vertreter der Disziplin begannen daher, sich in akademische Nischen zurückzuziehen. Auch Gerhard Strauss war unmittelbar von dem Kurswechsel betroffen, hatte er doch als Direktor des Instituts für Theorie und Geschichte der Baukunst an der Bauakademie das stadtbaukünstlerisch orientierte Wiederaufbaukonzept mit allen Kräften vorangetrieben. Seine Rede auf der lange Zeit vorbereiteten internationalen Konferenz »Städtebau. Geschichte und Gegenwart«, die im Oktober 1956 in Erfurt stattfand, belegt, dass er vor nahezu unüberwindlichen Schwierigkeiten gestanden hatte. Einerseits musste er die Kritik der SED an der »starrten Auffassung von der Bedeutung historischer Formelemente« vertreten, andererseits versuchte er, den Wölfflinschen Gedanken, dass sich in den städtebaulichen »Proportionen« der »Volkscharakter« äußere, in die Strategie der forcierten Industrialisierung des Bauwesens zu integrieren.⁸⁰

»Auch unter den neuen Bedingungen des industriellen Bauens wird jede Stadt eine Individualität bleiben gemäß den Besonderheiten ihrer Geschichte, ihrer Lage, ihren neuen Funktionen usw., weil auch für den Städtebau das Gesetz gilt, dass sich das Allgemeine niemals als solches, sondern nur im Besonderen verwirklicht. Es ist also nach wie vor ein unabdingbarer Teil des stadtbaukünstlerischen Auftrages, aus den verschiedenen städtebaulichen Komponenten echte Stadtindividualitäten zu schaffen – nun sozialistischen Inhaltes und sozialistischer Gestalt. Auf die Bedeutung der Stadtindividualität hat A. E. Brinckmann bereits vor Jahrzehnten hingewiesen.⁸¹ Ich erinnere an diesen Hinweis umso lieber, als der Nestor der Geschichte der Stadtbaukunst eben seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag hat feiern können und wenige Monate vorher den fünfzigsten Jahrestag seiner Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin.«⁸²

79 Vgl. Hannemann 2005, S. 61.

80 Strauss 1956, S. 205–206. Bezeichnenderweise wurde der Protokollband nicht gedruckt, sondern nur »hektografiert«, wohl um den ausländischen Teilnehmern wenigstens ein Exemplar übersenden zu können.

81 Brinckmann 1921, S. 4.

82 Strauss 1956, S. 196.

Das musste Illusion bleiben. Gerhard Strauss drängte wohl auch deshalb 1957 darauf, an die Universität zu wechseln, um dem Zerfallsprozess der historisierenden Städtebauauffassung zu entgehen. Er übernahm, zunächst als Extraordinarius berufen, die Leitung des Kunstgeschichtlichen Instituts. Unmittelbar nach seiner Amtsübernahme teilte er Brinckmann sein neues Arbeitsfeld mit und lud ihn zu Gastvorlesungen ein.⁸³ Brinckmann lehnte zwar nicht ab, entschied sich aber für eine unverbindliche Absichtserklärung:

»Ihre Berufung ist für mich eine Überraschung – aber ich weiss aus eigener Erfahrung, dass nicht die messbare Wissenfülle aus zweiter Hand (Kauffmann), sondern die Potenz zum eigenen Erwerb dieses Wissens im Kontakt zum Kunstwerk und Leben entscheidet. Ihre Formulierung ›Kunstwissenschaft in der Wirklichkeit unseres Lebens wirksam zu machen‹ ist seit ›PLATZ UND MONUMENT‹ bis zur ›BAUKUNST‹ mein Wille gewesen. So stelle ich es mir sehr schön vor, mit Ihnen einmal einige Vorlesungen zu halten.«⁸⁴

Der Tod Brinckmanns am 10. August 1958 markierte gewissermaßen auch das Ende der städtebauhistorischen Forschungen an der Humboldt-Universität. Zwar wurden während der 1960er Jahre von Georg Münter noch Vorlesungen zur Geschichte der Idealstadt und von Kurt Jungmanns zur mittelalterlichen deutschen Stadt gehalten, aber es kann nicht übersehen werden, dass das Forschungsgebiet der historischen Stadtbaukunst an gesellschaftlicher und akademischer Relevanz verloren hatte. Erst zu Beginn der 1980er Jahre wurde ein neuerlicher Versuch unternommen, innerhalb des ›Wissenschaftsbereiches Kunstwissenschaft‹ der Humboldt-Universität Forschung und Lehre zur Geschichte des Städtebaus zu verankern. Jetzt aber war es nicht mehr die Suche nach der ›idealen‹ Stadt des Sozialismus, sondern der Verfall der historischen Stadtsubstanz in der DDR, der die wissenschaftlichen Aktivitäten in Gang brachte.

Abkürzungen

BA B = Bundesarchiv Berlin

HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv

Phil. Fak. = Philosophische Fakultät

UK Nachlass Brinckmann = Universität Köln, Kunstgeschichtliches Seminar, Abteilung Architektur, Nachlass Albert Erich Brinckmann

Literatur

Arend, Sabine: Albert Erich Brinckmann. Kunsthistoriker im Nationalsozialismus. Magisterarbeit, Humboldt-Universität. Berlin 2001.

Behrendt, Walter C.: Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart. Berlin 1911.

Bolz, Lothar: Von deutschem Bauen. Berlin 1951.

Brinckmann, Albert E.: Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Straßburg 1906.

83 Strauss an Brinckmann am 23.4.1958, in: UK Nachlass Brinckmann, unpag.

84 Brinckmann an Strauss am 5.5.1958, in: ebd.

- Brinckmann, Albert E.: Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1921.
- Brinckmann, Albert E.: Ploščad' i monument kak problema chudožestvennoj formy. Pervod tret'ego nemeckogo izdanija so vstupitel'noj statej i kommentarijami Ignatija Chvojnika. Izdatel'stvo Vsesojuznoj Akademii architektury. Moskau 1935.
- Brinckmann, Albert E.: Platz und Monument. Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit. Nachdruck der ersten Auflage Berlin 1908. Berlin 2000.
- Gruber, Karl: Eine deutsche Stadt. Bilder zur Entwicklungsgeschichte der Stadtbaukunst. München 1914.
- Hain, Simone: Berlin Ost: »Im Westen wird man sich wundern«. In: Beyme, Klaus von u. a. (Hg.): Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit. München 1992, S. 38.
- Hannemann, Christine: Die Platte. Industrialisierter Wohnungsbau in der DDR. Berlin 2005.
- Henrici, Karl: Der Individualismus im Städtebau, Aachen 1904. In: Curdes, Gerhard/Oehmichen, Renate (Hg.): Künstlerischer Städtebau um die Jahrhundertwende. Aachen 1981, S. 74–82.
- Hoscislawski, Thomas: Bauen zwischen Macht und Ohnmacht. Architektur und Städtebau in der DDR. Berlin 1991.
- Kampffmeyer, Bernhard: Von der Kleinstadt zur Gartenstadt. Berlin 1908.
- Kampffmeyer, Paul: Von der mittelalterlichen Kleinstadt zur modernen Großstadt. München 1914.
- Leyser, Erich: Ein neuer »Brinckmann«. Stadtbaukunst in der Vergangenheit. In: Die Bauwelt 124 (1911), S. 35–36.
- Lichtwark, Alfred: Palastfenster und Flügeltür. Berlin 1899.
- Meier, Nikolaus: Heinrich Wölfflin in München. Kunstwissenschaft und Wissenschaftstopographie. In: Drude, Christian / Kohle, Hubertus (Hg.): 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen. Perspektiven. Polemik 1780–1980. München und Berlin 2003, S. 94–111.
- Palutzki, Joachim: Architektur in der DDR. Berlin 2000.
- Schätzke, Andreas: Zwischen Bauhaus und Stalinallee. Architekturdiskussion im östlichen Deutschland 1945–1955. Braunschweig und Wiesbaden 1991.
- Schultze-Naumburg, Paul: Kulturarbeiten. Bd. 4: Staedtebau. München 1909.
- Sitte, Camillo: Der Städtebau. Nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Wien 1889.
- Sombart, Werner: Der Begriff der Stadt und das Wesen der Stadtbildung. In: Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik 27 (1907), S. 1–9.
- Strauss, Gerhard: Über den Aufbau historischer Städte in Deutschland seit 1945 und einige damit verbundene historische und gestalterische Probleme. In: Strauss, Gerhard (Hg.): Städtebau. Geschichte und Gegenwart. Materialien der Konferenz Erfurt, 16.–19. Oktober 1956. Textband. Berlin 1956, S. 196–221.
- Strauss, Gerhard: Heinrich Wölfflin. Über seine Bedingtheit und seine Bedeutung. In: Forschen und Wirken. Festschrift zur 150-Jahr-Feier der Humboldt-Universität zu Berlin 1810–1960. 3 Bde. Bd. 1. Berlin 1960, S. 417–451.
- Tazbir, Sara: Die Rezeption des künstlerischen Städtebaus um 1900 im Städtebau der DDR in den frühen 50er Jahren. Am Beispiel der Stadt Dessau. Magisterarbeit, Humboldt-Universität. Berlin 2009.
- Wölfflin, Heinrich: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Dissertation. München 1886.
- Wölfflin, Heinrich: Autobiographie, Tagebücher und Briefe. Hg. von Joseph Gantner. 2., erweiterte Aufl. Basel und Stuttgart 1984.

*Bande à part. Die Außenseite(r) der Kunstgeschichte:
Georg Simmel, Carl Einstein, Siegfried Kracauer,
Max Raphael, Walter Benjamin und Rudolf Arnheim*

Georg Simmel zum 150. Geburtstag

*»Das Ausscheiden der jüdischen Kunstgelehrten aus Forschung
und Lehre befreite von der Gefahr eines allzu begrifflichen Denkens,
dessen Richtung – dem Wesen unserer Kunst so fremd wie dem
unserer Wissenschaft – der Auswirkung rein deutscher Forschung
hinderlich sein konnte.«*

Wilhelm Pinder, Deutsche Kunstgeschichte, 1939¹

I.

An den Anfang dieses Überblicks, der einem zentralen Nebenschauplatz der Fachgeschichte gewidmet ist,² sei eine Bildpostkarte aus dem Sommer 1913 gestellt (Abb. 1). Sie zeigt die Berliner Prachtstraße Unter den Linden in Höhe der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität.³ Der Gehsteig und der Ehrenhof sind belebt von Passanten, darunter vermutlich Studenten und Professoren. Im Sinne einer den Daten nach *cum grano salis* historisch gültigen Fantasie ist nicht ausgeschlossen, dass die Aufnahme eine Personenkonstellation fixiert, die im Mittelpunkt

1 Pinder 1939.

2 Das umfangreiche Thema in der gebotenen Kürze zu behandeln, ist nur in Form eines gerafften Überblicks möglich; es verdiente selbstverständlich in allen einzelnen angeführten biografischen Positionen einer gründlich vertiefenden Würdigung; bislang liegt diese nur für Walter Benjamin vor: Wizisla 1987. – Ich danke Steffen Haug, Berlin, für zahlreiche Hinweise und insbesondere für die Archiv-, Bild- und Literaturrecherchen.

3 Rektor des akademischen Jahres 1913/14 war der Physiker Max Planck, Ordinarius für Kunstgeschichte seit 1912 Adolph Goldschmidt, der Heinrich Wölfflin auf dem Berliner Lehrstuhl nachgefolgt war; Kommilitonen im Fach Kunstgeschichte waren unter anderem Hans Kauffmann und Erwin Panofsky. – Zur allgemeinen deutschen Wissenschafts- und Kulturgeschichte des Jahres 1913 siehe Sarason 1913; zur Lage der Bildenden Kunst und Kunstforschung äußert sich dort unter anderem Josef Strzygowski, Wien (S. 480–495): »Die wissenschaftliche Forschung auf dem Gebiete der bildenden Kunst steht im Zeichen einer tiefgehenden Wandlung. Sie erfährt durch den unaufhaltsamen Zustrom neuen Materials eine unerhörte quantitative Erweiterung und gleichzeitig durch qualitative Problemstellungen eine ungeahnt wertvolle Vertiefung. Auch erkennt sie als Geisteswissenschaft ihre Mittelstellung zur Naturwissenschaft, die ihr nach beiden Richtungen hin fruchtbare Anknüpfungspunkte bietet.« S. 482.



1 Blick auf das Gebäude der Friedrich-Wilhelms-Universität mit Grünanlage im Ehrenhof, Aufnahme 1913 (Berlin, Sammlung Märkisches Museum).

des nachfolgenden Beitrages steht:⁴ Von links strebt Walter Benjamin dem Eingang der Universität zu, den Max Raphael bereits erreicht hat, während Carl Einstein gerade mit einem Unbekannten die Linden überquert und Siegfried Kracauer soeben als Gasthörer das Gebäude betritt, um einer Vorlesung Georg Simmels beizuwohnen; der Philosoph selber verweilt noch in einem kurzen Gespräch im Hof, um sich anschließend schnurstracks in den wie immer gut gefüllten Hörsaal zu begeben. Nur Rudolf Arnheim fehlt; er ist damals neun Jahre alt und wird sein Studium erst ein Jahrzehnt später aufnehmen und dann den Unterricht auch nicht im Universitätsgebäude, sondern im nur einige Schritte entfernt gelegenen, unterdessen längst freigezogenen Stadtschloss absolvieren.⁵

Eine Porträttafel, der sich jetzt auch der Jüngste, Rudolf Arnheim, hinzugesellen kann, diene dazu, die Genannten nicht nur anonym und aus der Distanz, sondern auch aus der Nähe vorzustellen (Abb. 2).⁶ Versammelt sind die im Titel als »Außenseiter« apostrophierten

4 Kracauer arbeitete damals bereits in einem Architekturbüro in Frankfurt a. M.; nebenher verfasste er seine Dissertation; Benjamin wechselte offiziell erst im WS 1913/14 zum Studium nach Berlin.

5 Siehe Arnheim, Rudolf: Tucholskys Briefe an mich sind verbrannt. Wie man sich fühlt, wenn man Namensgeber einer Professur wird. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 180, 5.8.2000.

6 Nachstehend angeführt die im vorliegenden Zusammenhang wichtigsten biografischen Daten zu den einzelnen Personen: Rudolf Arnheim: *15.7.1904, Berlin, † 9.6.2007, Ann Arbor, Michigan; Studium an der Friedrich-Wilhelms-Universität (Matr.-Nr. 3935/113 vom 20.4.1923): Psychologie / Gestalttheorie, NF Kunstgeschichte, Musikgeschichte und Philosophie; SS 1923–26.7.1928; Diss. »Experimentell-psychologische Untersuchungen zum Ausdrucksproblem« (1928), HUB UA, Promotionsakte, Phil. Fak. 676; 9.10.1940 Dokortitel entzogen, wieder zuerkannt am 7.7.1998. Walter Benjamin: *15.7.1892, Berlin, † 26.9.1940, Portbou (Selbstmord); Studium an der FWU (Matr.-Nr. 2231/104 vom 3.11.1913); WS 1913/14–SS 1915 (bei Simmel, Cassirer, Erdmann und Breysig u. a.); FWU-Abgangszugnis vom 18.10.1915; Diss. »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik« (1920).



2 Georg Simmel, Carl Einstein, Siegfried Kracauer, Max Raphael, Walter Benjamin, Rudolf Arnheim (von links oben nach rechts unten).

Carl Einstein: *26.4.1885, Neuwied, † 5.7.1940, nahe Pau an der spanischen Grenze (Selbstmord); Studium an der FWU: WS 1904/05–SS 1908 (mit Unterbrechungen): Philosophie, Kunstgeschichte, Geschichte und Altphilologie; 1905/06 Besuch von Simmels VL »Ethik und Prinzipien der philosophischen Weltanschauung«; ferner Besuch von Seminaren bei Wölfflin und Breysig; Mitglied der Freien Studentenschaft; kein Abschluss.

Siegfried Kracauer: *8.2.1889, Frankfurt a. M., † 26.11.1966, New York; Architekturstudium an der Technischen Hochschule Berlin, ferner Gasthörer an der FWU (VL Simmel, Wölfflin); Diss. »Entwicklung der Schmiedekunst in Berlin, Potsdam und einigen Städten der Mark vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts« (1914).

Gelehrten, von denen keiner als kunsthistorischer Fachvertreter im engeren Sinn bezeichnet werden kann, selbst Max Raphael nicht, der als einziger Kunstgeschichte im Hauptfach studiert hat. Es wird demnach vor allem von Nebenfächlern und Gasthörern (Kracauer) zu handeln sein, das heißt von Studierenden (männlichen Geschlechts) und Studienabbrechern.

Abgeschlossen haben ihr Studium nur Kracauer, Benjamin und Arnheim, sämtlich durch Promotion, und zwar in den Sparten Architektur der erste (TH Charlottenburg 1914), Literaturgeschichte der zweite (Universität Bern 1919) und Psychologie der dritte (FWU 1928). Carl Einstein und Max Raphael hingegen haben es aufgegeben, Letzterer nachdem seine als Dissertation gedachte Untersuchung »Von Monet bis Picasso«, eine Studie über die zeitgenössische Kunst in Frankreich, 1913 von Heinrich Wölfflin abgelehnt worden war.⁷

Während Einstein, Raphael, Benjamin und Arnheim sich nach Ende des Studiums in den 1920er Jahren als Schriftsteller, Literatur- und Kunstkritiker ihr Einkommen zu sichern suchten, hat schließlich nur der zum Dr.-Ing. an der Technischen Hochschule promovierte Kracauer aus finanziellen Gründen zunächst einen bürgerlichen Beruf ergriffen, indem er in ein Frankfurter Architekturbüro eintrat. Später hat auch er als Kritiker, Redakteur (Frankfurter Zeitung) und Schriftsteller gewirkt.⁸

Keiner der Genannten hat im Anschluss an das Studium eine akademische Karriere in Deutschland gemacht. Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim sind erst in der Emigration in wissenschaftlichen Einrichtungen (Museum, Universität) tätig gewesen, und nur einer, der Jüngste (Arnheim), ist in den USA zum Professor (für Kunstpsychologie) ernannt worden.⁹

Georg Simmel, der zunächst als Privatdozent und später als außerordentlicher Professor für Philosophie an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität tätig war und der Lehrer- generation angehörte, steht nur scheinbar isoliert in dieser Reihe; er tritt nicht nur als über die Fächergrenzen hinausblickender Kulturwissenschaftler, sondern insbesondere als geschätzter Lehrer und inspirierender Mentor dieser Generation in Erscheinung, die mit Ausnahme Arnheims ihr Studium in der Dekade ab 1905 absolvierte. Wie viel im Übrigen die hier in Betracht stehende Disziplin Simmel, der selber in den 1870er Jahren in Berlin Kunstgeschichte im

Max Raphael: *27.8.1889, Schönlanke (Trzcianka), † 14.7.1952, New York (Selbstmord); Studium an der FWU (Matr.-Nr. 3423/103 vom 23.11.1912; erstmals 9.10.1908) zwischen 1908 und 1915 (Abgangszeugnis vom 21.5.1915): Kunstgeschichte (Heidrich, Hildebrandt, Weisbach, Wölfflin, Wulff u. a.), Archäologie (R. Kekulé von Stradonitz). Georg Simmel: *1.3.1858, Berlin, † 26.9.1918, Straßburg; Studium an der FWU: Geschichte, Völkerpsychologie und Philosophie sowie NF Kunstgeschichte (Grimm u. a.) und Altitalienisch; Promotion 1881, Habilitation 1885; seit 1885 Privatdozent für Philosophie an der FWU, 1900 a.o. Prof. in Berlin, 1914 o. Prof. in Straßburg; zu seinen Hörern und Schülern zählen unter den Kunsthistorikern auch Julius Meier-Graefe und Wilhelm Worringer.

7 Heinrichs 1985, S. 33–34.

8 Ausführlich zur Biografie siehe Marbacher Magazin 1988, dort auch ein Hinweis auf Kracauers Interesse an Wölfflins Lehrveranstaltungen (ebd., S. 10 und Kracauers Tagebuch von 1907); zu den Schriften siehe auch Levin 1989.

9 Arnheim emigrierte 1933 nach Italien, 1939 nach England und 1940 in die USA, wo er ab 1943 an der New School for Social Research in New York als Nachfolger seines Lehrers Max Wertheimer langjährig als Gastdozent tätig war; ab 1968 war er bis zu seiner Emeritierung Professor für Kunstpsychologie an der University of Michigan in Ann Arbor.

Nebenfach studiert hat (und zum Beispiel die Renaissance-Vorlesungen von Herman Grimm besuchte),¹⁰ verdankt, kann an dieser Stelle nicht angemessen gewürdigt werden.¹¹

Es lässt sich fragen, warum der genannte Kreis unabhängiger Intellektueller überhaupt in den engeren Zusammenhang einer Geschichte der Berliner Kunstgeschichte oder auch der Disziplin insgesamt gehört. In Kurzform lautet die Antwort: weil ihre Untersuchungen, so fernab vom Fach sie auch entstanden sein mögen, bahnbrechend gewesen sind für die jüngere Kunstgeschichte. Sie haben das Fach, von außen kommend, entscheidend geprägt und helfen bis in die Gegenwart, seine Aktualität und Zeitgemäßheit zu begründen. Zugespitzt ließe sich sagen: Gerade weil sie nicht zum *inner circle* der Wissenschaft gehörten, haben sie durch ihre Schriften der in den 1960er Jahren weitgehend erstarrten Disziplin den Gegenständen, Methoden und politischen Argumenten nach essentielle Impulse zu ihrer dringend gebotenen Reform geliefert. Auf welcher Grundlage und in welcher Weise sich dies im Einzelnen vollzogen hat, dazu weiter unten mehr.

Ob andererseits der Berliner Universität und speziell der damaligen Kunstgeschichte eine wesentliche Katalysatorfunktion bei der Herausbildung der innovativen Gedanken und Konzepte, die das Werk der in Rede stehenden Kritiker und Gelehrten kennzeichnen, zukommt, ist schwer zu sagen. Man könnte es in Anbetracht der bei der Mehrzahl vorherrschenden allgemeinen Skepsis gegenüber der akademischen Wissenschaft und der heftigen Vorwürfe in Richtung einiger Fachvertreter, darunter insbesondere Heinrich Wölfflin,¹² eher bezweifeln; aber es gibt als Motor von Ideen nicht zuletzt auch den produktiven Widerspruch.

Etwas anderes jedoch ist mannigfach bezeugt, und zwar das große Interesse an der Kunst (und ihrer Geschichte), das bei den Genannten gleichermaßen stark ausgeprägt war, sodass der Besuch von Museen und Galerien in Berlin, Paris und andernorts für sie im Sinne eines bildenden Anschauungsunterrichts immer auf der Tagesordnung stand.¹³

Bevor die angeführte These von der außerordentlichen Wirkung näher begründet wird, soll zunächst von Georg Simmel die Rede sein. Anschließend werden exemplarisch aus den Akten der Friedrich-Wilhelms-Universität drei Studiengänge skizziert sowie die im Verlauf des Studiums erlangte Nähe oder Distanz zur Kunstgeschichte bei den Mitgliedern der »Außenseiterbande« definiert und zum Schluss deren grundlegender Beitrag zur Reform des Fachs diskutiert.

10 Siehe Köhnke 1996, S. 35–42. »Herman Grimms Vorlesungen über die ›Geschichte der italienischen Renaissance‹, über ›Raphael und Michelangelo‹ sowie über ›Deutsche Kunst und Kultur‹ haben wahrscheinlich eine große Bedeutung für Simmels Bildungsgang gehabt. Und wenn man hinzunimmt, daß ja Grimm der einzige seiner ›Lehrer‹ war, dem Simmel auch ›persönlich nahe‹ kam, wie uns Hans Simmel überliefert, so erinnert denn nicht nur in Simmels Spätwerk manches an die heroisierenden Darstellungen Herman Grimms (...).« (S. 41).

11 Aus Anlass von Simmels 150. Geburtstag hat das Georg-Simmel-Zentrum für Metropolenforschung der Humboldt-Universität zu Berlin unter dem Titel »Simmel und die Stadt« ein interdisziplinäres Symposium veranstaltet (27.–28.11.2008); es fand parallel zur Tagung »200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität« statt, sodass der Brückenschlag von der Soziologie zur Kunstgeschichte und vice versa leider nur in Gedanken vollzogen werden konnte; eine eigene Tagung »Simmel und die Kunstgeschichte« könnte die bedeutende Rolle und den hohen Rang des Berliner Gelehrten im transdisziplinären Dialog noch stärker betonen.

12 »Wölfflin ist absolut nichtssagend.«, Raphael 1985, S. 21.

13 Siehe dazu weiter unten.

Der Titel »Außenseiterbande« ist frei nach Jean-Luc Godards gleichnamigem Film aus dem Jahr 1964 gewählt und lässt sich in seiner Nonchalance zunächst vielleicht mit einem Augenzwinkern quittieren, um am Ende möglicherweise auch sachlich gerechtfertigt zu erscheinen.

II.

Wenn unter den Berliner Hochschullehrern in der hier im Blickpunkt stehenden Epoche eine einzelne Gestalt gleichermaßen anregend und prägend für das angeführte Quintett war – Arnheim als ein lesender Verehrer, wenn auch anachronistisch einbezogen –, so war dies Georg Simmel. Was Fachleuten wie Adolph Goldschmidt oder Wölfflin als Spezialisten an fächerübergreifender, Kunst und Kultur verschränkender Weitsicht fehlte, das besaß in hohem Maß der Philosoph und Soziologe, der »dreißig Jahre hindurch unbesoldeter Dozent an der Berliner Universität blieb«¹⁴ und dem der Kunsthistorikerkollege Werner Weisbach bescheinigte, ihm sei die Art eigen gewesen, »mit den Augen zu philosophieren«.¹⁵

Siegfried Kracauer, von der Soziologie begeistert, hat gleich nach Simmels frühem Tod im Jahr 1918 in seinen Nebenstunden als Architekt in Frankfurt am Main an einer Monografie über den Gelehrten gearbeitet, deren erstes Kapitel 1920 in der Zeitschrift »Logos« erschienen ist.¹⁶ Für Kracauer war Simmel der entscheidende Lehrer, eine Ausnahmestellung, die ihm durch die Bank auch die anderen hier zur Diskussion stehenden Kommilitonen eingeräumt haben. Einleitend weist er in seiner Studie auf einen entscheidenden Aspekt hin:

»Alle seine gedanklichen Entwicklungen schmiegen sich eng an die unmittelbar erfahrene, freilich nicht jedermann zugängliche *Lebenswirklichkeit* an, und noch die abstraktesten Darlegungen haben keine andere Quelle als die sie voll erfüllende *Anschauung*. Niemals vollzieht Simmel Denkakte, die nicht durch irgendein *Wahrnehmungserlebnis* gestützt werden und nicht entsprechend durch ein solches realisiert werden könnten. Er zeichnet stets *Gesehenes* nach, sein ganzes Denken ist im Grunde nur ein Erfassen der Objekte durch das *Hinblicken* auf sie.«¹⁷

Der Primat der Anschauung und die daraus resultierende induktive, von den Dingen und ihrer Charakteristik ausgehende Methode scheint für die Studenten, die später sämtlich unter anderem auch als Essayisten und Feuilletonautoren gearbeitet haben, neben dem vielfältigen Themenspektrum ein besonders attraktiver, weil wissenschaftlich moderner Anknüpfungspunkt gewesen zu sein. Mit seiner konkrete Verhältnisse oder unscheinbare Zeugnisse fokussierenden Kulturphänomenologie war Simmel eine zentrale Lehrgestalt,¹⁸ welche die übrigen Fakultätsmitglieder ihrer geistigen Statur wie dem rhetorischen Talent und Temperament nach in den

14 Erinnerungen an Simmel von Max Dessoir (1946), in: Gassen/Landmann 1993, S. 207.

15 Erinnerungen an Simmel von Werner Weisbach (1937), in: ebd., S. 203.

16 Wieder abgedruckt unter dem Titel »Georg Simmel« in: Kracauer 1963; jetzt erweitert auch in: Kracauer 2004.

17 Kracauer 1963, S. 247. Hervorhebungen durch den Autor.

18 Laut den Erinnerungen von Edith Landmann, die zwischen 1898 und 1902 an der Friedrich-Wilhelms-Universität studiert hat, hat Simmel allerdings »keine Examina« abgenommen; siehe Gassen/Landmann 1993, S. 208.

Schatten gestellt hat¹⁹ – zumindest in den Augen einer engagierten Studentengeneration, die gegen die gedankliche Austrocknung der Universität heftig rebellierte und die für die Hochschule als »die Stätte der beständigen geistigen Revolution«²⁰ plädierte. Das ist nicht verwunderlich, wenn man Simmels Lehrangebot, seine Vortragsthemen und seine Schriften betrachtet, die den Gegenständen nach von der Geschichts- bis zur Kultur- und Kunstphilosophie, von Kant und dem deutschen Idealismus bis hin zum Phänomen der Mode, der Großstadt und des Geldes, von Goethe und Michelangelo, Rembrandt oder Rodin bis hin zu kulturhistorischen Objekten wie dem Henkel, der Ruine oder den Alpen reichen.²¹

»Da [Simmel jedoch] Jude war (übrigens getauft)«, so Werner Weisbach in seinen Erinnerungen, »und außerdem in dem Geruche stand, ein ausgesprochen moderner Geist zu sein, so stellten sich seiner Laufbahn Schwierigkeiten entgegen, er fand viele Türen verschlossen und wurde erst [kurz vor dem Ersten Weltkrieg], als er in der zweiten Hälfte der Fünfzig stand, auf den philosophischen Lehrstuhl der Universität Straßburg berufen, wo er [bereits vier Jahre später] starb.«²² Die beiden Stichworte »Jude« und »moderner Geist« genügen Weisbach, um die spezifische Stellung, und zwar jetzt die eines gesellschaftlichen Außenseiters, nüchtern zu markieren. Hinter diesen Vokabeln verbirgt sich mit aller Wucht das Vorurteilsdenken einer Epoche, die offiziell mit dem Zusammenbruch des Kaiserreichs, aber der Mentalität nach, sprich dem Antisemitismus, bekanntlich noch Jahrzehnte unheilvoll fortwirkte.

Die Herkunft aus bürgerlich-jüdischem Elternhaus verbindet den Lehrer Simmel mit seinen ›Schülern‹, und damit jene besondere Außenseiterposition, die den hier apostrophierten Wissenschaftlern und Schriftstellern im Wilhelminischen Berlin, unter liberaleren Vorzeichen auch in der Weimarer Republik²³ und schließlich essentiell verschärft in der Nazizeit, unfreiwillig zugefallen war. In seiner Monografie über Außenseiter und Aufklärung hat der Literaturhistoriker Hans Mayer zwischen intentionellen (intentionalen) und existentiellen »Figuren der Grenzüberschreitung« unterschieden; während erstere sich bewusst und »willentlich« eine Sonderrolle, z. B. als Kritiker oder Rebellen, auferlegen, treten jene – Frauen, Juden, Homosexuelle – bereits »durch das Geschlecht, die Abkunft, die körperlich-seelische Eigenart«, kurzum »durch Geburt« ins Abseits und Außen einer Gesellschaft und wurden entsprechend stigmatisiert.²⁴ Diese Sonderstellung gilt selbstverständlich nicht nur für den Bereich literarischer Fiktion, den Mayer untersucht, sondern auch für die geschilderten gesellschaftlichen Verhältnisse und Rollenzuweisungen selbst.

Dass es Simmel nicht gelungen war, eine ordentliche Professur an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu erlangen, hat ebenso mit antisemitischen Einstellungen in der deutschen Univer-

19 Siehe dazu ausführlich die zahlreichen in Gassen/Landmann 1993 angeführten Stimmen von Kollegen und Schülern.

20 Benjamin 1980, S. 82; hier zit. n. Wizisla 1987, S. 622.

21 Vgl. die ausführliche Georg-Simmel-Bibliografie von Kurt Gassen, die neben Büchern, Aufsätzen und Übersetzungen auch die Vorlesungen und Übungen sowie die Schriften über Simmel verzeichnet, in: Gassen/Landmann 1993, S. 313–365.

22 Weisbach, in: ebd., S. 202.

23 Vgl. dazu allgemein Gay 1987.

24 Mayer 1975, S. 13–18. – Zum Außenseitertum Benjamins siehe auch Schöttker 1999, S. 126–129.

sitätswelt der Jahrhundertwende zu tun,²⁵ wie der Umstand, dass sich auch die ›Schüler‹ im Anschluss an entsprechende Sondierungen zu guter Letzt sogenannte freie Berufe gesucht haben (Journalismus, Literatur- und Kunstbereich). Noch die fehlgeschlagene Habilitation Benjamins steht mit dieser vorurteilsgelenkten Exklusionspraxis der »deutschen Mandarine«, wie Fritz K. Ringer in seiner Studie die konservative akademische Elite der Jahrzehnte zwischen 1890 und 1933 getauft hat, in Begründungszusammenhang.²⁶ Ein knappes statistisches Resümee des Abschnitts über die akademischen Karrierechancen »jüdischer« Intellektueller – gläubig, getauft oder dissident – findet sich in den beiden folgenden Sätzen der Ringerschen Untersuchung:

»In den Jahren 1909–10 waren weniger als 3% der ordentlichen Professoren an deutschen Universitäten jüdischen Glaubens, und weitere 4% waren getaufte Juden. Protestanten und Katholiken nahmen mehr als 93% der Ordinariate ein, obwohl sie weniger als 81% der Privatdozenten stellten. An der größten und renommiertesten deutschen Universität in Berlin gab es in den Jahren 1909–10 keinen einzigen jüdischen Ordinarius.«²⁷

In Peter Gays Studie »Freud, Juden und andere Deutsche« kann man nachlesen, dass Simmel hinterrücks verleumdet wurde und man versuchte, seine großen Erfolge beim Publikum herabzusetzen. Er galt als kritischer, sprich »zersetzender« Geist, der sich der Soziologie und damit der Gesellschaft als »wichtigster Triebkraft in der menschlichen Gemeinschaft«²⁸ verschrieben hatte, sodass Staat und Kirche als die traditionell tragenden Stützen des deutschen politischen Selbstverständnisses in den Hintergrund rückten,²⁹ alles in allem ein intellektuelles Milieu und

25 Vgl. die Dokumentation von Michael Landmann (»Bausteine zur Biographie«), in: Gassen/Landmann 1993, S. 11–33, hier S. 21–33; ferner Gay 1989, S. 140–146.

26 »Statistisch läßt sich nachweisen, daß antisemitische Einstellungen in der deutschen akademischen Welt des späten 19. Jahrhunderts weit verbreitet waren. Die Prozentzahlen von Juden unter den Schülern und Studenten bzw. Lehrern und Dozenten an deutschen Gymnasien und Universitäten beleuchten die Lage der jüdischen Intellektuellen. (...) Die vorhandenen Vorurteile gegen sie versperrten diesen Studenten effektiv die Stellen im Staatsdienst, die viele ihrer nichtjüdischen Kommilitonen anzogen. (...) In der akademischen Welt bot die Position des [nicht angestellten, nicht bezahlten] Privatdozenten jungen jüdischen Intellektuellen eine willkommene Chance, weil sie außerhalb des Rahmens der offiziellen Karriere lag. In den Jahren 1909–10 waren beinahe 12% der Privatdozenten an deutschen Universitäten jüdischen Glaubens, und 7% waren getaufte Juden. Zu jener Zeit machten die Juden etwa 1% der deutschen Bevölkerung aus. – Man wird vermuten dürfen, daß die jüdischen Privatdozenten ungewöhnlich befähigt waren, da sie die *venia legendi* von vorurteilsbelasteten Prüfern erwerben mußten. Selbst nachdem sie diese Hürde überwunden hatten, war es für sie außerordentlich schwierig, zu den beamteten akademischen Rängen der außerordentlichen und ordentlichen Professoren aufzusteigen. Die Schwierigkeit bestand darin, daß die nichtjüdischen Ordinarien jüdische Privatdozenten zur Beförderung empfehlen mußten. Gerade hier aber wurden Vorurteile deutlich. (...) Georg Simmel, einer der brillantesten und produktivsten Soziologen und Philosophen jener Zeit, erhielt erst 1914 in Straßburg (...) ein Ordinariat. Ernst Cassirer, wahrscheinlich der führende Philosoph des kritischen Flügels der Neukantianer und wie Simmel jüdischer Abstammung, bedurfte Diltheys besonderer Unterstützung, um die *venia legendi* zu erlangen. Erst im Alter von 45 Jahren erhielt er 1919 eine Professur an der fortschrittlichen neuen Universität der Stadt Hamburg.« Ringer 1987, S. 126–127.

27 Ebd., S. 127.

28 Gay 1989, S. 142.

29 Ebd.

Klima, das kaum dazu angetan war, das Selbstbewusstsein der jungen Studenten zu stärken, ihnen Vertrauen einzuflößen oder Hoffnungen zu machen.

Zu der fragwürdigen ›existentiellen‹ Außenseiterrolle gesellte sich darüber hinaus in einigen der in Betracht stehenden Fälle noch eine ›intentionale‹ Sonderstellung hinzu: Einstein, Raphael oder Benjamin agierten auch öffentlich als ›Rebellen‹, das heißt als ideologie- und gesellschaftskritische ›linke‹ Köpfe. Einstein und Benjamin engagierten sich im Rahmen der Freien deutschen Studentenschaft dafür,³⁰ die »Übermacht [konservativer bis reaktionärer] studentischer Verbindungen« einzuschränken,³¹ das Frauenstudium durchzusetzen und »auf der Grundlage eines nichthierarchischen Vertreterprinzips, die Rechte [der] Studenten den akademischen Behörden gegenüber geltend zu machen, für praktische Studierleichterungen zu sorgen und zu einer Erweiterung des ihrer Ansicht nach einseitigen Lehrprogrammes beizutragen.«³² Im Kreis um die von Franz Pfemfert herausgegebene literarisch-künstlerische Zeitschrift »Die Aktion« trafen Einstein und Benjamin gelegentlich zusammen, hielten Vorträge oder steuerten Aufsätze bei.³³ Benjamins idealistisch-elitäre Position wollte in der akademischen Jugend eine starke gesellschaftliche Umwälzungskraft erkennen: »Die Studentenschaft wäre in ihrer schöpferischen Funktion als der große Transformator zu betrachten, der die neuen Ideen, die früher in der Kunst, früher im sozialen Leben zu erwachen pflegen als in der Wissenschaft, überzuleiten hätte in wissenschaftliche Fragen durch philosophische Einstellung.«³⁴

III.

Die Wissenschaft ist eine Kuh / Sie macht: muh / Ich sitze im Hörsaal und höre zu!

Walter Benjamin, Brief an Herbert Blumenthal, Freiburg i. Br., 14. Mai 1912³⁵

Über Inhalt und Verlauf des Studiums der fünf jungen Wissenschaftler sind wir unterschiedlich gut unterrichtet. Neben Tagebüchern und Briefen, bei Benjamin auch hochschulpolitischen Schriften, steuert das Berliner Universitätsarchiv in einigen Fällen wichtige Daten bei, so etwa für Raphael, Benjamin und Arnheim, deren Akten hier cursorisch angeführt seien.

Für Max Raphael als Hauptfach-Studenten lässt sich ein guter Überblick über die besuchten (belegten) Lehrveranstaltungen ermitteln (Abb. 3); die Auflistung gibt eine Übersicht vom Wintersemester 1909/10 bis zum Sommersemester 1911, darunter Seminare von Heinrich Wölfflin, Edmund Hildebrandt, Werner Weisbach oder Ernst Heidrich – nur eine kleine Auswahl aus dem umfangreichen Veranstaltungsangebot, wie der Vergleich mit dem Vorlesungsverzeichnis für das Wintersemester 1910/11 zeigt. Für das Abgangszeugnis (Exmatrikulation) waren zur

30 Im Sommersemester 1914 war Benjamin deren Präsident.

31 Wizisla 1987, S. 616.

32 Ebd., S. 617.

33 Ebd., S. 621.

34 Benjamin 1980, S. 82–83, zit. n. Wizisla 1987, S. 622.

35 Benjamin 1995, S. 48; dem Zitat folgt die Nachbemerkung: »Tatsächlich komme ich hier [in Freiburg i. Br.] 10x weniger wie in Berlin zum wissenschaftlichen Denken.«

Im W. J. 1909/10:

Ursprung und Entwicklung
der Skulptur Prof. Moore

Im J. J. 1911:

Mündelgeschichtliche Übungen Prof. Höpff
Historische Übungen Dr. Voraber
Übungen (Bemalung ital. Meister) " Hildebrandt

Im W. J. 1910/11:

Übungen über die Kunst Giulios und
seiner Zeit Dr. Vindelen
Kunstgeschichtliche Übungen " Heidenreich
Stadtanlagen und Städtebau " Weisbach
Archäologische Übungen Prof. Kehle von
Theoretische Übungen " Hümpff

Im Sommer-Semester 1911:

Übungen über mittelalterliche franz. und
deutsche Plastik Dr. Hümpff

19./E. 18. J.

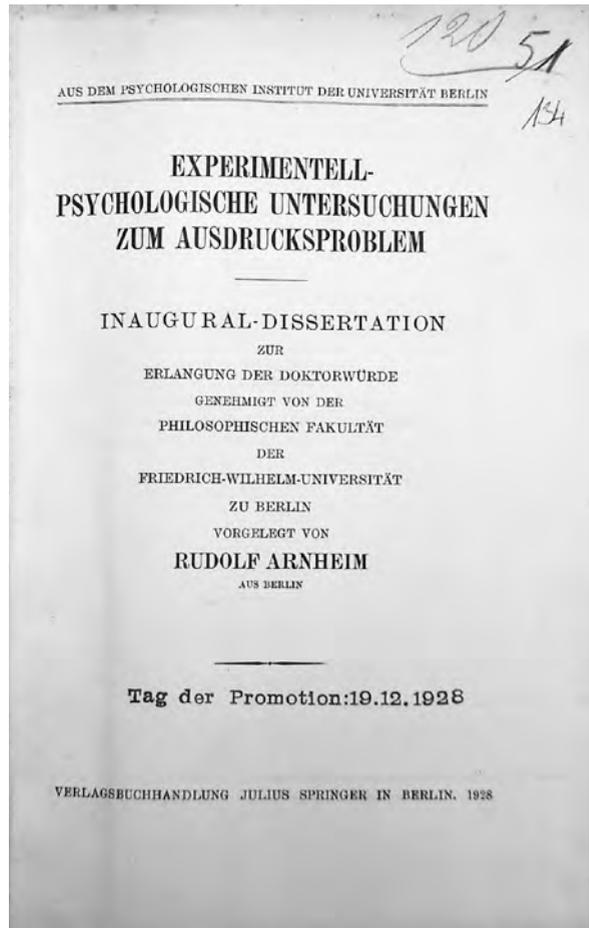
3 Liste der belegten Seminare im Abgangszeugnis von Max Raphael, Abgangszeugnis vom 21. Mai 1915, Bl. 30 verso (HUB UA).

Entlastung zahlreiche Papiere beizubringen sowie Gebühren an die Quästur abzuführen. Erst danach wurde das Schreiben ausgefertigt und in Abschrift ausgehändigt.³⁶

Im Fall von Rudolf Arnheim sind wir durch die Akten bestens über den Vorgang der Promotion im Hauptfach Psychologie sowie den Nebenfächern Kunstgeschichte, Philosophie und Musikgeschichte informiert.³⁷ Das Protokoll der mündlichen Prüfung in Kunstgeschichte, die mit »gut« bestanden wird, hält fest, dass der Kandidat von seinem Prüfer Edmund Hildebrandt zum Thema Florentiner Frührenaissance (Masaccio, Lippi, Botticelli) befragt wurde und ferner Auskunft über die Plastik Donatellos, über die Hochrenaissance am Beispiel von

36 Abgangszeugnis vom 21.5.1915, in: HUB UA, Rektor und Senat, Bl. 30–33.

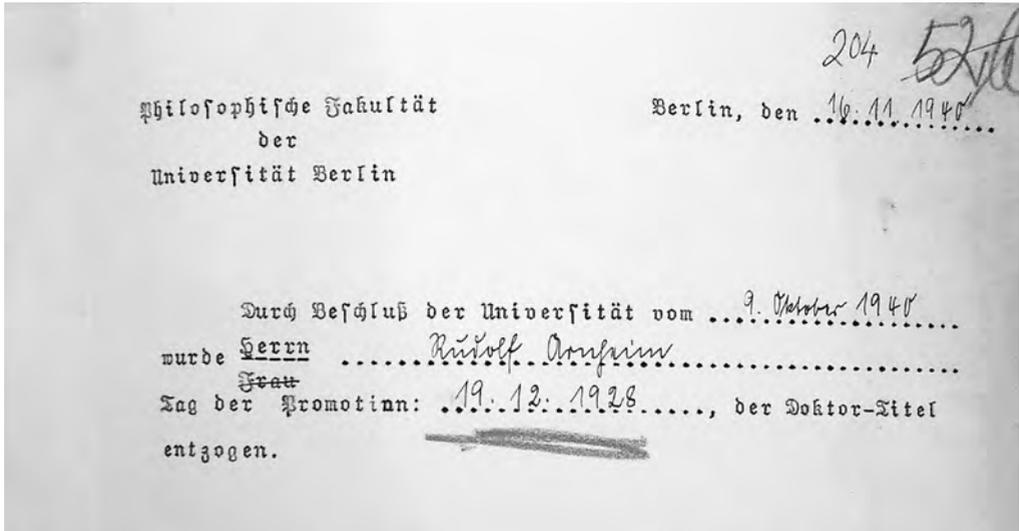
37 Promotionen vom 19.12.1928, in: HUB UA, Phil. Fak. 676, Bl. 127–202.



4 Rudolf Arnheims Dissertation »Experimentell-psychologische Untersuchungen zum Ausdrucksproblem«, Promotionsakte vom 19. Dezember 1928, Bl. 134 (HUB UA).

Michelangelo und Leonardo sowie über Dürers Grafik zu geben hatte. Zu guter Letzt kamen auch noch Grünewald, Holbein und Cranach in den Blick. Die Promotionsakte enthält ferner den Lebenslauf, ein Anschreiben an den Rektor sowie das Gutachten zur Dissertation und darüber hinaus die gedruckte Urkunde sowie ein Exemplar der wie üblich dem Umfang nach schmalen Dissertation, die sich unter dem Titel »Experimentell-psychologische Untersuchungen zum Ausdrucksproblem« (Abb. 4) unter anderem dem Gesicht und seiner physiognomischen Deutung zuwendet.

Der Faszikel enthält darüber hinaus einen unscheinbaren, nicht namentlich gezeichneten Vordruckzettel mit Datum vom 16. November 1940 (Abb. 5), der in bürokratischer Kürze den Beschluss der Universität vom 9. Oktober d. J. festhält, dass »Herrn Rudolf Arnheim« – ohne Angabe von Gründen – »der Doktor-Titel entzogen« sei. Ein Akt hochschulpolitischer Will-



5 Entzug der Doktorwürde von Rudolf Arnheim, Promotionsakte vom 19. Dezember 1928, Bl. 204 (HUB UA).

kür, der erst mit Datum vom 7. Juli 1998 vom damaligen Präsidenten Hans Meyer, der die systematische Aktendurchsicht in Auftrag gegeben hatte, revidiert worden ist.³⁸ Arnheim war zur Zeit dieser Rehabilitation bereits 94 Jahre alt; ob er je darüber in Kenntnis gesetzt worden ist, bleibt zu ergründen. Arnheim ist im Übrigen der einzige der fünf Kommilitonen, der an der Friedrich-Wilhelms-Universität promoviert hat; und prompt ging er des Titels durch einen Federstrich für die Dauer von beinahe sechs Jahrzehnten verlustig.

Auch für Benjamins Studium an der Berliner Universität lassen sich Akten beibringen (Abb. 6),³⁹ darunter der Eintrag in die Matrikel, Hinweise auf das Studienprogramm in den letzten Berliner Semestern mit Einträgen zu den Fächern Literaturwissenschaft, Geschichte (bei dem von ihm höchst geschätzten Kurt Breysig⁴⁰), Religionsphilosophie und Kunstgeschichte (»Übungen über Trecento Kunst/[Oscar] Wulff«).⁴¹ Das ist für die Kunstgeschichte in diesen Semestern ein eher mageres Ergebnis. Es kann aber nachgebessert werden, wenn man einen 1925 verfassten Lebenslauf Benjamins heranzieht, in dem es heißt:

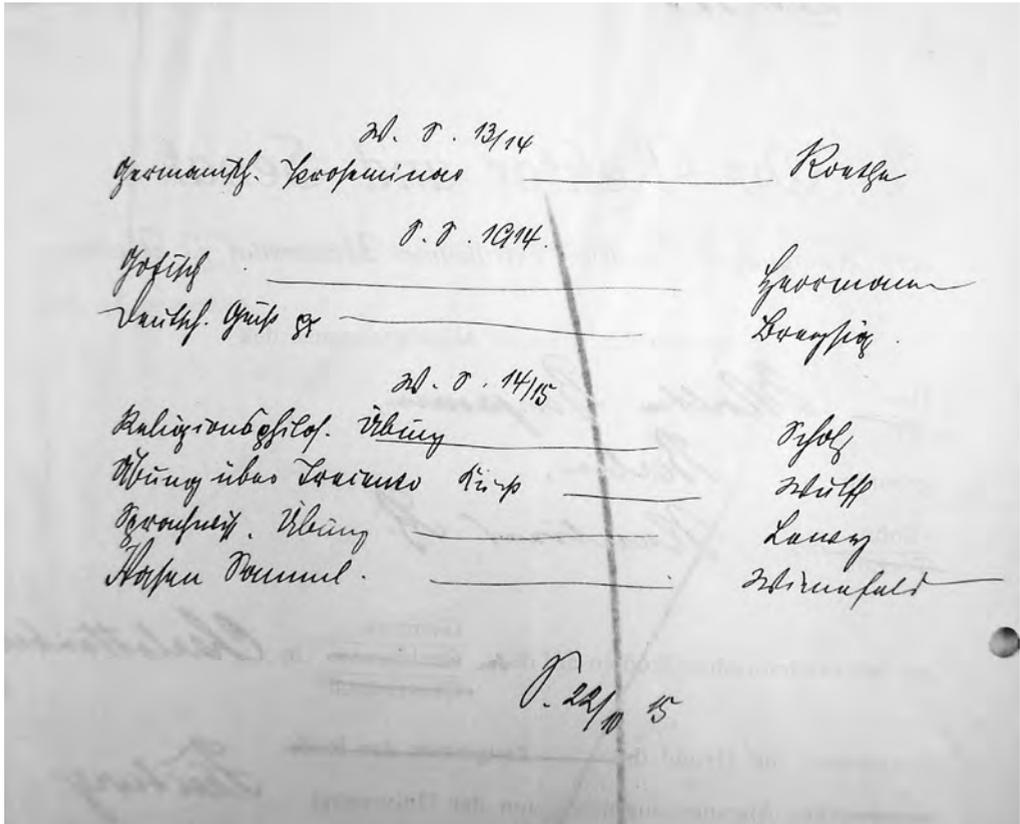
»Meine Hauptinteressen galten der Philosophie, der deutschen Literatur-, sowie der Kunstgeschichte. Dementsprechend hörte ich besonders die Professoren [Jonas] Cohn, [Friedrich] Kluge, [Heinrich] Rickert und [Philipp] Witkop in Freiburg, [Ernst] Cassirer,

38 Freundliche Auskunft von Dr. Winfried Schultze vom Universitätsarchiv der Humboldt-Universität, November 2008.

39 Abgangszeugnis vom 28.10.1928, in: HUB UA, Bl. 302–304.

40 »An dieser ganzen Universität kenne ich nur einen Forscher, und daß er es dahin gebracht hat, dies wird nur durch seine gänzliche Verborgenheit und seine Verachtung dieser [äußeren, am Erfolg orientierten] Dinge (vielleicht) entschuldigt.« Benjamin 1995, S. 258; vgl. zu Person und Werk Breysigs (1866–1940) ausführlich Böhme 2001.

41 Abgangszeugnis vom 28.10.1928, in: HUB UA, Bl. 302 verso.



6 Liste der belegten Seminare im Abgangszeugnis von Walter Benjamin, Abgangszeugnis vom 18. Oktober 1915, Bl. 302 verso (HUB UA).

[Benno] Erdmann, [Adolph] Goldschmidt, [Max] Hermann und [Georg] Simmel in Berlin, [Moritz] Geiger, [Friedrich] von der Leyen und [Heinrich] Wölfflin in München sowie [Paul] Häberlin, [Richard] Herberitz und [Harry] Maync in Bern.«⁴²

Von Wölfflin als Wissenschaftler und Lehrer hielt Benjamin im Übrigen ganz und gar nichts; er wird in Briefen aus München ungemein kritisch gewürdigt. Hier sei nur der Schluss einer brieflich vorgetragenen Charakterisierung von Ende 1915 zitiert:

»Wie ich höre, ist er [Wölfflin] selbst im Glauben an die Fruchtbarkeit seiner Theorie erschüttert, trägt sich mit dem Gedanken, als Privatmann Botanik zu studieren. Ich denke oft daran, seine Erscheinung in einer besondern Arbeit aufzuzeichnen und aufzubewahren, wenn sie auch nicht bald veröffentlicht werden könnte. Denn das Phänomen wird

42 Lebenslauf: Benjamin 1980, Bd. 6, S. 215–216, hier S. 215.

durch seine Scheußlichkeit groß und typisch. Wie bei solchem Stande ein ›Seminar‹ (in dem er stets allein spricht) über frühmittelalterliche Miniaturmalerei ausfällt, im Angesicht unerhört großer Schöpfungen, können Sie sich – *nicht* vorstellen.«⁴³

Der Autor geht jedoch nicht nur mit einzelnen Lehrern, sondern mit der Universität insgesamt ins Gericht, wenn er zum Beispiel 1914 schreibt: »Ich besuchte [Berliner] Ausstellungen: van Gogh, Heckel, Schmidt-Rottluff, werde die Sezession besuchen. Vielleicht ist Anschauung bildender Kunst das einzige, in dem ich in dieser Zeit fortgeschritten bin. (...) Die Hochschule ist eben der Ort nicht, zu studieren.«⁴⁴

Um sich schließlich in der Schweiz immatrikulieren und zur literarhistorischen Promotion melden zu können, benötigte auch Benjamin ein Abgangszeugnis, das ihm am 21. Oktober 1915 gegen eine Gebühr von 12 Mark, 50 Pfennig sowie 50 Pfennig Nachsendegebühren ausgestellt wurde. Nicht in Berlin, sondern in Bern, wo er sich bestens betreut sah, legte Benjamin 1919 mit dem Prädikat »summa cum laude« die Doktorprüfung ab. Seine Dissertation trägt den Titel »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik« und verknüpft, wie später auch die als Habilitationsschrift gescheiterte Studie über den »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, ein literarhistorisches Thema mit ausgeprägt kunstgeschichtlichen Schwerpunkten.

IV.

Gerade weil das vorgestellte Sextett die Kunstgeschichte von außen und weitgehend distanziert und kritisch zur Kenntnis genommen hat, sind seine Mitglieder durch ihre Schriften zu wichtigen Repräsentanten des Fachs geworden.⁴⁵ Das klingt paradox, hat aber dennoch seine Richtigkeit, die zu einem erheblichen Teil in der Sache, zum anderen aber im eigenwilligen Verlauf der deutschen (Wissenschafts-)Geschichte begründet liegt, die durch Berufsverbote, Verfolgung und Exilierung dafür »gesorgt« hat, dass die Außenseiterpositionen nur mit der erheblichen Verspätung von einer Generation (und mehr) ins Bewusstsein der Fachöffentlichkeit gelangt

43 Brief an Fritz Radt, München, 4.12.1915; Benjamin 1995, 296–297.

44 Brief an Herbert Blumenthal, Berlin, 6./7.7.1914; Benjamin 1995, S. 242.

45 Nachstehend eine Auswahl wichtiger Schriften:

Rudolf Arnheim: Film als Kunst, 1932; Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, 1954; Picasso's Guernica, 1962; Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff, 1969; Die Macht der Mitte, 1982.

Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, 1920; Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1928; Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936; Das Passagen-Werk, 1983. Carl Einstein: Negerplastik, 1915; Afrikanische Plastik, 1921; Europa-Almanach, 1925; Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1926; Documents. Doctrines. Archéologie. Beaux Arts, 1929–31; Georges Braque, 1934; Die Fabrikation der Fiktionen, 1970.

Siegfried Kracauer: Die Entwicklung der Schmiedekunst in Berlin, Potsdam u. einigen Städten der Mark, 1915; Von Caligari zu Hitler, 1947; Theorie des Films, 1960; Das Ornament der Masse, 1963; Briefwechsel mit Erwin Panofsky, 1941–1966.

Max Raphael: Von Monet zu Picasso, 1913; Prehistoric Cave Paintings, 1945; The Demands of Art, 1968; Arbeiter, Kunst und Künstler, 1975; Die Farbe Schwarz, 1984; Bild-Beschreibung. Natur, Raum und Geschichte in der Kunst, 1987; El Greco, 2009.

sind. Erst in den 1960er Jahren werden Autoren wie Benjamin, Einstein⁴⁶ und Kracauer in Deutschland allmählich wiederentdeckt oder auch, wie im Fall Arnheims und Kracauers, nach und nach erstmals ins Deutsche übersetzt. Max Raphael folgt mit seinen Studien nochmals ein Jahrzehnt später. Diese Wiederannäherung geht nicht unmittelbar von der Kunstgeschichte aus, sondern erfolgt im Rahmen der allgemeinen intellektuellen Debatten um die Kritische Theorie und ein neues Wissenschaftsverständnis in Auseinandersetzung mit dem ›Erbe‹ der nationalsozialistischen Vergangenheit. Vor dem Hintergrund dieser politischen Debatte um Neuorientierung hat auch die 68er-Generation in der Kunstgeschichte die Lektüre der genannten Autoren unternommen und dabei Positionen der 1920er und 1930er Jahre wieder aufgegriffen, die immer noch – oder gerade jetzt – ›relevant‹ und virulent waren.⁴⁷

Wollte man ein bibliografisches Datum angeben, das für diese Wende zur Kritischen Theorie und in der Folge auch zu einer erneuerten (ideologie-)kritischen Kunstgeschichte⁴⁸ wichtig war, so wäre vielleicht das Jahr 1963 zu nennen. Damals erschienen im Suhrkamp Verlag zwei schmale Taschenbücher – Benjamins »Kunstwerk«-Aufsatz⁴⁹, dem auch der Essay »Kleine Geschichte der Photographie« angefügt war, sowie Kracauers Essay-Sammlung »Das Ornament der Masse« mit Feuilletons und Aufsätzen aus den 1920er Jahren,⁵⁰ darunter auch der oben zitierte Beitrag über Simmel sowie eine Würdigung des Kollegen Benjamin aus dem Jahr 1928. Beide Bände haben jeder auf seine Weise fächerübergreifend Epoche gemacht. Der deutschen Kunstgeschichte halfen sie unter anderem, die technischen Bildmedien – Fotografie und Film – zu entdecken und, allgemeiner noch, die Massenmedien näher zu beleuchten und in Bezug auf einen gewandelten Begriff der Kunst (als Medium) zu reflektieren. Benjamins großer Aufsatz war bereits 1936 in französischer Fassung als Zeitschriftenbeitrag erschienen, doch wurde er dort von deutscher Seite allenfalls durch Emigranten wahrgenommen.⁵¹

Über Kracauer und Benjamin gelangte der Blick auch zurück auf Arnheims bahnbrechende Schriften zum Film, darunter sein Buch »Film als Kunst« von 1932, dem wiederum Kracauers eigene Filmbücher von 1947 und 1960 geantwortet haben.⁵² Dass der Film zum Gegenstand des Fachs avancierte, verdankt sich kaum zuletzt der Vorarbeit dieser Autoren. Ähnlich verhält es sich mit dem Gebiet der Fotografie, das durch die Beschäftigung, die es bei diesen Gelehrten gefunden hatte, intellektuell aufgewertet, ja geradezu nobilitiert worden ist. Benjamins »Kleine Geschichte der Photographie« von 1931 oder Kracauers »Photographie«-Aufsatz von 1927 rückten zu Standardwerken auf und initiierten eine reichhaltige Auseinandersetzung.

Auch der Gegenwartsbezug der Kunstgeschichte wurde durch das Autorenquintett wesentlich fundiert. Einstein und Raphael hatten bereits im ersten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts bei Parisaufenthalten die neuen Strömungen der Kunst und ihre Vertreter, darunter

46 Vgl. Penkert/Einstein 1970 sowie Text + Kritik 1987.

47 Die Geschichte der Kunstgeschichte von und nach »1968« ist noch nicht geschrieben; hier nur einige Hinweise: Warnke 1970; Kemp 1973; Kemp 1975; Dilly 1979; Berndt 1992; Herding 2008.

48 Dazu Diers 1992.

49 Benjamin 1963.

50 Kracauer 2004.

51 Zeitschrift für Sozialforschung 1 (1936); vgl. Bredekamp 2006.

52 Kracauer 1947, Kracauer 1960.

Picasso, Braque und Matisse kennengelernt und ausführlich darüber berichtet. Raphaels Buch »Von Monet bis Picasso« von 1913 stellt ein solches Grundlagenwerk dar.⁵³ Einsteins bereits 1926 in der angesehenen Epochenreihe des Propyläen-Verlags erschienene Untersuchung über die »Kunst des 20. Jahrhunderts« ist ein weiterer Meilenstein einer Kunstgeschichte, die sich nicht nur der Vergangenheit, sondern auch dem künstlerischen Geschehen der eigenen Epoche unerschrocken zuwendet und den Kontakt zu oder die Freundschaft mit maßgebenden Künstlern nicht als methodischen Fehltritt, sondern als Fortschritt begreift, weil hier Quellen offen zutage liegen und nicht erst sporadisch aus den Archiven und Trümmern vergangener Jahrhunderte geborgen werden müssen. Auch Einsteins Zeitschriftenprojekte wie der Europa-Almanach oder die Reihe der gemeinsam mit Georges Bataille betreuten »Documents«-Hefte resultieren aus der engen Kooperation mit Künstlern. Noch Arnheims »Guernica«-Studie von 1962 rührt aus einer solchen Unmittelbarkeits- und Gegenwartserfahrung her.⁵⁴

Carl Einstein kommt überdies das Verdienst zu, eine der ersten Untersuchungen in deutscher Sprache über den sogenannten Primitivismus in der Kunst publiziert zu haben.⁵⁵ Seine Studie mit dem Titel »Negerplastik«, der 1921 noch das Bändchen über die »Afrikanische Plastik« folgt, weitet den Horizont, auf Anregung der Kubisten, in eine weitgehend fremde, außer-europäische Welt der Kunst – heute würde man sagen, in Richtung globaler oder Weltkunst – und wertet sie auf. Als Max Raphael in den 1940er Jahren seine Studie über die Höhlenmalerei ausarbeitet,⁵⁶ berührt er einen bis dahin vergleichbar abseits liegenden kultischen Ursprungsort der Kunst.

Arnheims Außenbeitrag zur Kunstgeschichte ist in seiner großen Breitenwirkung kaum zu ermessen. Er hat bis ins biblische Alter publiziert, zuletzt in digitalen Zeitschriften wie »Leonardo«.⁵⁷ Seine größte Leistung ist es vielleicht, die Grundlagen der Wahrnehmung, in Sonderheit die des Sehens, aus psychologischer Perspektive, demnach von zwei Seiten aus, jener der Kunst und derjenigen des Betrachters, unter dem Leitgedanken des »schöpferischen Auges« erforscht zu haben.⁵⁸ Sehen heißt Wahrnehmen und zugleich Erkennen, wobei die Kunst eine besondere Form der Erkenntnis darstellt: »Alles Wahrnehmen ist auch Denken, alles Denken ist auch Intuition, alles Beobachten ist auch Erfinden.«⁵⁹ In der Betrachtung der Kunst wird dies zu einem reziproken Vorgang.

53 Im Herbst 2007 hat die Albertina in Wien eine Ausstellung mit dem Titel »Monet bis Picasso: Die Sammlung Batliner« gezeigt; der klingende Haupttitel scheint Raphaels Schrift entlehnt, aber ohne eigentlichen Bezug auf seine Untersuchung gewählt worden zu sein; in der Öffentlichkeit wurde der Titel häufig automatisch um das grammatisch fehlende »Von« ergänzt, so zum Beispiel im Internet-Verzeichnis der lieferbaren Bücher der Buchhandlung Walther König, Köln, die den Katalog annonciert.

54 Arnheim 1962.

55 Vgl. dazu einschränkend Fleckner 2006, S. 71.

56 Raphael 1945.

57 Siehe das Verzeichnis »Bibliography of Articles, Reviews, Commentaries and Letters [of R. Arnheim] published in ›Leonardo‹, 1968–2000«, <http://leonardo.info/isast/spec.projects/arnheimleobib.html>.

58 Dazu ausführlich Diers 2000.

59 Arnheim 2000, S. 6.

Die Verdienste der »Außenseiterbande« können hier nicht en détail und abschließend gewürdigt werden. Sie hat durch ihre Werke dazu beigetragen, dem Fach in vielerlei Hinsicht ein neues Profil zu verschaffen: Es verdankt ihr das Konzept der Aktualität und der Zeit-Kunstgeschichte,⁶⁰ den Hinweis auf die technischen (Massen-)Medien und die Forderung nach einer allgemeinen Erweiterung der Gegenstandsbereiche, unter anderem in Richtung »high and low« sowie die kulturgeografische Horizontverschiebung; ferner den Nachdruck auf den kulturellen, sozialen und politischen Kontext der Kunst, das Plädoyer für die Interdisziplinarität und nicht zuletzt den Anspruch, Kunstgeschichte nicht nur fachverständlich abzufassen, sondern auch mit literarischen Qualitäten vorzutragen.

In summa kann gelten, dass von den Genannten erhebliche Impulse in Richtung *critical, political, cultural* and *pictorial turn* ausgegangen sind, wodurch die Kunstwerke und die Kunstgeschichte aus ihrer nur vermeintlichen *splendid isolation* befreit und über sich hinaus und unter anderem bei einer Kunstgeschichte als historische Bildwissenschaft angelangt sind, sodass das Fach den Spott, den Max Raphael in den 1940er Jahren in der Einleitung zu seinem Buch »Wie will ein Kunstwerk gesehen sein« noch darüber verbreitet hat, nicht länger ertragen muss. Dort heißt es: »Keiner einzelnen Wissenschaft soll das Recht abgesprochen werden, sich mit Kunst zu beschäftigen, nicht einmal der Kunstgeschichte (die freilich weder Geschichte nachzeichnet noch von Kunst handelt).«⁶¹

V.

Der Begriff Disziplin bezeichnet im Deutschen zweierlei, und zwar Zucht und Ordnung auf der einen sowie den Fachzweig einer Wissenschaft auf der anderen Seite. Etymologisch geht das Fremdwort ebenso wie *discipulus* (Schüler) auf lat. *discipere* (aufnehmen, lernen) zurück und steht demnach im Gegensatz zu *praecipere* (vorwegnehmen, lehren). Wenn von einer akademischen Wissens- oder Fachdisziplin wie der Kunstgeschichte die Rede ist, verbindet sich damit fast zwangsläufig die Vorstellung eines geschlossenen Systems, das einen Binnen- von einem Außenbereich trennt und folglich In- und Outsider kennt. Von Offenheit und Durchlässigkeit, wie sie ursprünglich mit der Idee des Lernens einherging, ist dabei weniger die Rede, gilt es doch in der Regel, institutionell die eigene Wissensdomäne sichtbar werden zu lassen sowie Fachinteressen zu vertreten und zu wahren; dass dies kaum je zum eigenen Vorteil gerät, davon war hier in historischer Perspektive zu handeln.⁶²

60 Vgl. dazu Diers 2004.

61 Raphael 1984, S. 7; der zitierte Text wurde 1930 als Vorwort zu dem bereits geplanten, aber zu Lebzeiten nicht mehr publizierten Sammelband »The Demands of Art« verfasst.

62 Vgl. dazu bereits Benjamin Anfang 1928: »Wie Benedetto Croce durch Zertrümmerung der Lehre von den Kunstformen den Weg zum einzelnen konkreten Kunstwerk [fr]eiligte, so sind meine bisherigen Versuche bemüht, den Weg zum Kunstwerk durch *Zertrümmerung der Lehre vom Gebietscharakter der Kunst* zu bahnen. Ihre gemeinsame programmatische Absicht ist[,] den *Integrationsprozeß der Wissenschaft*, der mehr und mehr die starren Scheidewände zwischen den Disciplinen wie sie den Wissenschaftsbegriff des vorigen Jahrhunderts kennzeichnen, niederlegt, durch eine Analyse des Kunstwerks zu fördern, die in ihm einen integralen, nach keiner Seite gebietsmäßig einzuschränkenden Ausdruck der religiösen, metaphysischen, politischen, wirtschaftlichen Tendenzen einer Epoche erkennt.« Benjamin 1980, Bd. 6, S. 218–219; Hervorhebung durch den Autor.



7 Jean-Luc Godard, *Bande à part*, Frankreich 1964, Screenshot: Arthur, Franz und Odile stürmen durch die Grande Galerie des Louvre.

Godards Kriminalgroteske »Bande à part« handelt von drei undisziplinierten jungen Leuten – Arthur, Franz und Odile –, die nichts Besseres zu tun haben, als einen Einbruch in eine hochherrschaftliche Villa auszutüfteln. In der übrigen Zeit sitzen sie gelangweilt im Café oder fahren durch die Stadt. Bei Gelegenheit passieren sie auch den Louvre, sodass sie auf die Idee kommen, ihm einen Besuch abzustatten – weniger allerdings der Kunst als eines ungewöhnlichen Wettstreits wegen. Da sie in den Nachrichten gehört haben, kürzlich habe ein Amerikaner in der Zeit von 9 Minuten 45 Sekunden die Sammlungssäle durchquert, treten sie kurzerhand selber an, den Rekord zu brechen (Abb. 7). Und es gelingt ihnen zum eigenen und dem Vergnügen der Zuschauer tatsächlich, und zwar mit einer Differenz von immerhin zwei Sekunden. Auch hier wird die Kunst, ihre Geschichte und Betrachtung ebenso ironisch wie sinnbildlich durch Außenseiter »auf Trab« gebracht – nicht David gegen Goliath, sondern in diesem Fall Jean-Luc Godard gegen Jacques-Louis David, sprich Film versus Malerei und folglich Bewegung gegen Stillstand.

Abkürzungen

HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv
Phil. Fak. = Philosophische Fakultät

Literatur

- Arnheim, Rudolf: *Picasso's Guernica. The Genesis of a Painting*. Berkeley und Los Angeles 1962.
- Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. 3. unveränderte Aufl. Berlin 2000.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M. 1963.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 12 Bde. Frankfurt a. M. 1980.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe*. Bd. 1: 1910–1918. Hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt a. M. 1995.
- Berndt, Andreas u. a. (Hg.): *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*. Berlin 1992.
- Böhme, Hartmut: »Der Dämon des Zwiewegs«. Kurt Breysigs Kampf um die Universalhistorie. In: Breysig, Kurt: *Die Geschichte der Menschheit*. Bd. 1: *Die Anfänge der Menschheit*. Neuausgabe der 2. Aufl. Berlin 2001, S. V–XXVII.
- Bredenkamp, Horst: »On Movies«. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin. In: Koebner, Thomas/Meder, Thomas (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München 2006, S. 239–252.
- Diers, Michael: *Von der Ideologie- zur Ikonologiekritik. Die Warburg-Renaissancen*. In: Berndt, Andreas u. a. (Hg.): *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*. Berlin 1992, S. 19–39.
- Diers, Michael: *Vorwort*. In: Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. 3. unveränderte Aufl. Berlin 2000, S. V–XV.
- Diers, Michael: *Kunstgeschichte und GegenwartsKunst*. In: Heusser, Hans-Jörg/Imesch, Kornelia (Hg.): *Visions of a Future. Art and History in Changing Contexts*. Zürich 2004, S. 243–252.
- Dilly, Heinrich: *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt a. M. 1979.
- Fleckner, Uwe: *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*. Berlin 2006.
- Gassen, Kurt/Landmann, Michael (Hg.): *Buch des Dankes an Georg Simmel: Briefe, Erinnerungen, Bibliographie. Zu seinem 100. Geburtstag am 1. März 1958*. 2. Aufl. Berlin 1993.
- Gay, Peter: *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918–1933*. Frankfurt a. M. 1987.
- Gay, Peter: *Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur*. München 1989.
- Heinrichs, Hans-Jürgen: *Einleitung*. In: Raphael, Max: *Lebens-Erinnerungen. Briefe, Tagebücher, Skizzen, Essays*. Hg. von Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt a. M. und New York 1985, S. 33–34.
- Herding, Klaus: 1968: *Kunst, Kunstgeschichte, Politik. Ein Essay*. In: Koebner, Thomas (Hg.) *Ästhetische Existenz – ethische Existenz: ein zeitgenössisches Entweder – Oder?* München 2008, S. 100-131.
- Kemp, Wolfgang: *Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft. Teil 1: Benjamins Beziehungen zur Wiener Schule*. In: *Kritische Berichte* 1 (1973), Heft 3, S. 30–50 und Teil 2: *Walter Benjamin und Aby Warburg*. In: *Kritische Berichte* 3 (1975), Heft 1, S. 5–25.
- Köhnke, Klaus Ch.: *Der junge Simmel in Theoriebeziehungen und sozialen Bewegungen*. Frankfurt a. M. 1996.
- Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. New York 1947.
- Kracauer, Siegfried: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York 1960.
- Kracauer, Siegfried: *Georg Simmel*. In: *Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a. M. 1963, S. 209–249.
- Kracauer, Siegfried: *Georg Simmel*. In: *Kracauer, Siegfried: Werke in neun Bänden*. Bd. 9: *Frühe Schriften aus dem Nachlass*. Hg. von Ingrid Belke unter Mitarbeit von Sabine Biebl. Frankfurt a. M. 2004.
- Levin, Thomas Y.: *Siegfried Kracauer. Eine Bibliographie seiner Schriften*. Marbach 1989. *Marbacher Magazin* 47 (1988) (»Siegfried Kracauer, 1889–1966«).
- Mayer, Hans: *Außenseiter*. Frankfurt a. M. 1975.
- Penkert, Sibylle/Einstein, Carl: *Existenz und Ästhetik*. Wiesbaden 1970 (Reihe »Verschollene und Vergessene«).
- Pinder, Wilhelm: *Deutsche Kunstgeschichte*. In: *Pinder, Wilhelm/Stange, Alfred (Hg.): Deutsche Wissenschaft. Arbeit und Aufgabe. Dem Führer und Reichskanzler legt die deutsche Wissenschaft zu seinem 50. Geburtstag Rechenschaft ab über ihre Arbeit im Rahmen der ihr gestellten Aufgabe*. Leipzig 1939, S. 11–13.

- Raphael, Max: Prehistoric Cave Paintings. New York 1945.
- Raphael, Max: Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? Hg. von Klaus Binder. Frankfurt a. M. und Paris 1984.
- Raphael, Max: Lebens-Erinnerungen. Briefe, Tagebücher, Skizzen, Essays. Hg. von Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt a. M. und New York 1985.
- Ringer, Fritz K.: Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890–1933. München 1987.
- Sarason, David (Hg.): Das Jahr 1913. Ein Gesamtbild der Kulturentwicklung. Leipzig und Berlin 1913.
- Schöttker, Detlev: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. Frankfurt a. M. 1999.
- Text + Kritik 95 (1987), Sonderband: Carl Einstein.
- Warnke, Martin (Hg.): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh 1970.
- Wizisla, Erdmut: »Die Hochschule ist eben der Ort nicht, zu studieren.« Walter Benjamin in der freistudentischen Bewegung. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe 36 (1987), Heft 7, S. 616–623.
- Zeitschrift für Sozialforschung 1 (1936).

Abbildungsnachweis

- 1 Aus: Gandert, Klaus-Dietrich: Vom Prinzenpalais zur Humboldt-Universität. Berlin 2004, Abb. 118.
- 2 und 7 Archiv des Autors.
- 3–6 © HUB UA.

1933–1945

»Wesenszüge der deutschen Kunst«.

Eingrenzung und Ausgrenzung

Wilhelm Pinder

Karriere und Kompromittierung

Die Karriere Wilhelm Pinders (1878–1947) war kometenhaft, und darin schien sie prädestiniert, in eine Professur an der Universität der Hauptstadt zu münden. Pinder hat in Göttingen, München und Berlin Kunstgeschichte studiert, um 1903 bei August Schmarsow in Leipzig über romanische Architektur zu promovieren. Bereits 1905 wurde er Professor in Würzburg, um nach weiteren Professuren in Darmstadt (1911–16), Straßburg (1918, nicht mehr angetreten), Breslau (1920/21) und Leipzig (1921–27) schließlich den Lehrstuhl in München (1927–35) zu besetzen.¹ Von unterschiedlichen Kreisen geradezu hofiert, wurde er 1930 und 1931 gebeten, nach Berlin zu kommen. Erst der dritte Versuch, der 1935 durch die Museumsleiter initiiert wurde, brachte jedoch den Erfolg, den »zweifelloso besten Mann der Kunstgeschichte« an die »größte deutsche Universität« zu berufen.²

Pinder war Mitglied von insgesamt fünf Akademien, darunter auch der Preußischen Akademie der Wissenschaften. In der Inspiriertheit seiner Sprache, in der Fülle seiner Forschungsfelder und in der Wirkung seiner Lehre zeigte er fraglos eine der größten Begabungen der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Trotz seines zu Lebzeiten errungenen Status ist Pinders Ruhm verdüstert, weil er zu den herausragenden Persönlichkeiten des ›Dritten Reichs‹ gehörte. Die in Leipzig veranstaltete »Kundgebung der deutschen Wissenschaft zum 12. November 1933« zeigt seine exponierte Stellung. Vor einem Wald von Hakenkreuzfahnen sind der mit dem Kreuz bezeichnete Martin Heidegger und, die Hände aufgestützt, rechts neben ihm Wilhelm Pinder zu sehen (Abb. 1). Den Anlass, die Unterstützung namhafter Wissenschaftler zum Austritt Deutschlands aus dem Völkerbund, hat er zur Erinnerung an den Gedenkmarsch auf die Feldherrnhalle genutzt:

»Wer am 9. November in München den stillen Zug gesehen hat, der das tragische Ereignis vor zehn Jahren in die Erinnerung zurückrief, wer das erlebte: den Führer und die Seinen, barhaupt und schweigend, die alten zerschlissenen Fahnen vor den alten Freischärlern und mancher Führer am Stock hinkend, keine Musik, nur dumpfer Trommelwirbel, stille Fackeln in den grauen Tag leuchtend, und das ganze lange Schweigen und die zahllosen

1 Zu Pinder zuletzt: Stöppel 2008a.

2 Otto Kümmel, Brief vom 19.2.1935 an Ministerialrat von Oppen, in: Arend 2005, S. 190.



1 Leipziger Wahlkundgebung der deutschen Wissenschaften, 11. November 1933. Pinder rechts neben Heidegger (x).

hochgereckten Schwurhände, und in das Schweigen hinein die Schüsse der Erinnerung – der durfte als Mann der Geschichte sich sagen: ›Das gab es nicht mehr seit den Tagen des geistlichen Schauspiels. Das war nicht mehr Theater, das war nicht mehr die Trennung in Spieler und Zuschauer, Bühne und Publikum, hier war kein Publikum mehr, hier war wieder die Gemeinde da.«³

Pinders verstörende Ausführung ist als Zeugnis seiner Sprachmacht auch ein eindrucksvolles Dokument jener bezwingenden Inszenierung, die sich bis in die sprachliche Wiedergabe fortzusetzen scheint.

Institutionell, so als Präsident des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft (seit 1933), als Mitstreiter der durch Alfred Stange entwickelten Initiative zur Gründung eines Reichsinstituts für Kunstgeschichte und als Verantwortlicher für das Fach innerhalb des Kriegseinsatzes der Geisteswissenschaften hatte Pinder einen immensen Einfluss. 1937 wurde als eine Umsetzung

3 Kundgebung der deutschen Wissenschaft in Leipzig am 11. November 1933. Vgl. Bekenntnis 1933, S. 19.

der unter den Nationalsozialisten forcierten Volkstums- und Heimatforschung zudem die Abteilung Kunstgeschichte des Provinzialinstituts für Brandenburgische Landes- und Volkskunde eingerichtet und dem kunstgeschichtlichen Institut Berlin angeschlossen.⁴

Als Hitler aus Anlass seines 50. Geburtstags eine Festschrift gewidmet wurde, trug Pinder einen Artikel bei, der die hässliche Äußerung enthielt, dass durch das Ausscheiden jüdischer Kollegen das Fach »von allzu begrifflichem Denken« befreit worden sei: »Gewisse Schäden, die keineswegs im Wesen der Wissenschaft lagen, sind seit 1933 beseitigt.«⁵

Zu Pinders eigenem sechzigsten Geburtstag erschienen im Jahre 1938 in der deutschsprachigen Presse 43 Artikel, noch übertroffen durch die 90 Würdigungen, mit denen er aus Anlass seines fünfundsechzigsten Geburtstags im Jahre 1943 gefeiert wurde.⁶ Immer wieder wurden Formeln des Kampfes und der Führerschaft bemüht, wie sie Victor Klemperers »Lingua Tertii Imperii« erfasst und analysiert hat.⁷ So hieß es 1938: »Pinders immer aktive Natur sucht den Gegner, mit dem er sich streitbar messen kann. Im Fach selbst, dessen unbestrittener Führer er ist, stellt sich ihm keiner«,⁸ und fünf Jahre später ist er wieder »ein neuer geistiger Führer zum unvergänglichen Kunstschaffen der Nation«.⁹

Ein Beispiel für das wissenschaftliche Werk, auf das sich diese Lobpreisungen bezogen, bietet Pinders im Jahre 1935 publizierte »Kunst der deutschen Kaiserzeit« bis in die Begrifflichkeit. So ist Pinder die Epochenbezeichnung »Romanik« ein Gräuel, weil diese an südliche Ursprünge erinnere. Für ihn haben die Nationen der romanischen Sprachen nichts mit dem romanischen Stil zu tun, da dieser »ein Stil der Nordländer« sei.¹⁰ Allein diese haben sich Pinder zufolge von der Last der römischen Antike befreit, und sie waren es, die den Italienern mit Hilfe der Romanik die Möglichkeit boten, sich zur Moderne zu emanzipieren. Diese nationale Inanspruchnahme war keineswegs ein deutsches Privileg, wohl aber deren herrischer Zug. Für Pinder erhält die deutsche Romanik den Charakter eines Lehrmeisters für ganz Europa. Da sich mit diesem Stil das nachrömische Europa erst bilde, werde das gesamte moderne Abendland zum Schüler des romanischen Deutschland.¹¹ Diese Überzeugung zieht sich bis in die Analysen einzelner Werke, wie etwa des Metronus-Kopfes aus St. Cyriakus in Gernrode: »Man zeige uns doch einen ebenbürtigen Kopf aus der ganzen gleichzeitigen Plastik des übrigen Europa! Es ist Archaik wie die beste griechische, und doch frühes Mittelalter, Abendland und nicht nur Abendland: *Deutschland!*«¹²

4 Zur Abteilung Kunstgeschichte des Provinzialinstituts für Brandenburgische Landes- und Volkskunde Schaeff 2003, S. 176–193.

5 Pinder 1939. Vgl. Bohde 2008, S. 191–192.

6 Es handelt sich um Materialien des Zeitungs-Ausschnitt-Büros der Metropol-Verlags-Gesellschaft [Archiv des Autors, auch die folgenden Artikel].

7 Klemperer 2007.

8 Weigert, Hans: Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag, in: Schlesische Zeitung, 25. Juni 1938 (MVG ZAB).

9 Ehl, Heinrich: Formengeschichte wird Haltungsgeschichte. Dank und Gruß zu Wilhelm Pinders 65. Geburtstag, in: Hamburger Fremdenblatt. Abendausgabe, 24. Juni 1943 (MVG ZAB).

10 Pinder 1937, S. 133.

11 Ebd., S. 134.

12 Ebd., S. 170–171.

Pinder suchte nach einem »Wesen« der Kunst, das er in Termini der Völkerpsychologie umschrieb, um es trotz aller historischen Bindung lebensphilosophisch aus der Zeit zu entheben. Durch seine Theorie der »Sonderleistungen« der deutschen Kunst vertrat er die Ideologie des »Sonderwesens« der Deutschen auf eine besonders suggestive Weise.¹³ Kraft derartiger Denkmuster wurde Pinder zu einem der Exponenten des nationalistischen Sündenfalls der Kunstgeschichte.

Im September 1945 musste ihm der Rektor der Berliner Universität, Eduard Spranger, mitteilen, dass ihm der Ausschuss des Amtes für Wissenschaft die Lehrbefugnis entzogen habe,¹⁴ und im Dezember desselben Jahres bezeichnete ein Artikel der Berliner »Neuen Zeitung« Pinder als »Kunstpapst des Nationalsozialismus« sowie als »Kunsthistoriker Hitlers«.¹⁵

Differenzierungen

Das Bild war so eindeutig, dass keine weitere Erörterung erforderlich schien. Es war mit Marlite Halbertsma eine niederländische Kunsthistorikerin, die Pinder aus einer anderen Perspektive als allein der des Mittäters betrachtete. Sie registrierte Züge des Eigenwillens, wenn nicht der Kritik am Nationalsozialismus.¹⁶ So konnte sie auf ein Schreiben vom August 1933 verweisen, in dem sich Pinder gegen die Entlassung jüdischer Kollegen, allen voran Ludwig Justi in Berlin und Georg Swarzenski in Frankfurt, ausgesprochen hat.¹⁷

Diese frühe Intervention war kein Einzelfall. Immer neue Schwierigkeiten mit Vertretern des Nationalsozialismus bezeugen, dass Pinder nicht umstandslos mit dem Regime des »Dritten Reichs« identifiziert werden kann. Bezeichnend war eine Warnung der »Deutschen Studentenschaft« an Pinder im Februar 1934, sich weniger primadonnenhaft aufzuführen und deutlichere Bekenntnisse zu zeigen.¹⁸ Die Münchener Studentenschaft hat gegen die »dunkelmännische Tätigkeit« der Verfasser in einem offenen Brief reagiert, der Pinder das besondere Vertrauen ausspricht.¹⁹ In dem Fragebogen zur Entnazifizierung hat Pinder diesen Vorfall erwähnt. Von der Studentenschaft zum Eintritt in die Partei aufgefordert, habe er eingewilligt, um den Nationalsozialismus durch Kritik von innen her beeinflussen zu können. Dies habe er so lauthals vorgebracht, dass die Partei auf seine Mitgliedschaft verzichtet habe.²⁰ Tatsächlich ist Pinder trotz seiner Bereitschaft, in die NSDAP einzutreten, nie Mitglied geworden,²¹ aber er war Fördermitglied der Schutzstaffel.²²

13 Pinder 1944.

14 Eduard Spranger an Pinder, 25. September 1945 (Nachlass Pinder).

15 Eckstein, Hans: Hitlers Kunsthistoriker, in: Die Neue Zeitung, 17. Dezember 1945, Feuilleton- und Kunst-Beilage.

16 Halbertsma 1985; Halbertsma 1992; Halbertsma 1990. Vgl. Suckale 1986; Held 2003; Bohde 2008 und Stöppel 2008b, S. 133–168.

17 Abgedruckt bei Stöppel 2008b, S. 152–153, Anm. 57.

18 Nachlass Pinder.

19 Ebd.

20 Fragebogen des Military Government of Germany, Anlage S. 1. Ebd.

21 Stöppel hat zwei Mitgliedskarteikarten gefunden, deren Bestimmung allerdings fraglich ist (Stöppel 2008b, S. 163); alle weiteren Dokumente sprechen gegen eine Mitgliedschaft.

22 Held 2003, S. 21.

Briefe wie die der »Deutschen Studentenschaft« waren ernst zu nehmen, und während der Röhmer-Affäre im Juli 1934 hat Pinder, wie er anlässlich seiner Verhaftung nach dem Krieg bekundete, telefonisch Todesdrohungen erhalten.²³ Eine eigenwillige Stellung bezeugt auch Pinders Kontroverse mit Harald Rehm, dem Leiter der »Arbeitsgruppe für deutsche Philosophie und Weltanschauung im Kampfbund für deutsche Kultur«, der die Universitäten in »nationalsozialistische Führerschulen« umzuwandeln suchte.²⁴ Im Dezember 1940 wurde Pinder von einem wütenden Artikel von Gunter d'Alquen, dem Hauptschriftleiter von »Das Schwarze Korps«, der Wochenzeitschrift der SS, als Opportunist attackiert, der seine deutsche Gesinnung nur als resignative Attitüde vorbringe, ohne sie, der Zeit angemessen, kämpferisch zu formulieren.²⁵ Der Artikel war schon darin unsinnig, dass er sich versehentlich auf den Wiederabdruck der Einleitung von Pinders »Vom Wesen und Werden deutscher Formen« bezog, der Jahre zuvor verfasst worden war. Gleichwohl wurde er stark beachtet und vom Propagandaamt Alfred Rosenbergs bekräftigt, vom Kultusministerium aber zurückgewiesen.²⁶

Dem Angriff im »Schwarzen Korps« entsprach eine Rufmordkampagne, dass der partei-lose Pinder aus der Partei ausgeschlossen worden sei. Sie verlief im Sande, zeigte aber Verwerfungen, die jedes Gefühl von Sicherheit unterminierten.²⁷

Deutsche Moderne

In der Wertschätzung der modernen Kunst liegt das in kulturpolitischer Hinsicht vielleicht brisanteste Motiv, das die Rolle Pinders im »Dritten Reich« zu einem Problem werden lässt. Im Juni 1933 hatte es an der Berliner Universität eine Kundgebung gegeben, auf welcher der Expressionismus vor allem durch Mitglieder des NS-Studentenbundes anerkannt worden war.²⁸ Diese Position wurde in München auch von Pinder vertreten. Am 3. August hat er auf dem Kongress des Pädagogisch-Psychologischen Instituts in München nach einer Ergebnissadresse an die Nationalsozialisten für den Expressionismus geworben und das Bauhaus als Beispiel einer freien, wenn auch unvollendeten Moderne gepriesen.²⁹ In dem erwähnten, im selben Monat verfassten Brief zur Verteidigung der jüdischen Kollegen appelliert er, »Expressionismus, Neue Sachlichkeit und Bauhaus« nicht mit »politischer Linksrichtung« zu verbinden, sondern als »neue deutsche Kunst« ernst zu nehmen.³⁰

23 »Anfang Juli 1934, in den Tagen der Röhmer-Affäre, bin ich telephonisch am Leben bedroht worden«. Antworten auf die Punkte der Anklage, hier: Frage nach Pinders Kontakten zur Polizei (Nachlass Pinder).

24 Stöppel 2008b, S. 155.

25 D'Alquen, Gunter: Kulturpolitik und Kunstwissenschaft, in: Das Schwarze Korps, 12. Dezember 1940, Folge 50, S. 12. Vgl. Halbertsma 1992, S. 144–145 und Held 2003, S. 22–24.

26 Held 2003, S. 24.

27 Bundesarchiv Berlin, Microfilm, Slgn. DS/WI B 38, Wissenschaftlerakte Pinder, Bl. 2/3.

28 Brenner 1963, S. 63–65; Halbertsma 1992, S. 135; Held 2003, S. 20.

29 Pinder 1934a; Pinder 1934b. Vgl. Held 2003, S. 20.

30 Stöppel 2008b, S. 153.

Auch nach Hitlers Rede vom September 1934, die den Bruch des Nationalsozialismus mit der Kunst der Moderne markierte,³¹ hat Pinder, wenn nicht offen, so doch nicht ohne Wirkung, für eine gemäßigte Moderne geworben. In der Zeitschrift »Kunst der Nation« argumentierte er weiterhin für den Expressionismus, und Ende der 1930er Jahre gelang es ihm, Georg Kolbe, der nach 1933 zunächst seine Akademie-Professur verloren hatte, als Alternative zu Arno Breker und Josef Thorak zu lancieren.³² Auch der Angriff des »Schwarzen Korps« von 1941 hatte in dieser Kontroverse seine versteckte Seite. Da dieser Pinder vorwarf, im eher abstrakten germanischen Ornament ein Vorbild zu sehen, spielte dieser am Beispiel eines Kunstwerks der Frühgeschichte die Abwehr der Moderne nochmals gegen einen ihrer Befürworter aus.³³

In mehreren verdeckten Äußerungen ist diese Auseinandersetzung verborgen. So verfasste Pinder im Jahr 1933 einen Beitrag zur »Physiognomie des Manierismus«, der die Reflexionskraft dieses Stils als Moment einer »biologischen« Krise sah: »Es ist, als ob ein Kranker sich an einer Wunde scheuert.«³⁴ Diese Diagnose führte Pinder sowohl zu einer Kritik des Manierismus wie auch zur Wertschätzung seiner Fähigkeit, den Zweifel gemalt zu haben. Hier vermittelte sich unterschwellig seine Hoffnung, dass der Expressionismus im »Dritten Reich« als kommende, deutsche Kunst reüssieren würde. Sie äußerte sich auch in seiner seit 1935 publizierten Buchreihe »Von Wesen und Werden deutscher Formen«. Das Vorwort, das 1940 nochmals als Separatum erschien,³⁵ formulierte eine Absage an eine rassische Bestimmung, um der deutschen Kunst einen eigenen Beitrag in einem kulturell hybriden Europa zuzugestehen.³⁶

Im selben Zusammenhang, in dem Pinder von der »sicheren Gewalt« des Metronus von Gernrode sprach, hat er die Figuren der Bronzetüren von St. Michael in Hildesheim in Worten verteidigt, die wie eine Verteidigung des Expressionismus klingen. Einer Sicht, die in dieser Kunst bereits eine Frühform von »Rassenverfall« sehen möchte, attestiert Pinder »die übliche völlige Verkennung der Form«. Die Türen, so Pinder in unausgesprochener Abwendung von der »Modernität« des herrschenden Neoklassizismus, »bleiben das seltsamste und großartigste Zeugnis, jedenfalls für eine Auffassung, die nicht nach der »Modernität« fragt.«³⁷

Wie genau dieser Ansatz in seiner kritischen Wendung verstanden wurde, verdeutlicht ein besorgter Brief von Christian Wolters, Sohn des Kunsthistorikers Alfred Wolters, der offenbar als Mitglied der SS über eigene Informationsquellen verfügte und dringend von der Veröffentlichung des Vorwortes abriet:

31 Brenner 1963, S. 82–86.

32 Halbertsma 1992, S. 142–143.

33 Held 2003, S. 22–23.

34 Pinder 1932, S. 151.

35 Pinder 1937–1951; Pinder 1940.

36 Straehle 2009.

37 Pinder 1937, S. 117–118.

»Wir wissen alle, daß es ein sehr mutiger Ton ist. Aber die Gefahr ist riesengross, daß wir in Dir noch einen Märtyrer bekommen. Du bist uns jungen Leuten aber zu wichtig, als dass wir Dich als Märtyrer sehen wollten. Und man ist an der von Dir sehr offen angegriffenen Stelle sehr hellhörig und hart im Eingreifen... Wir brauchen Dich, und nicht die Erinnerung an Dich.«³⁸

Das Schreiben kam in einem Moment, in dem die Berufung Pinders nach Berlin betrieben wurde, und daher bezeugt es einen Konflikt innerhalb der nationalsozialistischen Kulturkämpfe und nicht etwa eine dominierende Einschätzung seiner Person. Gleichwohl beleuchtet die Warnung das in Pinders Buch präsen- tierte Konfliktpotential, das im späteren Angriff des »Schwarzen Korps« wieder aufbrechen sollte.

Pinder weicht hier von der offiziellen Doktrin des »Bodens« ab, um in einer Parallele zur Raumforschung der Historiker den Kompositcharakter der Kunst zu betonen, der den Deutschen vornehmlich an den Peripherien ermöglicht habe, »Sonderleistungen« zu erreichen.³⁹ Auch hierin liegt der Grund, dass die ab 1935 publizierten Bände über das »Wesen und Werden deutscher Formen« zwar nach Stoff und Sprachstil in die Zeit passten, der herrschenden Kunstdoktrin des Klassizismus aber widersprachen.⁴⁰

Das Generationenproblem

Vielleicht hatte Pinder die spiritistischen Aufnahmen des Staveley Bulford im Auge, als er, wie sich der Regisseur erinnerte, bei einem ihm gewidmeten Lehrfilm im Jahre 1943 als einzige Bedingung stellte, während der Aufnahmen rauchen zu dürfen. Auf diese Weise ziehen permanent Rauchschwaden zwischen Kamera und Porträtiertem vorbei (Abb. 2).

In diesem Film bezeichnet Pinder kein im engeren Sinn kunsthistorisches Werk als Lebensleistung, sondern mit der im Jahre 1926 erschienenen Abhandlung über »Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas« einen Essay über die Theorie der Zeit.⁴¹ In ihm hat Pinder jene Formel von der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« geprägt, die bis heute eine beträchtliche Wirkung in verschiedenen Disziplinen erlebt.⁴² Diese Formel bezieht sich Pinder zufolge »vor allen Dingen auf die besondere Betonung der Verhältnisse der sogenannten Generationen, auf die Generationslehre, die selbstverständlich nicht von mir begründet ist – gottseidank nicht, sonst wäre sie wahrscheinlich falsch. (...) Der Gedanke vor allen Dingen des Verhältnisses von Raum und Zeit in dem Sinne, daß Zeit sozusagen das Feinere sei als Raum und Körperlichkeit, der Gedanke, den ich kurz nenne die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen.«⁴³

38 Christian Wolters an Pinder, 7.3.1935 (Nachlass Pinder).

39 Held 2003, S. 34–35.

40 Ebd., S. 29.

41 Pinder 1926a.

42 Fastert 2006.

43 Encyclopaedia Cinematographica 1957, S. 7–8.



2 Wilhelm Pinder spricht über Kunstgeschichte: Grundzüge seiner Methode und Lehre.

Pinders Hinweis auf seine bis heute wohl einflussreichste Schrift, das »Problem der Generation«, war nicht unberechtigt.⁴⁴ Als ein immer neu aktualisierter Ansatz der Wissenssoziologie wurde seine dort entwickelte Formel der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« bis heute immer wieder bemüht, wo sich Wissenschaften wie die Archäologie, Ethnologie oder auch die Sozialwissenschaft mit komplexen Formen stetigen Wandels auseinandersetzen.⁴⁵ Pinders Geistesblitz fasst eine elementare Gegenwartserfahrung, die mit extremen Gegensätzen wie einer forcierten Globalisierung und einem nicht weniger gesteigerten Regionalismus konfrontiert ist, in prägnanter Verknappung.

Mit der Grundabfolge von Romanik, Gotik, Renaissance, Manierismus, Barock, Klassizismus, Historismus und Moderne waren Kunst und Geschichte auf evidente Weise zu gliedern, aber eine pure Abfolge, dies war Pinders Ausgangspunkt, bedeutete als »Gänsemarsch der Stile« eine Karikatur der historischen Erscheinungsweisen.⁴⁶ Jeder Zeitpunkt war Pinder zufolge durch Erfahrungen gefüllt, die verschiedenen Zeithorizonten angehörten. Damit hatte er die betuliche Abfolge der Stilepochen in einen Kampfplatz verwandelt. Karl Mannheim begriff Pinders Formel der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« als »geradezu genial«, weil in ihr eine durch Wilhelm Dilthey und Martin Heidegger angelegte Kritik des linearen Zeitbegriffs gekrönt würde.⁴⁷

Pinders ungenannter Gegner war Heinrich Wölfflin, der in seinen gut zehn Jahre zuvor publizierten »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen« eine von den Individuen gelöste, mit der Strenge der Naturwissenschaft nachvollziehbare Geschichte des Sehens und Gestaltens zu ent-

44 Pinder 1926b; Pinder 1926a. Vgl. hierzu: Uhl 2003, S. 67–71.

45 Vgl. hierzu ausführlicher Bredekamp 2010. Zur Archäologie Wiff-Wolf 2007; zur Ethnologie Heitmeyer 1996, S. 54; zur Sozialwissenschaft Hörning 2001.

46 Pinder 1926a, S. 25.

47 Mannheim 1964, S. 521. Vgl. Uhl 2003, S. 63, 67 und Barboza 2005.

wickeln versucht hatte.⁴⁸ Es lag in dieser methodischen Zuspitzung auf eine »Kunstgeschichte ohne Namen«, dass Wölfflin weniger die Widersprüche als vielmehr das Gesamtbild der jeweiligen Epochen und ihrer Abfolgen zu betonen suchte. Gegen diese Sicht setzte Pinder seine an den Erfahrungen und Handlungen lebendiger Akteure orientierte Konzeption einer »nicht-anonymen« Kunstgeschichte,⁴⁹ die sich aus agierenden Individuen und Gruppen und nicht etwa aus den großartig entschlackten Formabstraktionen Wölfflins ergab.⁵⁰

Die konkurrierenden Stilansprüche, die sich als Tiefen- oder Höhenschichten gegebener Zeitlote ausweisen, sind für Pinder nicht nur die Kampfmittel zwischen den Generationen, sondern auch unter den Angehörigen verwandter Jahrgänge, weil diese auch die eigene Zeit teils als grundverschieden wahrnehmen; selbst zeitgleich geborene Antipoden wie Josef Anton Koch und Caspar David Friedrich sind bei allen Gegensätzen im Gemeinsamen ihrer Generation gebunden.

Der generationenbedingte Zwist um die Dominanz der Formen bestimmt für Pinder jedweden Moment, und daher setzt er am Begriff des Augenblicks an. Ein solcher kann ihm zufolge Zeit-»punkt« nur in dem Sinn sein, dass dieser als Linie in die Tiefe führe, also Endpunkt eines Lotes sei.⁵¹ An dessen Tiefenlinie hängen Flächen gemeinsamer Zeitprägung, die im Verein mit Nebenschichten den Raum eines »Zeitwürfels« bilden. Im Sinne der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« ist ein solcher »Zeitwürfel« das Gefäß unausdenkbar vieler Möglichkeiten von inneren Kreuzungen, schrägliegenden Flächenüberlagerungen, Abstoßungen und auch systematischen Rekursionen.⁵² Der Grundzug, dass der Großvater nach der Opposition des Sohnes zu ihm selbst im Enkel wiederkehre, bestimmte Pinder zufolge die Rhythmik der Neuerungen und Wiedergänge.⁵³

Offenkundig hat sich Pinder an Wassilij Kandinsky orientiert, um dessen im selben Jahr erschienene Abhandlung zu »Punkt und Linie zu Fläche«⁵⁴ mit der Sphäre der Zeit zu verbinden und um eine vierte Dimension zu erweitern. Er verfolgt die Progression vom Zeitpunkt über die Zeitlinie und die Zeitfläche zum »Zeitwürfel«, der in seiner Durchschießung durch unterschiedliche Generationsbindungen ein mehrdimensionales Gebilde abgibt. Es besticht und verstört in seinem Wechselspiel von Eigenbestimmung und Bindung, Willensfreiheit und Bedingtheit, Kultur und Biologie.⁵⁵ Pinders Biologismus, den Karl Mannheim bei aller Wertschätzung des Gesamtkonzepts ebenso verworfen hat wie Arnold Gehlen,⁵⁶ steht die Emphase entgegen, mit der er in der Zerrissenheit die Bedingung kultureller Stärke erkannte. Sein Naturalismus führt nicht zu einem pseudodarwinschen Verdrängungskampf der Generationen, sondern zu einer Beschreibung des Konfliktpotentials jedweden Augenblicks. Da die hieraus

48 Wölfflin 1915.

49 Pinder 1926a, S. 13, 50 und passim.

50 Held 2003, S. 31.

51 Ebd., S. 20.

52 Ebd., S. 21–25; vgl. S. 96.

53 Ebd., S. 148.

54 Kandinsky 1926.

55 Pinder 1926a, S. 133, 162.

56 Mannheim 1964, S. 521; Plessner 1974, S. 80.

sich ergebenden Spaltungen niemals in Harmonie aufzulösen sind, sondern durch immer neue Konfliktkonstellationen abgelöst werden, ist für Pinder die multidimensionale Persönlichkeit, wie sie Michelangelo oder Rembrandt verkörpern, die heroische Gestalt der Geschichte. Aus diesem Grund ist und bleibt für Pinder die Abwehr des Klassizismus das Modell des in sich vielschichtigen und antagonistischen »Zeitwürfels«.

Interdisziplinarität und Medienbewusstsein

Der Pinder gewidmete Lehrfilm mündet in ein höchst modern wirkendes Bekenntnis zur Interdisziplinarität, die in der gemeinsam mit dem Chemiker Lothar Wolf und dem Botaniker Wilhelm Troll herausgegebenen Zeitschrift »Die Gestalt« ihr Symbol fand. Das im Jahre 1940 publizierte Heft 1 zeigt die drei Herausgeber: den Kunsthistoriker Pinder, den Chemiker Wolf und den Botaniker Troll. Wie sehr Johann Wolfgang Goethes Morphologie Pate stand, bezeugt der Titel des ersten Hefts »Goethes morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie«, in dem der Chemiker und der Botaniker in durchaus beeindruckender Weise Goethes Formlehre der Pflanzen zu erweitern und in ihrer Variabilität zu festigen versuchen.⁵⁷ »Gestalt und Urbild«: Unter diesem Titel hat sich Wilhelm Troll im Jahr 1941 als alleiniger Autor erneut den goethischen »Grundfragen der organischen Morphologie« zuzuwenden versucht,⁵⁸ und immer wieder kehren die Hefte auf Goethes Gestaltlehre zurück.⁵⁹ Programmatisch hatte Pinder am Vorabend seines 65. Geburtstags seinen Artikel »Goethe und die Bildende Kunst« in der Presse publiziert.⁶⁰

Eine zweite, immer wiederkehrende Bezugsperson ist Johannes Kepler, dem etwa der Mathematiker Max Steck im Jahr 1941 eine Abhandlung widmete, um im folgenden Jahr »Mathematik als Begriff und Gestalt« zu publizieren.⁶¹ Einen Übergang zur Kunstgeschichte bietet »Die Wahrnehmung des Raumes als psychologischer Vorgang«.⁶² Pinders Ausbildung bei Schmarsow könnte bei der Aufnahme dieses Heftes Pate gestanden haben.

Kunsthistorische Abhandlungen sind seltener, tauchen aber regelmäßig auf, so die Abhandlung über das »Kapitell in der deutschen Baukunst des Mittelalters« von Hans Weigert, der für einen der besonders servilen Geburtstagsartikel verantwortlich gewesen war.⁶³ Auch Lottlisa Behlings »Gestalt und Geschichte des Maßwerks« von 1944 gehört in diese Reihe.⁶⁴ Eines der letzten Hefte galt Friedrich Waasers »Menschen und Tier«, eine »urbildliche« Abhandlung, welche die zentrale Stellung der menschlichen Hand in einem Moment in den Mittelpunkt stellte, in dem die deutschen Städte mehr oder minder zerstört waren.⁶⁵

57 Wolf/Troll 1940.

58 Troll 1941.

59 Müller 1944.

60 Pinder, Wilhelm: Goethe und die bildende Kunst, in: Hannoverscher Kurier, 23. Juni 1943 (MVG ZAB).

61 Steck 1941; Steck 1942.

62 Allesch 1941.

63 Weigert 1943.

64 Behling 1944.

65 Waaser 1945.

Die Mitarbeit an der »Gestalt« bezeugt die Offenheit, mit der Pinder seine Kunstgeschichte verbunden sehen wollte. Freiherr von Hennebergs im Jahr 1931 publizierte Abhandlung über »Stil und Technik der alten Spitze« bietet ein frühes Dokument dieses Anspruchs. Im Vorwort dieser prachtvollen Publikation beschreibt der Autor, wie ihm Heinrich Wölfflins »Grundbegriffe« und Pinders Arbeit über die »Generationen« erlaubt hätten, die Stilgeschichte dieser unerhört komplexen Nähtechnik zu erfassen.⁶⁶ Im »Geleitwort« beschreibt Pinder, wie dieser Stoff zu einem genuin kunsthistorischen geworden sei:

»Der ganz ungewöhnliche Vorzug des Buches besteht darin, daß in einer großen Reihe von Tafeln, wie man sie bisher nicht zu sehen bekam, durch strengste Zeichnung mit farbiger Unterscheidung der Fäden, der mühevollen, augenzermürbende Vorgang dieser weiblichen Meisterwerke in groß überschaubare Bilder übersetzt wird. Das ist ein wirkliches, produktives Tun. (...) Eine Stilgeschichte der Spitze als Geschichte formaler Technik.«⁶⁷

Zu diesem offenen Begriff der Kunstgeschichte gehörte auch, die Medien ernst zu nehmen. Pinders Schriften weisen neben voluminösen Fachbüchern auch knapp kommentierte, erschwingliche Fotobände auf, die einen neuen Typus des Kunstbuchs durchgesetzt haben. Rechnet man Pinders »Blaue Bücher« hinzu, so zählen seine teils auch nach dem Krieg immer wieder aufgelegten Veröffentlichungen Millionen.⁶⁸ Es ist kein Zufall, dass er zur Verbreitung der Essenz seiner Methode auch die Form des Lehrfilms wählte. Hierin zeigen sich ebenfalls die irritierend modernen Züge seiner Kunstgeschichte.⁶⁹

Im Zeitwürfel

Als wolle er selbst rückblickend auf eine andere Seite als diejenige verweisen, die ihn als Hitlers Kunsthistoriker zu stigmatisieren suchte, hat Pinder in einem nach dem Krieg entstandenen Text zu Adolph Goldschmidt den jüdischen Kollegen als den Erben der deutschen Kunstgeschichte bestimmt. Nach einer seitenlangen, keinesfalls beflissenen Würdigung seines einstigen Kollegen hat er ihm alle Fähigkeiten attestiert, die den Juden zuvor abgesprochen wurden, um ihn als jenen zutiefst in der deutschen Tradition verwurzelten Forscher zu bestimmen, als der sich Goldschmidt selbst gesehen hat. Die schwer zu manipulierende Diktion von Pinders Argumentation spricht von echter Verehrung gegenüber dem ehemaligen Kollegen.⁷⁰

Dem vernichtenden Artikel der Münchner »Neuen Zeitung« vom Dezember 1945 widersprach der Nachruf von Henri Nannen, als Erfinder des »Stern« einer der einflussreichsten Journalisten der alten Bundesrepublik, in dem er bezeugte, dass ihm Pinder, als er ihn als Soldat

66 Henneberg 1931, S. 9.

67 Pinder, in: ebd., S. 7.

68 Schweizer 2009, S. 25.

69 Die Problematik ist für das gesamte Fach erstmals gestellt worden durch Bohde 2008.

70 Vgl. die gegensätzlichen Bewertungen von Dilly 1988, S. 52 und Halbertsma 1992, S. 161. Zu dem Nachruf hatte ihn Wieland Schmidt aufgefordert, der ein Buch mit Nachrufen auf Personen plante, die zur Zeit des NS-Regimes zu Unpersonen geworden waren (Briefliche Mitteilung von Tillmann Pinder, 18.3.2010).

besuchte, bedeutet habe: »Sie kämpfen für eine schlechte Sache.«⁷¹ Eindrucksvoll ist auch das Gedenken von Carl Linfert, der oppositionell zum NS-Regime stand und von Deutschland aus den Kontakt zu Walter Benjamin hielt. Er attestierte Pinder, die Kunst immer wieder als einen »Meßapparat für Verborgenes« aufgespürt zu haben. Seine Argumente für die Moderne seien gleichermaßen gegen die Kulturpolitik der Nationalsozialisten wie auch gegen die »sowjet-amtliche Denkweise« gerichtet oder zumindest wendbar gewesen.⁷²

Zu den ehrenden Nachrufen gehörte auch die Würdigung, die Richard Hamann seinem Amtsvorgänger gewidmet hat. Sie ist umso eindrucksvoller, als Hamann ein weltanschaulicher Gegner Pinders gewesen war. Offenkundig nutzte Hamann sein Gedenken an Pinder, um nicht nur einen kompromittierten Kollegen zu rehabilitieren, sondern einen Test darauf zu machen, was an Widerspruchsgeist zukünftig erlaubt sein würde. Erneut kippte Pinder in ein Gegenbild: als Kronzeuge einer gegen den Klassizismus gerichteten Anschauung.⁷³

Einen besonders eindrucksvollen Spiegel der Widersprüche, in die Pinder verwickelt war, stellt ein an Pinders Witwe Ende Dezember 1950 gesandter Brief des österreichischen Emigranten Bruno Fürst dar, der im Jahr 1933 Pinders Assistent in München gewesen war. Fürst war als Mitherausgeber einer der wichtigsten kunsthistorischen Zeitschriften, den gemeinsam mit Frederick Antal in Wien produzierten »Kritischen Berichten zur Kunstgeschichtlichen Literatur«, hervorgetreten, hatte aber als Jude vermutlich im Jahr 1938 nach England emigrieren müssen. In seinem aus Oxford gesandten Schreiben spricht Fürst davon, dass er wie Pinder zwar »national«, aber auch »sozialistisch« gewesen sei, und dass er dessen Freundschaft zu Hans Sedlmayr nie habe verstehen können. Im Gegensatz zu dem Wiener Kollegen habe er Pinder nichts vorzuwerfen. Er werde sich niemals verzeihen können, nach dem Krieg den Kontakt zu ihm nicht gesucht zu haben, da er »bei seinem Sturz aus seinem eingebildeten Himmel in die sehr reale Hölle des Zusammenbruchs« nie »etwas anderes als tiefste Sympathie« gefühlt habe: »Ich gebe zu, daß manchen meiner Schicksalsgenossen mein Mitgefühl nicht ganz verständlich war.«⁷⁴

In Pinder werden Spannungen sichtbar, die sich unter dem Einheitsbild des Nationalsozialismus niemals lösen ließen. Ob dies dazu taugt, von einer zumindest latenten Opposition zu sprechen, oder ob es eben der Anflug von Offenheit war, wie ihn Pinder repräsentierte, der das Zwangsregime des Nationalsozialismus desto tiefer greifen ließ, bleibt eine offene Frage. Möglicherweise war es diese von allen Zeitzeugen berichtete spürbare Spannung, die Pinders Vorlesungen für ein großes, teils außeruniversitäres Publikum attraktiv machte.

Offenbar repräsentiert Pinder, analog etwa zu Heidegger und Carl Schmitt, jenen Typus des Intellektuellen, der im Schwanken zwischen überzeugter Mitarbeit und verhaltener Opposition in grandioser Selbstüberschätzung zunächst im Glauben verfangen war, das Geschehen durch teilnehmende Kritik mitsteuern zu können.⁷⁵ Als der Einfluss von Heidegger und Schmitt bereits weitgehend beendet war, wurde Pinder nach Berlin berufen, um hier, wie es in

71 Nannen, Henri: Wilhelm Pinder ist tot, in: Abendpost, 19. Mai 1947.

72 Linfert, Carl: Die Kunst – Meßapparat für Verborgenes, in: Der Kurier, 15. Dezember 1948.

73 Hamann 1946/49 [1950]. Vgl. zu Hamann und Pinder Schürmann 2008.

74 Brief von Bruno Fürst an Ibeth Pinder, 22.12.1950 (Nachlass Pinder). Zu Fürst Wendland 1999, Bd. 1, S. 183.

75 So Pinders Selbstdeutung aus Anlass seiner Verhaftung am 27.3.1946: »Mein Gefühl war nämlich damals, dass es vielleicht möglich sei, der neuen Bewegung gute Richtung zu geben, wenn die Intelligenz sich rechtzeitig beteilige,

dem Schreiben des Reichserziehungsministers hieß, auch das Ausland vom »geistigen Leben Berlins« zu beeindrucken.⁷⁶ Möglicherweise war es gerade Pinders relative Unangepasstheit, die von ihm erwartet wurde und die er zu realisieren verstand.

Anlässlich der Kundgebung von 1933 berichtete Pinder von den nächtlichen zwei Posten an der Feldherrnhalle, die, auch ohne dass ein Passant zu sehen wäre, »straff stehen«. »Als alter Infanterist weiß ich: Wir alten Soldaten, wir hätten gemogelt, aber diese hier stehen zwei Stunden lang straff, auch dann, wenn kein Mensch sie sieht! Das ist unser Symbol.«⁷⁷ Pinder bezieht sich offenkundig auf das zwei Jahre zuvor publizierte »Der Mensch und die Technik« Oswald Spenglers, an dessen Ende es heißt: »Auf dem verlorenen Posten ausharren ohne Hoffnung, ohne Rettung, ist Pflicht. Ausharren wie jener römische Soldat, dessen Gebeine man vor einem Tor in Pompeji gefunden hat, der starb, weil man beim Ausbruch des Vesuv vergessen hatte, ihn abzulösen.«⁷⁸ Die Internalisierung eines solchen Anspruchs hat fraglos daran mitgewirkt, dass Pinder noch 1945 einen verzweifelten Hymnus auf das »unbezwingbare deutsche Herz« formulierte.⁷⁹

Im Widerspruch zwischen seiner latenten Opposition und seiner unbedingten Loyalität zeigt sich, wie sehr auch Pinder ein Generationenproblem darstellt. In die Kaiserzeit hineingeboren, konservativ, national, wurde er durch die Kriegserfahrung und die Bedingungen der folgenden Friedenszeit bestärkt. Dass er in Mittelalter wie Neuzeit mehr oder minder offen Prinzipien der künstlerischen Moderne vertreten hat, bezeugt einen Widerspruch, den er im Habitus etwa mit Ernst Jünger teilt. Beide haben den Konflikt durch Verharren auszuhalten versucht.

Loyalität gegenüber einer Diktatur, die er nicht uneingeschränkt befürwortete, ein nicht anzutastendes Bewusstsein für den Rang der deutschen Kunst des Mittelalters und die Anerkennung der Moderne waren die Schichten, die durch Pinder hindurchgingen. In diesen Konflikten seines eigenen Zeitwürfels steckt er bis heute.

also: Kritik. Diese habe ich so deutlich vorgebracht, dass von da an die Partei keinerlei Wert auf meine Mitarbeit legte.« Antworten auf die Punkte der Anklage, hier: Pinder sei Parteimitglied gewesen (Nachlass Pinder).

76 Bundesarchiv, Personalakten Berlin (BA R 4901/20178, Bl. 6 /W I p 1627.35).

77 Bekenntnis 1933, S. 9.

78 Spengler 1931, S. 89.

79 Pinder, Wilhelm: Deutschlands unbezwingliches Herz, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 18. April 1945, S. 2.

Dank und Hinweis

Die Bezeichnung »Nachlass Pinder« bezieht sich auf die im Besitz von Tillmann Pinder (Sohn Wilhelm Pinders) befindlichen Dokumente und Schriften. Sie wurden im August 2010 dem Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften übergeben. Für die Einsicht in diese Unterlagen sowie Gespräche und Hinweise ist sehr zu danken.

Abkürzung

MVG ZAB = Metropol-Verlags-Gesellschaft, Zeitungs-Ausschnitt-Büro

Literatur

- Allesch, Gustav J. von: Die Wahrnehmung des Raumes als psychologischer Vorgang. Leipzig 1941 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 3).
- Arend, Sabine: »Einen neuen Geist einführen...?« Das Fach Kunstgeschichte unter den Ordinarien Albert Erich Brinckmann (1931–1935) und Wilhelm Pinder (1935–1945). In: Bruch, Rüdiger vom (Hg.), unter Mitarbeit von Rebecca Schaarschmidt: Die Berliner Universität in der NS-Zeit. Bd. 2: Fachbereiche und Fakultäten. Stuttgart 2005, S. 179–198.
- Barboza, Amalia: Kunst und Wissen. Die Stilanalyse in der Soziologie Karl Mannheims. Konstanz 2005.
- Behling, Lottlisa: Gestalt und Geschichte des Maßwerks. Halle a. d. S. 1944 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 16).
- Bekennntnis der Professoren an den deutschen Universitäten und Hochschulen zu Adolf Hitler und dem nationalsozialistischen Staat. Überreicht vom Nat.-soz. Lehrerbund Deutschland. Dresden 1933.
- Bohde, Daniela: Kulturhistorische und ikonographische Ansätze in der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. In: Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Schellewald, Barbara (Hg.): Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken. Berlin 2008 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, Bd. 1), S. 189–204.
- Bredenkamp, Horst: Wilhelm Pinders »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen«. In: Ofak, Ana/Hilgers, Philipp von (Hg.): Rekursionen. Von Faltungen des Wissens. München 2010, S. 117–124.
- Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek b. Hamburg 1963.
- Dilly, Heinrich: Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945. München und Berlin 1988 (Kunstgeschichte der Gegenwart).
- Encyclopaedia Cinematographica. Hg. von Gotthard Wolf, Institut für Wissenschaftlichen Film, Göttingen. E 61/1955. Göttingen 1957.
- Fastert, Sabine: Pluralismus statt Einheit. Die Rezeption von Wilhelm Pinders Generationenmodell nach 1945. In: Doll, Nikola: Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland. Köln u. a. 2006, S. 51–65.
- Halbertsma, Marlite: Wilhelm Pinder en de Duitse kunstgeschiedenis. Groningen 1985.
- Halbertsma, Marlite: Wilhelm Pinder (1878–1947). In: Dilly, Heinrich (Hg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte. Berlin 1990, S. 234–248.
- Halbertsma, Marlite: Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte. Worms 1992.
- Hamann, Richard: Nachruf auf Wilhelm Pinder. In: Jahrbuch der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (1946/49 [1950]), S. 213–216.
- Heitmeyer, Wilhelm: Ethnisch-kulturelle Konfliktodynamiken in gesellschaftlichen Desintegrationsprozessen. In: Heitmeyer, Wilhelm/Rainer Dollase (Hg.), in Zusammenarbeit mit Johannes Vossen: Die bedrängte Toleranz. Ethnisch-kulturelle Konflikte, religiöse Differenzen und die Gefahren politisierter Gewalt. Frankfurt a. M. 1996, S. 31–63.
- Held, Jutta: Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität In: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 5 (2003), S. 17–59.
- Henneberg, Freiherr Alfred von: Stil und Technik der alten Spitze. Berlin 1931.
- Hörning, Karl H.: Experten des Alltags. Die Wiederentdeckung des praktischen Wissens. Weilerswist 2001.

- Kandinsky, Wassilij: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. München 1926 (Bauhausbücher, Bd. 9).
- Klemperer, Victor: Notizbuch eines Philologen. Stuttgart 2007.
- Mannheim, Karl: Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk. Eingeleitet und hg. von Kurt H. Wolff. Berlin und Neuwied 1964 (Soziologische Texte, Bd. 28).
- Müller, Günther: Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie. Leipzig 1944 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 13).
- Pinder, Wilhelm: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Berlin 1926. [Pinder 1926a]
- Pinder, Wilhelm: Kunstgeschichte nach Generationen. In: Schuster, Willy (Hg.): Zwischen Philosophie und Kunst. Johannes Volkelt zum 100. Lehrsemester. Leipzig 1926, S. 1–16. [Pinder 1926b]
- Pinder, Wilhelm: Zur Physiognomie des Manierismus. In: Prinzhorn, Hans (Hg.): Die Wissenschaft am Scheideweg von Leben und Geist. Festschrift Ludwig Klages zum 60. Geburtstag, 10. Dezember 1932. Leipzig 1932, S.148–156.
- Pinder, Wilhelm: Die bildende Kunst im neuen deutschen Staat (Auszug). In: Kunst der Nation 2 (1934), Nr. 5 (1. März 1934), S. 4. [Pinder 1934a]
- Pinder, Wilhelm: Die bildende Kunst im neuen deutschen Staat. In: Pinder, Wilhelm: Reden aus der Zeit. Leipzig 1934, S. 26–69. [Pinder 1934b]
- Pinder, Wilhelm: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. Leipzig 1937.
- Pinder, Wilhelm: Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen. 4 Bde. Leipzig und Köln 1937–1951.
- Pinder, Wilhelm: Deutsche Kunstgeschichte. In: Pinder, Wilhelm/Stange, Alfred (Hg.): Deutsche Wissenschaft. Arbeit und Aufgabe. Dem Führer und Reichskanzler legt die deutsche Wissenschaft zu seinem 50. Geburtstag Rechenschaft ab über ihre Arbeit im Rahmen der ihr gestellten Aufgabe. Leipzig 1939, S. 11–13.
- Pinder, Wilhelm: Wesenszüge deutscher Kunst. Leipzig 1940.
- Pinder, Wilhelm: Sonderleistungen der deutschen Kunst. Eine Einführung. München 1944.
- Plessner, Helmuth: Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kulturosoziologie. Frankfurt a. M. 1974.
- Schaeff, Sandra: Zwischen Karriere, Konkurrenz und Krieg. Der akademische Nachwuchs am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Berlin zur Zeit des Nationalsozialismus. Magisterarbeit, Humboldt-Universität. Berlin 2003.
- Schürmann, Anja: ›Rechte‹ und ›linke‹ Ideologisierungen. Wilhelm Pinder und Richard Hamann beschreiben staufische Kunst. In: Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Schellewald, Barbara (Hg.): Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken. Berlin 2008 (Schriften zur modernen Kunstshistoriographie, Bd. 1), S. 245–259.
- Schweizer, Stefan: »Gesunkenes Kulturgut«. Zur Typologie populärwissenschaftlicher Kunstgeschichte im frühen 20. Jahrhundert. In: Kritische Berichte 37 (2009), Heft 1, S. 19–35.
- Spengler, Oswald: Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens. München 1931.
- Steck, Max: Über das Wesen des Mathematischen und die mathematische Erkenntnis bei Kepler. Halle a. d. S. 1941 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 5).
- Steck, Max: Mathematik als Begriff und Gestalt. Halle a. d. S. 1942 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 12).
- Stöppel, Daniela: Wilhelm Pinder (1878–1947). In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Klassiker der Kunstgeschichte. Bd. 2: Von Panofsky bis Greenberg. München 2008, S. 7–20. [Stöppel 2008a]
- Stöppel, Daniela: Die Politisierung der Kunstgeschichte unter dem Ordinariat von Wilhelm Pinder (1927–1935). In: Kraus, Elisabeth (Hg.): Die Universität München im Dritten Reich. Aufsätze. München 2008 (Beiträge zur Geschichte der Ludwig Maximilians-Universität München, Bd. 4), S. 133–168. [Stöppel 2008b]
- Strachle, Gerhard: Der Naumburger Meister in der deutschen Kunstgeschichte. Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886–1989. Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität. München 2009. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/747/>, S. 529–546.
- Suckale, Robert: Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945. In: Kritische Berichte 14 (1986), Heft 4, S. 5–17.
- Troll, Wilhelm: Gestalt und Urbild. Gesammelte Aufsätze zu Grundfragen der organischen Morphologie. Leipzig 1941 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 2).
- Uhl, Elke: Gebrochene Zeit? Ungleichzeitigkeit als geschichtsphilosophisches Problem. In: Rohbeck, Johannes/Nagl-Docekal, Herta (Hg.): Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. Historische und systematische. Darmstadt 2003, S. 50–74.
- Waaser, Friedrich: Mensch und Tier. Eine pädagogische Betrachtung auf urbildlicher Grundlage. Halle a. d. S. 1945 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 18).

- Weigert, Hans: Das Kapitell in der deutschen Baukunst des Mittelalters. Halle a. d. S. 1943 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 11).
- Wendland, Ulrike: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler. 2 Bde. München 1999.
- Wiff-Wolf, Sabine: Von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Beobachtungen an archaisch-argivischen Terrakotten. In: Steuben, Hans von/Lahusen, Götz/Kotsidu, Haritini (Hg.): MOYEION. Beiträge zur antiken Plastik. Festschrift zu Ehren von Peter Cornelis Bol. Mönesee 2007, S. 141–151.
- Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915.
- Wolf, Lothar/Troll, Wilhelm: Goethes morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie. Leipzig 1940 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 1).

Abbildungsnachweis

- 1 Aus: Der Spiegel, Nr. 34, 18. August 1986, S. 168.
- 2 Filmstill aus: Encyclopaedia Cinematographica. Hg. von Gotthard Wolf, Institut für Wissenschaftlichen Film, Göttingen. E 61/1955. Göttingen 1957.

*»Eine der wichtigsten und vordringlichsten
Aufgaben der Hochschule ist es, für einen geeigneten
Hochschullehrernachwuchs Sorge zu tragen.«
Zur Nachwuchsförderung am Kunstgeschichtlichen
Institut der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität
1933–1945*

Während mit Wilhelm Pinder im vorherigen Beitrag eine bereits etablierte Persönlichkeit des Faches vorgestellt wurde, soll es in diesem Beitrag um die sogenannten Jungen gehen. Mit diesem Terminus wird die 1965 von Ernst Nolte aufgestellte Typologie der Hochschullehrer im Nationalsozialismus aufgegriffen,¹ aber mit der von Sandra Schaeff vorgenommenen Erweiterung im Sinne aller Nachwuchsstellen einnehmenden Kunsthistoriker,² die nicht notwendigerweise auch »jung« im biologischen Sinne sein mussten. Wir haben es dabei mit einer Personen-Gruppe zu tun, die sich ihre akademischen Sporen erst noch zu verdienen hatte. Die Karrierewege dieser Nachwuchswissenschaftler fallen in eine Zeit, die durch Unsicherheiten in Folge des politischen Umbruchs geprägt war und zudem seit 1939 von den Bedingungen eines Weltkrieges bestimmt wurde, aber für jene neue Chancen eröffnete, die nicht von den Rassegesetzen der Nationalsozialisten betroffen waren. Für die durch die neuen Hochschul- und Beamten-gesetze

Zitat im Titel aus: Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Rundschreiben W I a 1310/35 vom 13.6.1935, in: BA B, R 4901/14176, Bl. 175. – Der vorliegende Beitrag knüpft an einen 2005 von Sandra Schaeff veröffentlichten Aufsatz an und basiert neben weiteren Recherchen von Sabine Arend auf der von Sandra Schaeff 2003 abgeschlossenen Magisterarbeit.

- 1 Vgl. Nolte 1965. Während Nolte noch von der Vorstellung ausging, »daß wir demjenigen, was als spezifisch für den eigentlichen Nationalsozialismus gelten muß, nur am Rande begegnet sind, nämlich dem entschiedenen Antimarkxismus qua antijüdischer und antislawischer Exterminations- und rassestählender Expansionspolitik, der in dieser Gestalt zwar Anhänger und Helfer, nicht aber Protagonisten unter den Hochschullehrern hatte.« (S. 13), haben die Forschungen der letzten Jahre deutlich gemacht, dass sich auch die Wissenschaftler zahlreicher Disziplinen an der Erarbeitung von Grundlagen der Siedlungs- und Vernichtungspolitik aktiv beteiligt haben. Die These von der Wissenschaftsfeindlichkeit der Nationalsozialisten kann ebenfalls nicht mehr aufrechterhalten werden. Vgl. Fahlbusch 1999 und Schöttler 2000. Zudem wird der Nationalsozialismus heute ideologisch nicht mehr so eng definiert. Seine Besonderheit wird vielmehr in der »Offenheit und Interpretationspluralität« seiner Ideologie gesehen, die eine »Projektionsfläche« für eigene Wünsche bot. Oexle 2000, S. 8 und 20.
- 2 Schaeff 2003, S. 31.

sowie die sogenannten Reichsbürgergesetze und die in ihrer Nachfolge erlassenen Gesetze Betroffenen waren alle nachfolgend thematisierten Karrierewege damit jedoch beendet.³ Da diese Personengruppe Gegenstand im Beitrag von Irmtraud Thierse ist, wird hier nicht weiter auf deren Schicksal eingegangen.⁴

Der Blick auf den Nachwuchs ist unter anderem auch deshalb von Interesse, weil wir es hier mit der Generation oder den Generationen zu tun haben, die das Fach maßgeblich nach 1945 geprägt haben.⁵ Die Frage, wie vor 1945 entwickelte Denkmuster und Methoden die Kunstgeschichte bis heute möglicherweise noch bestimmen, ist bislang nicht systematisch und umfassend untersucht worden.⁶

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, ob und wenn ja, welchen Einfluss der Machtwechsel auf die kunsthistorische Nachwuchsförderung hatte. Dazu soll der Blick zunächst auf die institutionellen und rechtlichen Rahmenbedingungen gelenkt werden, unter denen die Nachwuchsförderung an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität seit 1933 erfolgte und in einem zweiten Schritt vier Karriereverläufe vorgestellt werden, die zugleich auch einen Blick auf die verbliebenen Spielräume ermöglichen.

Institutionelle und rechtliche Rahmenbedingungen

Eine akademische Karriere war von verschiedenen Stufen geprägt, an deren Ziel die Erlangung einer ordentlichen Professur stand, mit der – da an den Instituten meist nur ein ordentlicher Lehrstuhl existierte – auch die Leitung eines Instituts verbunden war. Der Ordinarius stand damit an der Spitze der Hierarchie. Ihm folgten – zwar gleichberechtigt hinsichtlich der akademischen Qualifikation, aber in unterschiedlichen Rechtsbeziehungen zum Staat – weitere Hochschulprofessoren.⁷

Das Erreichen des Zieles war an ein »Durchlaufen bestimmter Dienststellungen (...) innerhalb der Hochschule gebunden.«⁸ Nicht zwingend, aber vielfach eine erste Station auf dem Weg zur Dozentur war die Assistenz bzw. Oberassistenz, die eine, wenn auch gering bezahlte, Position zur Unterstützung von Lehre und Forschung der Professoren darstellte und nach erlangter

3 Genannt seien die »Vorläufigen Maßnahmen zur Vereinfachung der Hochschulverwaltung«, Runderlass U I 1926 vom 28.10.1933 (Die deutsche Hochschulverwaltung 1942, Teil I, S. 33–34), die »Richtlinien zur Vereinheitlichung der Hochschulverwaltung« vom 3.4.1934 (Die deutsche Hochschulverwaltung 1942, Teil I, S. 34–35) und hinsichtlich der Beamten das »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« vom 7.4.1933 (RGBl. (1933), Teil 1, Nr. 34, S. 175–177), das »Gesetz über die Entpflichtung und Versetzung von Hochschullehrern aus Anlaß des Neuaufbaus des deutschen Hochschulwesens« vom 21.1.1935 (RGBl. (1935), Teil 1, Nr. 4, S. 23–24) und das sog. Reichsbürgergesetz vom 15.9.1935 (RGBl. (1935), Teil 1, S. 1146). Siehe dazu Gruchmann 1983.

4 Vgl. grundlegend Dilly 1988; Michels 1999 und Wendland 1999.

5 Darauf wies u. a. bereits Christian Fuhrmeister hin. Fuhrmeister 2005, S. 221.

6 Zu ersten Ansätzen zur Aufarbeitung dieses Themas siehe Doll u. a. 2006 und Papenbrock 2006.

7 Dazu zählen die Honorarprofessoren, beamtete Extraordinarien (sog. außerordentliche Professoren), nichtbeamtete Extraordinarien und die Privatdozenten. Für Auskünfte zur Struktur der Hochschullehrerschaft danken wir Peter Th. Walther, Berlin.

8 Schaeff 2003, S. 19. Diese Entwicklung zeigte sich bereits im 19. Jahrhundert. Vgl. Busch 1959. Zum akademischen und staatlichen Qualifikationswesen vgl. Schwinges 2007.

Promotion offen stand.⁹ Daneben bot ein Lehrauftrag die Möglichkeit, erste Unterrichtserfahrung zu sammeln. Der entscheidende Schritt zur Professur war jedoch die Habilitation, die bis 1933 automatisch zur Privatdozentur führte und damit eine Aufnahme in den Lehrkörper bedeutete. Während diese, ebenso wie die außerplanmäßige Professur, nach Ablauf einer sechsjährigen Dozentenzeit unbesoldete Posten waren – den Kandidaten standen lediglich die Kolleggeleinnahmen zur Verfügung –, stellte erst das Erreichen einer planmäßigen Professur (Extraordinariat) eine finanziell abgesicherte Stellung dar.¹⁰

Die Beratung und Beschlussfassung über Berufungen, Beförderungen, Habilitationen und die Erteilung von Lehraufträgen und damit die entscheidenden Stationen einer akademischen Laufbahn, lagen bis 1933 in den Händen der sogenannten engeren Fakultät der Universität, die alle ordentlichen Professoren der geisteswissenschaftlichen Fächer umfasste. Seit der neuen Satzung der Friedrich-Wilhelms-Universität von 1930 zählte dazu auch eine Zahl zugewählter beamteter und nichtbeamteter außerordentlicher Professoren und Privatdozenten.¹¹ Damit war die Fakultät ein entscheidendes Gremium in Bezug auf die Personal- und Nachwuchswahl, wengleich die Berliner Universität als solche als korporative Einrichtung finanziell dem Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung unterstand und die ministeriell erlassene Habilitationsordnung den rechtlichen Rahmen vorgab.

Genau an dieser Stelle bot sich nun ein Einfallstor für die politische Beeinflussung der Wissenschaft bzw. der Zusammensetzung des Lehrkörpers. War bis 1934 vor allem die fachliche Eignung ausschlaggebend für ein Fortkommen an der Universität, wurden mit der im Dezember 1934 erlassenen Reichshabilitationsordnung, unter Federführung des kurz zuvor gegründeten Reichs- und Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, auch charakterliche Merkmale zentral und ein Mindestmaß an politischem Engagement Voraussetzung. Es ging fortan nicht mehr nur um die Auswahl geeigneter Kandidaten, sondern auch darum, vom Charakter her »ungeeignete« Kräfte fernzuhalten.¹² Im Blick war ein neuer Hochschullehrer, »der Fachkompetenz mit Führerformat verbinden sollte: durchsetzungsfähig, energisch, offiziershaft, kein Stubengelehrter, kein Bücherwurm.«¹³

Die wichtigste Neuerung, die mit der Reichshabilitationsordnung eingeführt wurde, war die Trennung von Habilitation und Erteilung der *Venia Legendi*, der Lehrbefugnis. Die Habilitation führte dadurch nicht mehr automatisch zur Privatdozentur, die Lehrerlaubnis musste gesondert erworben werden. Um diese zu erhalten, wurde die Teilnahme an einem sogenannten Gemeinschaftslager und einer Dozentenakademie verpflichtend, in denen eine charakterliche und politische Eignungsprüfung der Kandidaten erfolgte.¹⁴ Außerdem musste zukünftig die

9 Vgl. Schaeff 2003, S. 21.

10 Vgl. Die deutsche Hochschulverwaltung 1942, S. 30. Die Bezeichnung »außerplanmäßiger Professor« ist kein Titel, sondern eine Amtsbezeichnung.

11 Vgl. Richter/Peters 1930, S. 16–25 und Schaeff 2003, S. 15.

12 Runderlass des Reichserziehungsministeriums vom 13.12.1933, in: BA B, R 4901/14176, Bl. 134 mit der Reichshabilitationsordnung als Anlage.

13 Seier 1990, S. 17.

14 Die später »Reichslager für Beamte« genannten Lehrgänge unterstanden dem Leiter der Parteikanzlei. Vgl. § 16 der Reichshabilitationsordnung von 1939 und die dazu erlassene Durchführungsverordnung. Die Anmeldung erfolgte

Mitgliedschaft in der NSDAP oder einer ihrer Gliederungen nachgewiesen sowie der sogenannte Ariernachweis erbracht werden. Habilitationskandidaten benötigten nach der neuen Rechtslage außerdem von Seiten des NS-Dozentenbundes ein Gutachten.¹⁵ Weitere Instanzen wie die Hochschulkommission der NSDAP und der nationalsozialistische Studentenbund versuchten nun ebenfalls, Einfluss auf die Nachwuchspolitik zu nehmen. Zu dem »Duo ›Ministerium und Hochschule« trat als Drittes also die ›Partei« hinzu.¹⁶

Die Rolle der Fakultäten wurde zudem dadurch geschwächt, dass den Fakultätsausschüssen nur noch eine beratende Funktion zugestanden wurde und das Reichserziehungsministerium die letzte Entscheidung über die Habilitation traf – zumindest bis zur erneuten Reform der Reichshabilitationsordnung 1939, nach der das positive Votum der Fakultät wieder ausreichte. In der Fakultät selbst gewann aber der NS-Dozentenbund an Einfluss, da die nicht-beamteten Hochschullehrer nicht mehr durch Wahl in die Ausschüsse gelangten, sondern durch den Dozentenschaftsleiter ernannt wurden.¹⁷ Außerdem wurde durch die »Richtlinien zur Vereinheitlichung der Hochschulverwaltung«¹⁸ das sogenannte Führerprinzip an den Hochschulen implementiert, was zur Folge hatte, dass alle Personalangelegenheiten der Fakultäten den Schreibtisch des Rektors passieren mussten.¹⁹ Der Rektor musste dem Reichserziehungsministerium einen Bericht über das Ergebnis der öffentlichen Lehrprobe des Bewerbers sowie eine Beurteilung über dessen Persönlichkeit liefern.²⁰

Eine zweite Einflussmöglichkeit ergab sich durch die am 13. Juni 1934 vom Kultusministerium erlassene Reichsassistentenordnung. Zwar behielt der Institutsleiter weiterhin das Vorschlagsrecht für die Besetzung der Assistentenstellen, er bedurfte nun aber auch der Zustimmung des Rektors zu seiner Personalwahl und es musste ebenfalls eine Begutachtung durch den Dozentenschaftsleiter erfolgen.²¹ Ein Monat später wurden auch für die Assistenten Geländesportlager verpflichtend.²²

Ehe nun anhand einiger Fallbeispiele verschiedene Wege der Nachwuchsförderung vorgestellt werden, soll noch kurz ein Überblick über die in den Jahren 1933–1945 die verschiedenen

über Dekan und Reichserziehungsministerium. Vgl. die mit Runderlass vom 17.2.1939 modifizierte Reichshabilitationsordnung sowie die Durchführungsbestimmung vom 15.2.1936, in: Die deutsche Hochschulverwaltung 1942, S. 18–22 und S. 22–27. Mit Kriegsbeginn wurden die Lager ausgesetzt. Ernennungen durften erfolgen, das Lager sollte aber nachgeholt werden. Vgl. Durchführungsbestimmungen zu § 16 vom Oktober 1939, in: ebd., S. 29. »Zur Konzeption der NS-Dozentenlager« vgl. Losemann 1980.

15 Durch die im Februar 1939 leicht geänderte Reichshabilitationsordnung wurde die Erteilung der Lehrbefugnis mit der Berufung ins Beamtenverhältnis (auf Widerruf) verbunden und zusätzlich ein amtsärztliches Zeugnis verlangt. Vgl. Die deutsche Hochschulverwaltung 1942, S. 19.

16 Schaeff 2003, S. 23–24.

17 Der Dozentenschaftsleiter übte seit 1936 auch die Funktion des örtlichen Dozentenbundführers aus. Vgl. Chronik 1936–1937, S. 31.

18 Vorläufige Maßnahmen zur Vereinheitlichung der Hochschulverwaltung, Runderlass U I 1926 vom 28.10.1933, in: Die deutsche Hochschulverwaltung 1942, S. 33.

19 Vgl. dazu ausführlicher Jahr 2005, S. 18–23.

20 Vgl. § 15 der Reichshabilitationsordnung, in: Die deutsche Hochschulverwaltung 1942, S. 21.

21 Bestimmungen über die wissenschaftlichen Assistenten an den Universitäts-Anstalten vom 26.7.1934, in: GStA PK, I. HA Rep. 151 IC. Nr. 6580, Bl. 77–84.

22 Ebd., Bl. 82.

Karrierestationen durchlaufenden Personen am Berliner Kunsthistorischen Institut gegeben werden.²³ Den Posten einer wissenschaftlichen Hilfskraft nahmen nach Wolfgang Medding (10/1931–4/1934), Hermann Lempeler (6/1934–9/1935) und Heinrich Appel (11/1935–4/1937; 4 und 5/1938) ein.²⁴ Als Assistenten fungierten Hermann Lempeler – zunächst als Hilfsassistent (5/1937–3/1939), dann als Zweiter Assistent (4/1939–10/1939) – Georg Scheja (11/1939–1946?), Helga Eggemann (4/1940–1/1941) und Renate Cerener, geborene Adolph (4/1943–1945).²⁵ Von den diese unterste Karrierestufe einnehmenden Personen verfolgte lediglich Georg Scheja den Weg bis zur Professur. Nach langen Jahren der Assistenz konnte er die Habilitation – wohl bedingt durch seine Wehrmachtseinsätze ab 1943 – erst 1947 abschließen und prägte ganze Schülergenerationen an der Universität Tübingen. Alle anderen Genannten wanderten in Museen oder in die Denkmalpflege ab oder gaben ihren Beruf auf. Gleiches gilt für all diejenigen, die die Oberassistentenstelle innehatten, d. h. Cornelius Müller Hofstede (10/1932–10/1934), Heinrich Appel (11/1934–10/1935), Wolfgang Leopold Siegfried Graf von Rothkirch Freiherr von Trach (11/1935–10/1939) und Hermann Lempeler (11/1939–1945).²⁶ Als Lehrbeauftragte gehörten dem Institut an: Eckart von Sydow (8/1930–7/1942), Bruno Kroll (1934–1942) und Hermann Weidhaas (1943–1945). Während von Sydow mit seinem Habilitationsgesuch 1932 scheiterte und Kroll sein Vorhaben aufgab, war der Lehrauftrag über die »Kunstgeschichte des Ostens« für Hermann Weidhaas ein erster Schritt auf dem Weg zur Professur. Er habilitierte unmittelbar nach dem Krieg und formte zunächst als Direktor des Greifswalder Kunsthistorischen Instituts (1947–49), dann am Lehrstuhl für Denkmalpflege an der Weimarer Hochschule (1949–68) viele Generationen von Fachwissenschaftlern.²⁷

Von 1933–1945 wurden in Berlin fünf Personen im Fach Kunstgeschichte habilitiert, und zwar Wolfgang Leopold Siegfried Graf von Rothkirch Freiherr von Trach (28.6.1938: Über die Beziehungen der darstellenden Künste zur Architektur im hohen Mittelalter), Hans Werner Hegemann (12.7.1939: Die Stellung Tiepolos in der Kunstgeschichte – Giovanni Battista Tiepolo), Ludwig Heinrich Heydenreich (WS 1937/38: Umhabilitation von der Universität Hamburg), Wilhelm Boeck (29.4.1940: Paolo Ucello) und Eberhardt Gerhart Christian von der Osten (7.6.1944: Deutsche Plastik und Architektur des Mittelalters und des Barocks, abendländische Ikonographie).²⁸ Dies ist als eine hohe Zahl zu bewerten. Im gleichen Zeitraum konnten sich in Breslau nur zwei, am vergleichbar großen Münchner Institut drei Nachwuchswissenschaftler habilitieren.²⁹

23 Auf die phasenweise Zweiteilung von Stellen und deren jeweilige Aufgabenprofile kann hier nicht eingegangen werden. Siehe dazu ausführlich Schaeff 2003.

24 Als sog. wissenschaftlich vorgebildete Hilfskräfte waren noch Carla Rose Ottilie Gräfin von Rothkirch, geb. Gunkel (10/1935–12/1936) und nach ihr Herbert Wolfgang Keiser (1/1937–4/1937) am Institut tätig. Vgl. Schaeff 2003, S. 48.

25 Siehe dazu HUB UA, UK, Nr. 890.

26 Ebd.

27 Siehe HUB UA, Rektor und Senat Nr. 117 und Phil. Fak., Nr. 1327–1373. Zu Weidhaas vgl. Lahnert 1968.

28 Außer bei Heydenreich, der in Hamburg habilitiert worden war, fungierten jeweils Wilhelm Pinder und der Archäologe Gerhard Rodenwaldt als Gutachter. Siehe HUB UA, Rektor und Senat Nr. 117, Phil. Fak. Nr. 1375.

29 In Breslau wurden Hans Tintelnot und Gerhard Franz habilitiert, in München Karl Hermann Usener, Harald Keller und Oskar Schürer. Vgl. die entsprechenden Habilitationsakten im Breslauer Universitätsarchiv (Archiwum

Sämtliche Genannten hatten zwar im Laufe ihres Studiums Vorlesungen von Pinder gehört, hatten aber bis auf von Rothkirch bei anderen Ordinarien promoviert und gehörten nicht dem Institut an. Sie alle konnten eine Hochschulkarriere einschlagen und nach Kriegsende fortsetzen. Die Lehrbefugnis für Berlin erhielten lediglich von Rothkirch und Heydenreich.³⁰ Die Stellung eines außerplanmäßigen Professors und damit die letzte Karrierestufe vor dem Ordinariat konnten in Berlin nur Friedrich Kriegbaum (1939) und Ludwig Heinrich Heydenreich (1941) erreichen.³¹ Heydenreich hat zwar Dissertation und Habilitation an der Universität Hamburg abgelegt, die entscheidende Förderung wurde ihm aber unter Pinder in Berlin zuteil. Als langjähriger Honorarprofessor war er nach dem Zweiten Weltkrieg an der Universität München (1950–1978) tätig und leitete als Gründungsdirektor von 1947/48 bis 1970 das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München.³²

Fallbeispiele

Heinrich Appel

»Die Langwierigkeit des neuen Verfahrens«³³ bei der Besetzung der Assistentenstelle bekam das Kunsthistorische Institut zu spüren, als der bisherige Oberassistent Cornelius Müller 1934 als kommissarischer Direktor an das Schlesische Museum der bildenden Künste in Breslau wechselte und der damalige Ordinarius Albert Erich Brinckmann einen seiner ehemaligen Kölner Schüler, Heinrich Appel, für die Stelle vorschlug. Das bei der Kölner Dozentenschaft eingeholte Gutachten bescheinigte diesem, dass er in »ehrlicher und aufrechter Weise für das neue Deutschland« eintrete.³⁴ Damit begnügte man sich in Berlin jedoch nicht und holte noch ein weiteres Gutachten bei dem Archäologen Willy Zschietzschmann, dem Berliner Verbindungsmann der Dozentenschaft zum Kunsthistorischen Institut, ein. Dieser bedauerte zwar, dass Appel nicht die »bestimmte Form einer kameradschaftlichen Erziehung in der SA oder SS durchgemacht« habe, aber durch sein Amt als Blockwart der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt seine Bereitschaft zu »tätiger Mitarbeit« zeige.³⁵ Ausführlichere Stellungnahmen zu seinen fachlichen Qualitäten werden in beiden Gutachten nicht gegeben, aber allgemein formuliert als ausreichend erwähnt. Parallel zu diesen Verfahren machte Brinckmann Eingaben bei Kurator Karl Büchsel und drängte auf eine Entscheidung.³⁶ Büchsel entschied die Angelegen-

Uniwersytetu Wrocławskiego), S 220 Hans Tintelnot und S 220 Gerhard Franz und die ausführliche Darstellung in Arend 2009, S. 143–149. Zu München: Fuhrmeister 2005 sowie <http://www.kunstgeschichte.unimuenchen.de/ifk/geschichte/habilitationen/index.html> (aufgerufen am 23.11.2008).

30 Rothkirchs Wirkungszeit blieb aber auf die wenigen Jahre bis 1945 beschränkt, sein weiteres Schicksal ist ungeklärt.

31 Friedrich Kriegbaum, 1931 habilitiert, leitete seit 1935 das deutsche Kunsthistorische Institut in Florenz. Er kam 1943 bei einem Bombentreffer in Florenz um. Vgl. HUB UA, UK, PA Kriegbaum 454.

32 Vgl. dazu u. a. Lauterbach 2003, S. 170–178.

33 Albert Erich Brinckmann an den Verwaltungsdirektor vom 19.10.1934, in: HUB UA, UK Nr. 890, unpag.

34 NS-Dozentenschaft / von Stackelberg, undat., in: HUB UA, NS-Dozentenschaft Z DI/28 Kasten 1, Bl. 3.

35 Gutachten vom 23.10.1934, in: ebd., unpag.

36 Schreiben Brinckmanns an den Verwaltungsdirektor vom 19.10.1934, in: HUB UA, UK Nr. 890, unpag.

heit schließlich, ohne auf die abschließende Stellungnahme der Dozentenschaft zu warten, allerdings erteilte er die Beauftragung nur als Interimslösung, um die Arbeitsfähigkeit des Instituts nicht zu gefährden.³⁷

Dieses frühe Beispiel zeigt, dass die Universität auch nach Inkrafttreten der neuen Bestimmungen noch über Handlungsspielräume verfügte, wenn sich Ordinarius und Universitätsleitung einig waren. Allerdings wurde mit Appel auch ein ›politisch‹ zuverlässiger Kandidat vorgeschlagen, und die neuen Kriterien waren damit akzeptiert.

Wolfgang Leopold Siegfried Graf von Rothkirch

Die mit der Übernahme der Oberassistentenstelle eingeleitete Karriere von Heinrich Appel war jedoch bereits ein Jahr später bedroht,³⁸ als Brinckmann 1935 das Berliner Ordinariat für Pinder freimachen musste,³⁹ der seinen Münchner Assistenten Wolfgang Graf von Rothkirch auf der Stelle sehen wollte. Von Rothkirch hatte 1930 im Alter von 38 Jahren bei Pinder in München promoviert und war dort von 1932 bis 1935 bereits sein Assistent gewesen.⁴⁰ Bei seinen Berufungsverhandlungen setzte Pinder durch, dass von Rothkirch in Berlin die Oberassistentenstelle erhielt.⁴¹ Da es sich für von Rothkirch hier lediglich um eine Versetzung und nicht um eine erstmalige Ernennung zum Assistenten handelte, war eine vorherige Stellungnahme durch die örtliche Dozentenschaft nicht vorgesehen. Die Bewertung von Rothkirchs durch die Berliner Dozentenschaft wurde jedoch notwendig, als dieser sich 1937 zur Habilitation melden wollte. Die NS-Dozentenschaft wies in ihrem Gutachten darauf hin, dass von Rothkirch nicht in der Partei sei und sich politisch überhaupt nicht betätige. Der Verfasser gesteht zwar zu, dass von Rothkirch »loyal«, »aber über die Art seiner politischen Betätigung völlig ahnungslos sei. (...) Persönlich zeige er die Merkmale einer gewissen Degeneration, sodaß ich den Eindruck gewann, daß R. nicht für uns auf der Universität einsatzfähig sei.«⁴² Auch die beiden Leiter des Dozentenlehrgangs, den von Rothkirch im Hinblick auf die zusätzliche Erlangung der Dozentur besucht hatte, attestieren ihm zwar, »persönlich durchaus sauber und anständig« zu sein, hielten ihn aber »im Rahmen einer deutschen Hochschule für unbrauchbar« und sahen ihn lediglich für »reine Archiv- und Institutsarbeit« geeignet.⁴³ Dagegen setzte Pinders Gutachten andere Akzente. Im Gegensatz zu bisherigen Habilitationsgutachten ging Pinder ausführlich auf den Charakter von von Rothkirch ein und hob dessen Zeit als aktiver Offizier im Ersten Weltkrieg und damit dessen »soldatisch-tapferes Wesen« hervor. Bediente Pinder schon hier

37 Schreiben des Verwaltungsdirektors an Appel vom 31.10.1934, in: ebd., unpag.

38 Appel nahm zwar bis April 1937 noch die wissenschaftliche Hilfskraftstelle ein und vertrat auf diesem Posten im März/April 1938 nochmals Lemperle, danach wandte er der Universität aber den Rücken und wurde 1938 Direktor des Leopold-Hoesch Museums in Düren. Vgl. Schaeff 2003, Anhang 1.

39 Vgl. Arend 2005.

40 Vgl. HUB UA, UK, PA Rothkirch 237.

41 Vgl. Schreiben Pinders an den Verwaltungsdirektor vom 28.10.1935, in: HUB UA, UK Nr. 890, unpag.

42 Aktennotiz Dr. Steinbecks für Herrn Dr. Landt vom 4.12.1936, in: HUB UA, NS-Dozentenschaft Nr. 218, Bl. 28.

43 Allgemeine Beurteilung durch Obersturmbannführer Grundig und Professor Storm vom 28.7.1937, in: HUB UA, UK, PA R 237, Bd. 3, Bl. 14.

geschickt einen Topos des neuen nationalsozialistischen Dozenten, so führt er dies in seiner fachlichen Beurteilung weiter, wenn er betont, dass von Rothkirch das »falsche Spezialistentum« überwunden habe und als Lehrer »die Zusammenfassung echten Wissens zu geschichtlichem Sehen« zu leisten vermöge.⁴⁴ Nach erfolgreicher Aussprache in der Kommission beantragte der Dekan beim Reichserziehungsministerium die Erteilung des Dr. habil.-Titels, dem sich weder der Dozentenschaftsleiter Erhard Landt noch Rektor Willy Hoppe entgegenstellten. Da von Rothkirch weitere formale Vorgaben wie Zugehörigkeit zu einer Gliederung der NSDAP erfüllte – er gehörte sowohl dem Reichskriegerbund (seit 1934), der NS-Volkswohlfahrt (seit 1936) als auch dem NS-Luftschutzbund an – und über einen entsprechenden Ahnenpass verfügte, wurde er im März 1938 mit dem Einverständnis des Reichserziehungsministeriums durch die Fakultät habilitiert (Abb.). Im Juli 1939 erfolgte die Ernennung zum Dozenten neuer Ordnung. Trotz der abwertenden Stellungnahme der Parteiinstanzen konnte von Rothkirch dank seiner fachlichen Qualifikation und einer entsprechenden Unterstützung durch den Fachordinarius die nächste akademische Stufe erreichen. Die Dozentenführung beugte sich dem Willen der Fakultät und stimmte mit explizitem Hinweis auf den sonst fehlenden Nachwuchs zu.⁴⁵ Erfolgreicher war die Dozentenschaft jedoch mit ihrem Widerstand gegen die Beförderung von von Rothkirchs zum außerplanmäßigen Professor. Hier scheiterte Pinder 1942, 1943 und 1944.⁴⁶

Ernst Ludwig Heydenreich

Nach der Entlassung aller als »jüdisch« oder »jüdisch versippt« eingestuften Kollegen – insgesamt sechs Personen – und dem Wechsel von zwei Kollegen – Hans Kaufmann nach Köln und des Italienspezialisten Friedrich Kriegbaum nach Florenz – sowie der Entlassung von Oskar Wulff aus Altersgründen, war der Personalstand am Institut geschwächt und Pinders eigene Schüler noch nicht soweit, dass sie nachrücken konnten. 1936 setzte sich Pinder daher für Umhabilitierungen von Philipp Schweinfurth von Breslau und von Ernst Ludwig Heydenreich von Hamburg nach Berlin ein. Hier soll nur Letzterer näher vorgestellt werden.⁴⁷ Heydenreich hatte im Februar 1934 an der Universität Hamburg mit Studien über Leonardo da Vinci als Architekt habilitiert. Pinder kannte den jungen Kollegen schon damals und hatte sich für dessen Habilitation beim Rektor der Hamburger Universität mit folgender Charakterisierung eingesetzt: »Das ist ein Mensch, wie wir ihn brauchen: von einem glühenden Willen zum Reinen und Starken erfüllt, einer glühenden Liebe zu Deutschland, von großer Feinheit des Denkens, voll Tatkraft.«⁴⁸ Pinder hob hier bewusst auf Topoi nationalsozialistischer Propaganda ab. Heydenreich, der als ehemaliger Panofsky- und Warburgschüler in Hamburg unter den nationalsozialistischen Kollegen und dem Hamburger Gaudozentenführer Werner Burmeister einen

44 Bericht Pinders vom 23.5.1937, in: HUB UA, UK, PA R 237, Bd. 3, Bl. 8–12.

45 Schreiben Scherings an den Rektor vom 16.7.1938, in: ebd., Bd. 2, Bl. 18.

46 Vgl. die entsprechende Korrespondenz in: ebd., Bd. 3.

47 Zur Umhabilitierung von Schweinfurth vgl. Arend 2009, S. 132–133.

48 Pinder an den Rektor der Universität Hamburg vom 5.10.1933, in: HUB UA, UK, PA Heydenreich 297, Bd. 1, Bl. 22.



Habilitationsurkunde von Wolfgang Graf von Rothkirch, Berlin 28. Juni 1938.

schweren Stand hatte, galt als einer der fähigsten Nachwuchswissenschaftler des Faches. Pinder bemühte sich daher bereits unmittelbar nach Heydenreichs Habilitation, die noch nach dem alten Verfahren erfolgt war, ihn für die Berliner Universität zu gewinnen. Gegen den massiven Widerstand der Berliner Dozentenführung setzte er sich nach Rücksprache mit dem Reichserziehungsministerium über Dekan und Rektor für die Umhabilitierung von Heydenreich ein.⁴⁹ Als diese 1937 schließlich konkret wurde, reichte der Berliner Dozentenschaftsleiter Landt ein ambivalentes Gutachten an das Reichserziehungsministerium weiter: er diffamierte Heydenreich einerseits als unter dem Einfluss »von gewissen reaktionären-judenfreundlichen Kreisen« stehenden, »ehrgeizigen Opportunisten«, doch andererseits sah er in der Versetzung nach Berlin »die einzige Möglichkeit (...) ihn in der anfänglich neuen Umgebung zur Selbstbesinnung zu bringen.«⁵⁰ Die Umhabilitierung erfolgte schließlich zum Wintersemester 1937/38 und Hey-

49 Vgl. u. a. Schreiben Pinders an den Dekan der Phil. Fak. vom 8.4.1936 und weitere Schreiben, in: ebd., Bd. 3, Bl. 2.

50 Landt an Ministerialrat Frey vom 16.6.1937, in: ebd., Bd. 2, Bl. 114–115.

denreich füllte als Italienspezialist die Lücke, die der Weggang von Friedrich Kriegbaum gerissen hatte. Pinder versuchte Heydenreich auch weiterhin zu fördern und bemühte sich seit 1939 – und damit bereits vor Ablauf der üblichen Dozentenzeit – Heydenreich zum außerplanmäßigen Professor ernennen zu lassen, unter anderem mit Verweis auf seine hohe Anerkennung in Italien.⁵¹ Pinder erreichte 1939 zunächst nur Heydenreichs Ernennung zum Dozenten neuer Ordnung, im April 1941 schließlich aber auch dessen Ernennung zum außerplanmäßigen Professor.⁵² Ihm gelang dies gegen den weiterhin anhaltenden Widerstand des Dozentenbundes, der mit dem Verweis auf fehlendes politisches Engagement und fehlende Kriegsteilnahme sich weiterhin Heydenreichs Karriere in den Weg zu stellen suchte.⁵³ Der Dozentschaft gelang es zwar, das Verfahren zu verzögern,⁵⁴ nicht jedoch es gänzlich zu vereiteln.

Heydenreich kann aber keineswegs nur als unbelasteter Fachwissenschaftler gelten. Zwar war sein Spezialgebiet nicht die »deutsche«, sondern die »italienische« Kunstgeschichte,⁵⁵ aber zum einen war damit die Kunst eines mit dem Deutschen Reich bis 1943 verbündeten faschistischen Staates sein Hauptarbeitsfeld und zum anderen diente Heydenreich dem Ansehen des Deutschen Reiches gerade durch seine fachlich allseits anerkannte Arbeit. Dies erschließt sich deutlich aus einem Gutachten des Deutschen Akademischen Austauschdienstes von 1941, mit dem dieser sich beim Reichserziehungsministerium für eine Beurlaubung von Heydenreich nach Italien einsetzte:

»Zum vorstehenden Gesuch gestattet sich die Zweigstelle ergebenst Folgendes vorzubringen. Unsere deutsche Kulturarbeit in Italien betrifft besonders in Oberitalien und da wieder in Mailand auf nicht unerhebliche Schwierigkeiten, die sich aus der weitgehenden politischen und kulturellen Tendenz nach Frankreich, die bisvor [sic] kurzem dort vorherrscht, ergeben.

Es ist nun Herrn Professor Heydenreich gelungen, zunächst durch seine rein wissenschaftlichen Leistungen mit Kreisen in Fühlung zu gelangen, die uns bisher weitgehend ablehnend gegenüberstanden. (...) Da Herr Professor Heydenreich bei seinen verschiedenen Studienreisen in Italien ein ungewöhnlich hohes Verständnis für allgemeine kulturpolitische Auslandsarbeit bewiesen hat, sind seine persönlichen und wissenschaftlichen Erfolge im Sinne unserer gesamten Kulturarbeit sehr hoch zu werten. Es haben sich bereits daraus weitere Ansatzmöglichkeiten ergeben, die erfolgversprechend sind.«⁵⁶

51 Vgl. die entsprechende Korrespondenz in: ebd., Bd. 2.

52 Angeregt und unterstützt wurde dieses Bemühen seit 1939 vom Vorstand des Freundeskreises des Kunsthistorischen Instituts Florenz mit Verweis auf Heydenreichs Reputation in Italien und angesichts »der grossen Bedeutung, die die Vertiefung der deutsch-italienischen Zusammenarbeit auf geistigem Gebiete besitzt«. Schreiben des Vorsitzenden des Vereins zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz e. V. [Heinrich] Zimmermann vom 8.2.1939, in: ebd., Bd. 3, Bl. 23.

53 Der Führer des NSD-Dozentenbundes und der Dozentschaft der Friedrich-Wilhelms-Universität / Schering an Dekan Franz Koch vom 6.3.1939, in: ebd., Bd. 3, Bl. 21; Erhard Landt an den Rektor vom 11.9.1939, in: ebd., Bd. 2, Bl. 126.

54 Vermerk von Dekan Koch vom 13.3.1939, in: ebd., Bd. 3, Bl. 25.

55 Zum nationalen Paradigma in der Kunstgeschichte vgl. Labuda 2004.

56 »DAAD Rom befürwortet das Beurlaubungsgesuch von Heydenreich nach Italien« vom 4.7.1941, zit. n. GKNS-WEL, <http://www.welib.de/gknsapp/displayDetails.do?id=4%3A4%3Agknsbase20665> (aufgerufen am 5.10.2008).

Hier zeigt sich ein aufschlussreicher Aspekt hinsichtlich der Rolle von öffentlichen Auftritten von Kunsthistorikern in der Zeit des Nationalsozialismus. Selbst wenn sie sich politisch nicht engagierten, sondern sich auf ihre Fachwissenschaft zurückzogen, konnten sie der Kulturpolitik des nationalsozialistischen Regimes nützlich sein.⁵⁷ Heydenreich profitierte insofern von dieser Anerkennung, als er Reisegenehmigungen ins Ausland erhielt. Eine gewisse Bereitschaft zur Mitwirkung an der Durchsetzung eines Führungsanspruches des Deutschen Reiches in Europa zeigte Heydenreich durch die Übernahme eines Themas in der Reihe »Ausstrahlungen deutscher Kunst« im Rahmen des sogenannten Kriegseinsatzes der Geisteswissenschaften.⁵⁸ Heydenreichs Auslandsbeziehungen wurden nach 1945 zu einem entscheidenden Argument, ihn mit leitenden Funktionen zu betrauen, konkret ihn zum Direktor des Zentralinstituts in München zu berufen.⁵⁹

Bruno Kroll

Bruno Kroll erhielt im Dezember 1934 einen Lehrauftrag für neuere Kunstgeschichte und Kunstpublizistik. Sein Fall wird hier noch abschließend kurz vorgestellt, da er zeigt, dass politische Eignung allein nicht ausreichte, um eine wissenschaftliche Karriere zu verfolgen. Kroll hatte 1924 in München mit einer Arbeit zur fränkischen Münzgeschichte des Mittelalters promoviert. Seine Braut, die sich einen gut bezahlten Universitätsprofessor an ihrer Seite wünschte und als Bedienung eines Münchner Cafés den »Führer und Reichskanzler« Adolf Hitler kennengelernt hatte, setzte sich bei diesem für ihren Mann ein.⁶⁰ In der Folge beantragte der persönliche Adjutant Hitlers im Juni 1934 beim Reichserziehungsministerium eine schnelle Anstellung von Kroll. Ein erster Versuch, ihn bei den Staatlichen Museen zu Berlin unterzubringen, scheiterte am Widerstand dieser Institution. Nach nochmaliger Intervention von Seiten Hitlers wandte sich das Amt Volksbildung im Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an das Amt Wissenschaft und plädierte für die Vergabe eines Lehrauftrages an Kroll an einer Universität. Der zuständige Ministerialmitarbeiter weigerte sich jedoch und wies darauf hin, dass die Universitäten keine Versorgungsanstalten seien.⁶¹ Nachdem sich die zuerst

57 Dies hat Frank Rutger Hausmann auch für Vertreter der Romanistik gezeigt. Vgl. Hausmann 2000 und Hausmann 2001.

58 Nach dem Gesamtplan vom Juni 1941 war Heydenreich vorgesehen für: »Die Beziehungen der italienischen Architektur der Gotik zur deutschen Hallenkirche« und für »Dürer und Italien«. Beide unter der Abteilungsleitung von Leo Bruhns. Neben Heydenreich übernahmen von den Berliner Nachwuchswissenschaftlern auch Friedrich Kriegbaum, Hans Werner Hegemann und Hermann Weidhaas ein Publikationsprojekt im Rahmen des »Kriegseinsatzes.« Vgl. Aurenhammer 2003, S. 236–238. Zu diesem Großpublikationsprojekt vgl. grundlegend Hausmann 2007.

59 So heißt es in einem Schreiben des Bayerischen Kultusministeriums: »Das Zentralinstitut steht und fällt mit der Person des Professors Dr. Heydenreich, der sich zur Zeit in Mailand befindet. Heydenreich verfügt als einziger deutscher Kunsthistoriker über die nötigen Auslandsbeziehungen (...)«. Bayerisches Ministerium für Unterricht und Kultus/Saller an den Bayerischen Ministerpräsidenten/Hans Ehard vom 19.5.1947, in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MK 50609, zit. n. GKNS-WEL, <http://www.welib.de/gknsapp/displayDetails.do?id=4%3A4%3Agknsbase21122> (aufgerufen am 5.10.2008).

60 Vgl. Brinckmann 1946, S. 140.

61 Schreiben des Amtes Wissenschaft an das Amt Volksbildung vom 27.11.1934, in: GStA PK, I. HA Rep. 76, VA, Sekt. 2, Tit. IV; Nr. 68E, Bd. 8, Bl. 161.

angefragte Münchner Universität erfolgreich gegen diesen ungewünschten Zuwachs gewehrt hatte, kam es dennoch schließlich zu einer Lehrauftragserteilung an der Berliner Universität. Kroll konnte von 1934 bis 1942 als Lehrbeauftragter am Berliner Institut wirken. Parallel war er, seit 1933 NSDAP-Mitglied, als Autor für die »Kunst im Dritten Reich« tätig.⁶² Eine Habilitation scheint er zwar angestrebt, aber nicht realisiert zu haben; die Materialsammlung gestaltete sich infolge des Krieges als schwierig, und er wurde zwar von Pinder nicht abgelehnt, aber anscheinend auch nicht besonders gefördert.⁶³ Kroll verließ die Universität schließlich enttäuscht 1942, um als Kunstreferent der Stadt Braunschweig zu arbeiten. Wie ein Vergleich mit dem Lehrbeauftragten Eckart von Sydow zeigt, ist der Fall Kroll aber nicht als Spezifikum einer nationalsozialistischen Wissenschaftspolitik einzustufen. Auch vor 1933 kam es vereinzelt vor, dass den Fakultäten von Seiten des zuständigen Ministeriums Kandidaten aufgezwungen wurden. Auch von Sydow war kein Wunschkandidat des Kunsthistorischen Instituts: Sein Lehrauftrag für Kunstgeschichte der Naturvölker wurde ihm auf eigenen Antrag hin auf Weisung des Preußischen Kultusministeriums erteilt.⁶⁴ Von Sydow scheiterte 1932 mit seinem Habilitationsgesuch aus fachlichen Gründen.⁶⁵

Helga Eggemann, Renate Adolph, Carla von Rothkirch, Renate Vietor

Während, wie die vorangegangenen Beispiele zeigen, eine ganze Reihe von männlichen Nachwuchswissenschaftlern ihre Karriere trotz des 1939 begonnenen Zweiten Weltkrieges fortsetzen konnten, waren einige der jüngeren Assistenten in ihrem Fortkommen durchaus durch Wehrmachtseinsätze behindert. Als Beispiele seien hier Hermann Lemperle und Georg Scheja genannt. Ihre Kriegsdienstverpflichtung eröffnete aber erstmals auch weiblichen Studierenden am Berliner Kunsthistorischen Institut die Chance auf eine Stelle. Fast ein Jahr lang konnte Helga Eggemann Georg Scheja und Hermann Lemperle vertreten, vom Frühjahr 1943 an übernahm Renate Adolph diese Funktion. Keine von beiden konnte jedoch eine akademische Karriere einschlagen. Gleiches gilt für Carla von Rothkirch, die von 1935 bis 1937 als wissenschaftlich gebildete Hilfskraft eine Art Privatsekretärin von Pinder war.⁶⁶ Sie konnte zwar ab Juni 1945 als Sachbearbeiterin am wiedereröffneten Kunsthistorischen Institut wirken, diese Anstellung war aber nicht von Dauer und führte auch nicht zu einer Etablierung an der Universität. Gleiches gilt für eine weitere Pinderschülerin, Renate Vietor, die seit Dezember 1945 vorübergehend als wissenschaftliche Assistentin angestellt war.⁶⁷

62 Fragebogen der Dozentenschaft vom 27.1.1939 mit Nachträgen vom 28.7.1941, in: HUB UA, NS-Dozentenschaft Nr. 161, Bl. 3 und 4.

63 Vgl. die Korrespondenz, u. a. das Schreiben Krolls an den Dekan der Phil. Fak. vom 4.9.1942, in: HUB UA, UK, PA K 363, Bd. 1, Bl. 28.

64 Schreiben von Sydows an den Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 5.5.1930 und Ministerialerlass vom 20.8.1930, in: GStPK, I. HA Rep. 76 Va, Sekt. 2, Tit. IV, Nr. 68E, Bd. 5, Bl. 216–219 und Bl. 257.

65 Siehe die entsprechenden Dokumente in: HUB UA, Phil. Fak. Nr. 1196.

66 Schreiben Pinders an den Verwaltungsdirektor vom 28.10.1935 und 11.11.1935, in: HUB UA, UK Nr. 890.

67 Vgl. Schreiben des Dekans Phil. Fak. an Oberbürgermeister Dr. Wittgenstein vom 19.7.1945, in: HUB UA, Phil. Fak. Nr. 40, Bl. 20 und Schreiben [Rektor oder Kurator] an Dekan Phil. Fak. vom 6.12.1945, in: HUB UA, UK

Fazit

Es bleibt festzuhalten: Grundlegend für eine Karriere an der Universität war nach wie vor eine besondere wissenschaftliche Qualifikation, ohne die weder eine Assistentenstelle noch die Möglichkeit zur Habilitation gegeben war. Politisches Engagement allein reichte nicht aus. Ohne Chance blieben jedoch von vornherein all diejenigen, die aufgrund der neuen nationalsozialistischen Gesetzgebung aus dem ›Volkskörper‹ ausgeschlossen waren.

Die Verfolgung einer wissenschaftlichen Karriere war ohne Unterstützung des Institutsleiters, d. h. über die größte Zeit der NS-Herrschaft durch Wilhelm Pinder, nicht möglich; hatte man diese Unterstützung, so war die erste Hürde genommen. Hinzu trat jedoch die Notwendigkeit, die eigene charakterliche und politische Eignung unter Beweis zu stellen. Alle Nachwuchskräfte taten dies, indem sie die geforderte Mitgliedschaft in einer Verbindung der NSDAP eingingen – zum Teil mehrfach – und die entsprechenden Dozentenlager durchliefen. Mehrere Nachwuchskräfte, darunter Heydenreich, übernahmen zudem Publikationsprojekte im Rahmen des sogenannten Kunsthistorischen Kriegseinsatzes. Ihr Engagement zielte auf einen möglichst reibungslosen und schnellen Karriereaufbau ab. Hinsichtlich der gewählten Themen für die Habilitationsschriften lassen sich keine Verschiebungen erkennen, sowohl vor als auch nach 1933 bearbeiteten die jungen Forscher in erster Linie klassische Themenkomplexe aus dem Bereich der italienischen Renaissance oder der Kunst des deutschen Mittelalters. Die Auswahl der Kandidaten erfolgte vermutlich im Vorfeld: Der Fakultät und der Dozentenschaft wurden nur die Kandidaten vorgestellt, die fachlich wie auch persönlich Chancen hatten, das Verfahren erfolgreich zu durchlaufen. Eine eindeutig politisch und ideologisch motivierte Auswahl kann jedoch nicht festgestellt werden – die zumindest latent vorhandene Bereitschaft zum politischen Engagement wurde für ausreichend befunden.

Die Fakultät wirkte zwar an den Verfahren mit, in allen Fällen war hier aber das Votum des Lehrstuhlinhabers ausschlaggebend. Gleiches gilt für Rektor und Kurator sowie letztlich auch für das Reichserziehungsministerium. Die Stellungnahmen der Dozentenschaft wirkten sich in allen bekannten Fällen zwar zum Teil karriereverzögernd, nicht jedoch karriereverhindernd aus. Mit eigenen Vorschlägen trat der NS-Dozentenbund nicht hervor, sodass nach wie vor der Fachordinarius die entscheidende Schlüsselposition innehatte.

Gemessen an den Verbrechen des NS-Regimes erscheint das Verhalten der ›jungen‹ Berliner Kunsthistoriker und ihrer Förderer harmlos. Dennoch ist festzuhalten, dass alle hier thematisierten Nachwuchskräfte zumindest anteilmäßig dazu beitrugen, dass der wissenschaftliche Alltag nahezu störungsfrei weiterlief. Gerade das Beibehalten eines vermeintlichen *business as usual* trug zum Fortbestehen des NS-Regimes bei. Offener Widerspruch oder ein Nichterfüllen der erwarteten Kriterien hätte angesichts der Abhängigkeit der Nachwuchswissenschaftler von der staatlichen Unterstützung ihrer Karriere das Ende der akademischen Laufbahn bedeutet. Dieses Risiko ging keine der Berliner Nachwuchskräfte ein.

Nr. 890, Bl. 18. – Die unmittelbare Nachkriegsgeschichte des Kunsthistorischen Instituts ist als Desiderat anzusprechen. Eine erste Studie zu dieser Phase stellt der Beitrag von Nikola Doll im vorliegenden Band dar.

Abkürzungen

BA B = Bundesarchiv Berlin
GStA PK = Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz
HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv
PA = Personalakte
Phil. Fak. = Philosophische Fakultät
RGBl. = Reichsgesetzblatt
UK = Universitätskurator

Literatur

- Arend, Sabine: »Einen neuen Geist einführen ... ?« Das Fach Kunstgeschichte unter den Ordinarien Albert Erich Brinckmann (1931–1935) und Wilhelm Pinder (1935–1945). In: Bruch, Rüdiger vom (Hg.), unter Mitarbeit von Rebecca Schaarschmidt: Die Berliner Universität in der NS-Zeit. Bd. 2: Fachbereiche und Fakultäten. Stuttgart 2005, S. 179–198.
- Arend, Sabine: Studien zur deutschen kunsthistorischen »Ostforschung« im Nationalsozialismus. Die Kunsthistorischen Institute an den (Reichs-) Universitäten Breslau und Posen und ihre Protagonisten im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik. Dissertation, Humboldt-Universität. Berlin 2009.
- Aurenhammer, Hans H.: Neues Quellenmaterial zum Kunstgeschichte-Programm im »Kriegseinsatz der Geisteswissenschaften« (1941). In: Held, Jutta/Papenbrock, Martin (Hg.): Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus. Göttingen 2003 (Jahrbuch der Guernica Gesellschaft. Kunst und Politik, 5), S. 321–242.
- Brinckmann, Albert E.: Geist im Wandel. Rebellion und Ordnung. Hamburg 1946.
- Busch, Alexander: Die Geschichte des Privatdozenten. Eine soziologische Studie zur großbetrieblichen Entwicklung der deutschen Universität. Stuttgart 1959.
- Chronik der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin 4 (1936)–3 (1937)
- Die deutsche Hochschulverwaltung. Sammlung der das Hochschulwesen betreffenden Gesetze, Verordnungen und Erlasse. Hg. in amtlichem Auftrage des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung von Gerhard Kasper u. a. Teil I. Berlin 1942 und Teil II. Berlin 1943.
- Dilly, Heinrich: Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945. München und Berlin 1988 (Kunstgeschichte der Gegenwart).
- Doll, Nikola u. a. (Hg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn nach 1945. Weimar 2006.
- Fahlbusch, Michael: Wissenschaft im Dienst der nationalsozialistischen Politik? Die »Volksdeutschen Forschungsgemeinschaften« von 1931–1945. Baden-Baden 1999.
- Fuhrmeister, Christian: Optionen, Kompromisse, Karrieren. Überlegungen zu den Münchener Privatdozenten Hans Gerhard Evers, Harald Keller und Oskar Schürer. In: Doll, Nikola/Fuhrmeister, Christian/Sprenger, Michael H. (Hg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950. Weimar 2005, S. 219–242.
- Gruchmann, Lothar: »Blutschutzgesetz« und Justiz. Entstehung und Anwendung des Nürnberger Gesetzes vom 15. September 1935. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 31 (1983), S. 418–442.
- Hausmann, Frank-Rutger: »Vom Strudel der Ereignisse verschlungen«. Deutsche Romanistik im »Dritten Reich«. Frankfurt a. M. 2000.
- Hausmann, Frank-Rutger: »Auch im Krieg schweigen die Musen nicht«: die deutschen wissenschaftlichen Institute im Zweiten Weltkrieg. Göttingen 2001 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 169).
- Hausmann, Frank-Rutger: »Deutsche Geisteswissenschaft« im Zweiten Weltkrieg. Die »Aktion Ritterbusch« (1940–1945). 3. erweiterte Aufl. Heidelberg 2007.
- Jahr, Christoph: »Das »Führen« ist ein schwieriges Ding«. Anspruch und Wirklichkeit der »Führeruniversität« in Berlin 1933–1945. In: Jahr, Christoph (Hg.), unter Mitarbeit von Rebecca Schaarschmidt: Die Berliner Universität in der NS-Zeit. Bd. 1: Strukturen und Personen. Stuttgart 2005, S. 17–36.
- Labuda, Adam S.: Einleitende Bemerkungen zur Rolle des nationalen Gedankens in der Kunstgeschichtsschreibung. In: Born, Robert/Janatková, Alena/Labuda, Adam S. (Hg.): Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs. Berlin 2004 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 1), S. 31–40.

- Lahnert, Hans: Prof. Dr. phil. habil. Dr.-Ing. Hermann Weidhaas zur Emeritierung. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar* 5 (1968), S. 445–446.
- Lauterbach, Iris: Die Gründung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte. In: Drude, Christian / Kohle, Hubertus (Hg.): *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Polemik 1780–1980*. München und Berlin 2003, S. 168–181.
- Losemann, Volker: Zur Konzeption der NS-Dozentenlager. In: Heinemann, Manfred (Hg.): *Erziehung und Schulung im Dritten Reich. Teil 2*. Stuttgart 1980 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft, Bd. 4, 2), S. 87–109.
- Michels, Karen: »Transplantierte Kunstwissenschaft«: deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil. Berlin 1999 (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 2).
- Nolte, Ernst: Zur Typologie des Verhaltens der Hochschullehrer im Dritten Reich. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 64/65 (1965), S. 3–14.
- Oexle, Otto G.: »Zusammenarbeit mit Baal«. Über die Mentalität deutscher Geisteswissenschaftler 1933 und nach 1945. In: *Historische Anthropologie* 8 (2000), Heft 1, S. 1–27.
- Papenbrock, Martin (Hg.): *Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit*. Göttingen 2006 (Kunst und Politik. Guernica-Jahrbuch, Bd. 8).
- Richter, Werner / Peters, Hans (Hg.): *Die Statuten der preußischen Universitäten und Technischen Hochschulen. Teil 6: Die Satzung der Universität Berlin. Berlin 1930* (Weidmannsche Taschenausgaben von Verfügungen der Preußischen Unterrichtsverwaltung, Heft 61 f.).
- Schaeff, Sandra: *Zwischen Karriere, Konkurrenz und Krieg. Der akademische Nachwuchs am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Berlin zur Zeit des Nationalsozialismus*. Magisterarbeit, Humboldt-Universität. Berlin 2003.
- Schaeff, Sandra: *Der akademische Nachwuchs am Kunstgeschichtlichen Institut der Berliner Universität*. In: Doll, Nikola / Fuhrmeister, Christian / Sprenger, Michael H. (Hg.): *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*. Weimar 2005, S. 201–218.
- Schöttler, Peter: Von der rheinischen Landesgeschichte zur nazistischen Volksgeschichte oder Die »unhörbare Stimme des Blutes«. In: Schulze, Winfried / Oexle, Otto G. (Hg.): *Deutsche Historiker im Nationalsozialismus*. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2000, S. 89–113.
- Schwinges, Rainer Ch. (Hg.): *Examen, Titel, Promotionen: akademisches und staatliches Qualifikationswesen vom 13. bis zum 21. Jahrhundert*. Basel 2007 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 7).
- Seier, Hellmut: *Nationalsozialistisches Wissenschaftsverständnis und Hochschulpolitik*. In: Siegele-Wenschke-witz, Leonore / Stuchlik, Gerda (Hg.): *Hochschule und Nationalsozialismus. Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftsbetrieb als Thema der Zeitgeschichte*. Frankfurt a. M. 1990, S. 5–21.
- Wendland, Ulrike: *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*. 2 Bde. München 1999.

Abbildungsnachweis

Aus: HUB UA, Universitätskurator, Personalakte Rothkirch 237, Bd. 3, Bl. 21.

*Ausgrenzung, Verfolgung und Vertreibung
von Wissenschaftlern am Kunsthistorischen Institut
der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin
in der Zeit des Nationalsozialismus*

Nach dem Zusammenbruch des Kommunismus und angesichts der biografischen Erfahrungen in der kommunistischen Diktatur ist Wissenschaftsgeschichte – und darin die Geschichte von Institutionen und Personen – weniger unbefangen zu schreiben denn je. Die Erinnerung daran, wie widersprüchlich Biografien verlaufen und wie sehr sie von den politisch-ideologischen und sozialen Rahmenbedingungen bestimmt werden, macht das Urteil über Personen und ihre Qualifizierung als ›Mitläufer‹, ›Täter‹, ›Verweigerer‹ oder ›Widerständler‹ im Nationalsozialismus gerade für die schwer, die eine zweite und andere Diktatur erlebt haben. Aber deshalb darf »einfühlende Historisierung«¹ nicht dazu führen, die Unterschiede zwischen Anpassung und Widerstand, Wohlverhalten und erlittenem Leid zu verwischen und damit verfolgten und vertriebenen Wissenschaftlern neues Unrecht zuzufügen (Abb. 1).

Auch 65 Jahre nach dem Ende des nationalsozialistischen Staats sind die Systematik und Geschwindigkeit, mit der die Nationalsozialisten sich die Wissenschaft und die Universitäten unterwarfen, den Austausch des wissenschaftlichen Personals und die Entfernung insbesondere jüdischer Professoren betrieben haben, frappierend und erschreckend zugleich. Es war ein geradezu bestürzendes Tempo in dem politische Willkür, in ein juristisches Gewand gekleidet, in Gesetze und Verordnungen übersetzt und verwirklicht wurde! Schon am 7. April 1933 trat das »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« in Kraft, das ermöglichte, »rassisch«, politisch und wissenschaftlich unerwünschte Beamte zu entlassen und sie durch politisch konforme Wissenschaftler, die der NSDAP angehörten oder ihr nahe standen, zu ersetzen.² Nach diesem ersten Schritt wurde am 1. Mai 1934 die Zuständigkeit für die Universitäten (und deren Personalpolitik), die in der Weimarer Republik bei den Länderministerien lag, zentralisiert und auf das Reichs- und Preußische Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung unter Leitung von Bernhard Rust übertragen. Dieser zweite Schritt diente der

1 Schöttler 2000, S. 39.

2 Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom 7. April 1933, in: RGBl. (1933), Teil 1. Generell zur Gesetzgebung Fijal 1994.



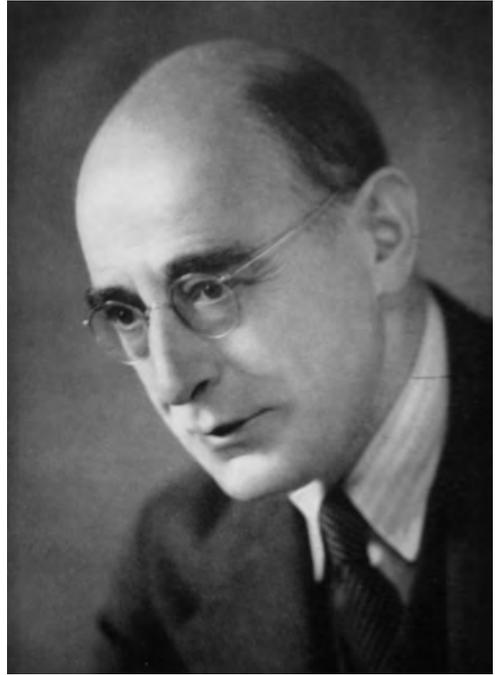
1 Karl Biedermann, *Der verlassene Raum*, Denkmal für das Wirken der Juden in Berlin, Bronze, Höhe 110 cm, 1996 (Berlin-Mitte, Koppenplatz).

Zerstörung der Autonomie der Hochschulen und der Durchsetzung des Führerprinzips auch in der Wissenschaft. Dem gleichen Muster folgte der schrittweise Aufbau nationalsozialistischer Organisationen der Studentenschaft und der Dozenten zwischen 1933 und 1938, deren Einfluss auf Universitätsentscheidungen systematisch gestärkt wurde.

1935 trug ein weiteres Gesetz dazu bei, Lehrende an den Hochschulen willkürlich und kurzfristig auszutauschen oder zu entlassen: Am 21. Januar 1935 trat das »Gesetz über die Entpflichtung und Versetzung von Hochschullehrern aus Anlass des Neuaufbaus des deutschen Hochschulwesens« in Kraft.³ Ohne Angabe von Gründen konnte eine Versetzung in ein anderes Amt oder in den Ruhestand durch das Reichserziehungsministerium verfügt werden. Durch dieses Gesetz ist 1935 die Neubesetzung einiger wichtiger kunsthistorischer Lehrstühle möglich geworden. Der Berliner Ordinarius Albert Erich Brinckmann wurde nach Frankfurt am Main versetzt, Hans Jantzen von Frankfurt nach München und Wilhelm Pinder von München nach Berlin.⁴

3 Gesetz über die Entpflichtung und Versetzung von Hochschullehrern aus Anlaß des Neuaufbaus des deutschen Hochschulwesens vom 21. Januar 1935, in: RGBL (1939), Teil 1, S. 23/24: § 3: »Die beamteten Hochschullehrer des deutschen Reiches können auf einen ihrem Fachgebiet entsprechenden Lehrstuhl einer anderen deutschen Hochschule versetzt werden, wenn es das Reichsinteresse im Hinblick auf den Neuaufbau des deutschen Hochschulwesens erfordern.«

4 Vgl. Arend 2001, S. 44–45; Arend 2003, S. 133, Anm. 10.



2 Werner Weisbach.

Das nächste folgenschwere Gesetz war das »Reichsbürgergesetz«, das am 15. September 1935 wirksam wurde und diejenigen von ihren Arbeitsstellen vertrieb, die bis dahin wegen einer Ausnahmeregelung (z. B. Frontkämpfer im Ersten Weltkrieg oder Teilnahme in einem Freikorps) noch weiter im universitären oder öffentlichen Bereich tätig sein durften.⁵ Die Auswahl oder »Auslese« neuer Hochschullehrer und Universitätsmitarbeiter wurde immer mehr der Universität selbst entzogen und den staatlichen Stellen, vor allem dem Reichserziehungsministerium unterstellt – mit dem Ziel, die Universität personell und inhaltlich vollständig der nationalsozialistischen Ideologie zu unterwerfen. Diesem Ziel diente auch eine neue Habilitationsordnung (1934, novelliert 1938 und 1939) und eine neue Reichsassistentenordnung (1935, modifiziert 1940).⁶ Dies war der gesetzliche und politische Rahmen, innerhalb dessen sich die Entwicklung des Kunstgeschichtlichen Instituts der Berliner Universität vollzog, die die einen als Täter und Mitläufer exekutierten und die anderen als Opfer erlitten. Schon das Gesetz über das Berufsbeamtentum vom April 1933 erzielte unmittelbare Wirkung. Werner Weisbach (1873–1953) (Abb. 2) und der Raffael-Forscher Oskar Fischel (1870–1939) waren von dieser

5 Reichsbürgergesetz vom 15. September 1935, in: RGBl. (1935), Teil 1, S. 1146/1147: § 2 Ziff. 1: »Reichsbürger ist nur der Staatsangehörige deutschen oder artverwandten Blutes, der durch sein Verhalten beweist, dass er gewillt und geeignet ist, in Treue dem Deutschen Volk und Reich zu dienen.«

6 Nach Schaeff 2003, S. 29, bes. Anm. 136.

Regelung betroffen. Weisbach beschreibt in seinen Erinnerungen »Geist und Gewalt« seine Sorge über seine weitere berufliche Zukunft am Kunstgeschichtlichen Institut.⁷ Er hatte 1896 bei August Schmarsow über den »Meister des Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehung zur Basler Buchillustration« in Leipzig promoviert, und 1903 bei Wölfflin über »Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance« habilitiert. Er las bereits 1904 als Privatdozent über die damals noch sehr unterschiedlich beurteilte impressionistische Malerei. Ebenso beschäftigte er sich mit der Gegenwartskunst und war ein Freund Walter Leistikows. Schon 1904 hatte er einen Aufsatz über Käthe Kollwitz veröffentlicht und 1912 beteiligte er sich an der Gründung eines städtebaulich-sozialpolitischen Ausschusses für Groß-Berlin. 1921 erschien sein Buch über den »Barock als Kunst der Gegenreformation«. Hier wie auch in seinem später im Exil geschriebenen Buch »Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst« zeigt sich am deutlichsten sein Forscherinteresse, geistesgeschichtliche Strömungen mit künstlerischen Entwicklungen in Zusammenhang zu bringen.⁸

Den politisch aufmerksamen Beobachter und sensiblen Intellektuellen erreichten bereits im April 1933 während eines Studienaufenthaltes in Florenz Nachrichten über antijüdische Boykottmaßnahmen.⁹ Am 1. April durften Juden ihre Wohnungen nicht verlassen und jüdische Läden, Büros, Arztpraxen, Rechtsanwaltskanzleien u. a. m. mussten geschlossen bleiben. Weisbach kehrte äußerst beunruhigt nach Berlin zurück voller Ungewissheit, ob er die Vorlesung im Sommersemester 1933 noch werde halten können. Kurz vor Semesterbeginn traf das Verbot tatsächlich ein. Weisbach beschrieb später die unterschiedlichen Reaktionen von Kollegen und Schülern darauf, die einerseits Empörung und Mitgefühl bezeugten, andererseits aber auch Gleichgültigkeit und Zustimmung signalisierten. Die Äußerung eines ihm »nahe stehenden« Schülers machte ihm den schnellen Sinneswandel mancher Universitätsangehörigen und Bekannten deutlich: »(...) man müsse sich den Tatsachen, wie sie nun einmal geworden seien, anpassen, ohne auf Verhältnisse und Überzeugungen, die einer durch den Umbruch beendigten Epoche angehörten, Rücksicht nehmen zu können.«¹⁰ Weisbach betrachtete ebenso kritisch und verbittert das Verhalten des Goldschmidt-Nachfolgers auf dem Lehrstuhl des Instituts. »A. E. Brinckmann, der bisher niemals aus seiner liberalen, demokratischen und pazifistischen Gesinnung ein Hehl gemacht hatte, war einer der ersten, der zum Nationalsozialismus, sobald dieser zur Macht gelangt war, mit deutlichen Bekundungen überging.«¹¹ Weisbach schilderte auch als einziger in seinen Erinnerungen, dass Brinckmann seinem Vorgänger verboten habe, seine Bücher und anderes Eigentum aus seinem Arbeitszimmer zu holen, als ihm die Genehmigung, die er nach seiner Emeritierung 1929 erhalten hatte, ein Zimmer im Aulagebäude der Universität zu benutzen, 1933 entzogen wurde.¹² Goldschmidt geht in seinen Erinnerungen auch auf diesen demütigenden Vorfall ein, nennt aber keinen Namen.¹³

7 Weisbach 1956.

8 Feist 2007b, S. 487–490.

9 Weisbach 1956, S. 331.

10 Ebd., S. 333.

11 Ebd., S. 334.

12 Ebd., S. 335.

13 Goldschmidt 1989, S. 397 und 398.



3 Adolph Goldschmidt an seinem 80. Geburtstag in Basel bei Dr. Tobias Christ.

Mitte Januar 1933 hatte Adolph Goldschmidt (1863–1944) (Abb. 3) zu seinem siebzigsten Geburtstag viele offizielle Ehrungen erhalten, aber bereits kurze Zeit später, nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten, galt er als »rassisch« stigmatisiert, und deshalb zogen einige seiner Schüler ihre Beiträge zu seiner Festschrift zurück.¹⁴ Schon am 11. Januar, vier Tage vor Goldschmidts Geburtstag, hatte der Gauamtsleiter der NSDAP und Mitglied des preußischen Landtags, Hans Richter, einen unflätigen Artikel im »Völkischen Beobachter« mit dem unverschämten Titel »In memoriam Prof. Adolf Goldschmidt« veröffentlicht. Goldschmidt wird in einer unerträglichen Sprache als »charakterschwacher Spezialgelehrter« bezeichnet. Seine Empfehlungen hätten seinen Schülern, der »Goldschmidtclique«, darunter Juden und Halbjuden, einflussreiche Stellen verschafft. So konnten sie den staatlichen Kunstbetrieb »durchseuchen«.¹⁵ Die staatlichen Ehrungen zu seinem Geburtstag, die vielen anerkennenden Zuschriften scheinen diese schimpflichen Äußerungen für Goldschmidt überdeckt zu haben, denn in seinen Erinnerungen erwähnt er sie nicht.

Albert Erich Brinckmann verbreitete nach eigenen Angaben einen »neuen Geist« am Institut, der es den Goldschmidtschülern schwer machte, sich weiter zu entwickeln.¹⁶ Kurt Weitzmann (1904–1993), dessen Dissertation über byzantinische Rosettenkästen Goldschmidt in

14 Ebd., 341–342.

15 Zit. n. Brands 2007, S. 226.

16 Arend 2003, S. 127.

seinen Elfenbein-Corpus aufgenommen hatte, konnte nicht bei Brinckmann habilitieren, weil dieser das mit den Worten »Ihre Qualifikationen interessieren mich nicht, ich will hier keinen Schüler von Goldschmidt haben« ablehnte.¹⁷ Weitzmann hatte sich der nationalsozialistischen Schulung für Dozenten entzogen und war auch deshalb für Brinckmann nicht tragbar. So verbanden sich bei Brinckmann die Ablehnung der Methoden seines Vorgängers mit der Abneigung der Universitätsangehörigen, die wie Weitzmann dem Nationalsozialismus kritisch gegenüberstanden. Weitzmann emigrierte 1935 in die USA. Er nahm ein Angebot aus Princeton an, wo er von 1950 bis 1972 als Professor lehrte. Obwohl er aus Überzeugung Deutschland verlassen hatte, suchte er nach 1945 die Verbindung zu deutschen Fachkollegen und vererbte seine Bibliothek dem Kunsthistorischen Institut der Freien Universität in Berlin.¹⁸

Mit der Entlassung Weisbachs 1933 war das Verbot verbunden, Universitätsinstitute zu betreten oder deren Bibliotheken zu benutzen. Durch seine Mitgliedschaft in der Mittwochsgesellschaft – einer Versammlung sich regelmäßig treffender Gelehrter und Politiker – konnten Teilnehmer derselben Ausnahmegenehmigungen für ihn erwirken.¹⁹ So durfte Weisbach durch die Fürsprache des preußischen Finanzministers Dr. Johannes Popitz die Universitätsbibliothek weiterhin benutzen, und der namhafte Kirchenhistoriker und Direktor des Seminars für Christliche Archäologie Professor Hans Lietzmann gestattete ihm, in dessen umfangreicher Seminarbibliothek zu arbeiten. Aber auch in der Mittwochsgesellschaft bemerkte Weisbach nach und nach den immer größer werdenden Zwiespalt seiner Kollegen zwischen ihrem privaten und öffentlichen Verhalten. Als er sie von der Ablehnung, in den Reichsverband Deutscher Schriftsteller aufgenommen zu werden, informierte, wird das in den sehr unterschiedlichen Antworten deutlich. Sie reichten von empörtem Mitgefühl bis hin zu beschwichtigenden Worten oder gar Unverständnis. Weisbach hatte 1933 eine Eingabe verfasst und bekam am 28. Februar 1935 den abweisenden Bescheid, dass ihm als »Nichtarier« keine Veröffentlichung schriftstellerischer Arbeiten innerhalb des Zuständigkeitsbereichs der Reichsschrifttumskammer erlaubt sei.²⁰ Auch im privaten Leben wurden die Einschränkungen durch die Verbote, öffentliche Einrichtungen wie Bibliotheken, Theater, Bäder, Hotels zu besuchen immer bedrängender. Weisbach ertrug die Demütigungen, die im Jahr 1935 durch ständig neue Gesetze und Verordnungen sein Leben immer bedrohlicher einengten, nicht länger und verließ Deutschland im Dezember.²¹ Unterstützung und Hilfe erhielt Weisbach von dem schweizerischen Burckhardt-Biografen Werner Kaegi, der Weisbach seit den 1920er Jahren kannte. Er schätzte an dessen Veröffentlichungen die Verbindung von künstlerischen Erscheinungen mit gesellschaftlichen, geistesgeschichtlichen und kulturellen Entwicklungen. Das erinnerte ihn an Jacob Burckhardt, und so war Kaegi Weisbach bei dessen Ausreise nach Basel, wo er selbst an die Universität als Ordinarius im Jahre 1935 berufen worden war, behilflich.²²

17 Weitzmann 1985, S. 28.

18 Feist 2007c, S. 493.

19 Zur Mittwochsgesellschaft siehe das Standardwerk Scholder 1982.

20 Zu diesen Geschehnissen siehe Weisbach 1956, S. 348, 353, 365–366, 376–381.

21 Ebd., S. 388.

22 Ebd., S. 304 und 385.

Auch Goldschmidt verschlug es Jahre später nach Basel. In eingeschränktem Maße hatte er noch am öffentlichen Leben teilgenommen. So hielt er zum Tode Max Liebermanns 1935 eine »menschlich bedeutende und ergreifende Gedenkrede«.²³ Seine Auslandsreisen – 1936 in die USA, 1938 nach England – gaben ihm die Möglichkeit, dem alltäglichen Druck in Deutschland zeitweise zu entfliehen. Seine tiefe Verwurzelung im geistigen Leben seiner Heimat ließ ihn auch alle Einladungen, in den USA zu bleiben, ablehnen, obwohl ihm dort ein großes Wohlwollen – in Harvard erhielt er die Ehrendoktorwürde – entgegengebracht wurde. Um so härter traf ihn nach seiner Rückkehr das Verbot, keine Bibliothek mehr benutzen und kein Museum mehr betreten zu dürfen sowie die Sorge, seine Wohnung demnächst aufgeben zu müssen, und so reifte allmählich der Entschluss, Deutschland zu verlassen.²⁴ Am bittersten schmerzte ihn das Ausscheiden aus der Preußischen Akademie der Wissenschaften, der er seit 1914 angehört hatte. Max Planck bat ihn auf Veranlassung des Ministers, selbst den Austritt zu erklären und drückte ihm dabei sein Bedauern über den Vorgang aus.²⁵ Bei der Deutschen Akademie in München, in der er Mitglied des Kunsthistorischen Ausschusses war, kam er ebenfalls dem Ausschluss mit einer Kündigung zuvor.²⁶ Die das Leben ständig erschwerenden, bedrohlichen antisemitischen Maßnahmen bis hin zur Pogromnacht am 9. November 1938 bedrängten ihn sehr. Mit Hilfe des Kunstsammlers Robert von Hirsch, der schon viel früher nach Basel emigriert war, konnte er im April 1939 dorthin ausreisen, mit dem Ziel in die USA zu gelangen. Durch ein Missgeschick lief sein Einreisevisum ab, bevor er es bemerkte, und so blieb Basel seine Exilheimat.²⁷

Schon 1933 hatten außer Werner Weisbach auch Oskar Fischel (1870–1939) und Alfred Neumeyer (1901–1973) die Universität verlassen müssen. Fischel war seit dem Wintersemester 1926 als nicht beamteter außerordentlicher Professor am Kunstgeschichtlichen Seminar in Berlin tätig. Er lehrte Neuere Kunstgeschichte, vor allem Kostümkunde und Theatergeschichte. Außerdem hatte er einen Lehrauftrag an der Staatlichen Kunstschule, die als eine akademische Lehranstalt für das künstlerische Lehramt diente. 1931 wurde er mit der Leitung des Kunstgeschichtlichen Seminars betraut, weil Weisbach, der die Leitung nach Goldschmidts Emeritierung 1929 übernommen hatte, ein Freisemester erhielt. Das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums wurde bei Fischel und Weisbach sofort angewendet. Beide erteilte schon im Sommersemester das Verbot, Lehrveranstaltungen zu halten, bevor sie ihre endgültige Entlassung zum Wintersemester 1933/34 erhielten.

Neumeyer war ebenfalls jüdischer Abstammung, besaß aber als Privatdozent (seit 1931) keinen Beamtenstatus, dennoch wollte man das Gesetz auch auf seine Person anwenden. Allerdings kam ihm der Umstand zu Hilfe, dass er als Angehöriger des Freikorps Epp an der Niederschlagung kommunistischer Aufstände in München und im Ruhrgebiet nach dem Ersten Weltkrieg mitgewirkt hatte,²⁸ sodass er seine Lehrtätigkeit im Oktober 1933 wieder aufnehmen

23 Feist 1975, S. 17; Goldschmidt 1954.

24 Vgl. Goldschmidt 1989, S. 398.

25 Ebd., S. 395.

26 Ebd., S. 396.

27 Ebd., S. 416; siehe auch Meier 2007.

28 Schaeff 2003, S. 90.

durfte. Dies nahmen Studenten zum Anlass, um sich deswegen beim Erziehungsminister Rust zu beschweren. Es dürfe nicht erlaubt sein, »einen jüdischen Dozenten über Dürer, Grünewald usw. an der größten deutschen Hochschule zu deutschen Studenten reden zu lassen.«²⁹ Dennoch konnte Neumeyer seine Vorlesungen und Übungen in den folgenden Semestern fortsetzen, weil der studentische Protest vom Ministerium mit dem Hinweis auf das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums zurückgewiesen worden war. Später schrieb Neumeyer in seinen Erinnerungen, dass es nur selten Störungen durch nationalsozialistisch gesinnte Studenten in seinen Lehrveranstaltungen gab.³⁰ Mit der Einführung des Reichsbürgergesetzes 1935, dessen erste Durchführungsverordnung die Ausnahmebestimmungen des Berufsbeamtengesetzes aufhob, verschlechterte sich die Situation der jüdischen Hochschulangehörigen wiederum. Im Zusammenhang mit diesem Gesetz verlangte der Verwaltungsdirektor der Universität noch einmal Abstammungsnachweise. Dies führte bei Alfred Neumeyer wegen seiner jüdischen Herkunft im Wintersemester zur Beurlaubung und am 21.12.1935 zum Entzug der Lehrerlaubnis. Dass es dazu kommen würde, hatte er schon länger geahnt und sich deswegen bereits im Winter 1934/35 in Paris und Brüssel nach beruflichen Perspektiven umgesehen, ohne irgendwelche Möglichkeiten für sich zu entdecken. So wandte er sich an den Academic Assistance Council in London und mit Hilfe von Walter Heil, den er aus Florenz kannte und der inzwischen Direktor des De Young Memorial Museums in San Francisco war, erhielt er eine Stelle als Lecturer am Mills College in Oakland in Kalifornien. Neumeyer konnte mit seiner Familie über Amsterdam, London und Kanada in die USA ausreisen. Er war Professor an verschiedenen kalifornischen Universitäten, wie Berkeley, Los Angeles und Stanford und beteiligte sich mit Beiträgen an Exilzeitschriften in Zürich und Santiago de Chile.³¹ Vielseitig begabt war er schon in Deutschland schriftstellerisch hervorgetreten. Im Januar 1933 hatte er mit seinem Drama »Die Herde sucht« sogar einen Skandal herauf beschworen, weil dessen Ausgang als »sozialistisch« angesehen wurde.³² 1930 bis 1933 hatte er die Pressestelle der Staatlichen Museen zu Berlin geleitet. Zwei Italienaufenthalte 1925/26 am Kunsthistorischen Institut in Florenz und 1928/29 an der Bibliotheca Hertziana in Rom ermöglichten Neumeyer eine Beschäftigung mit der italienischen Kunst, die er den Studenten in den Lehrveranstaltungen auf Grund eigener Anschauung nahe bringen konnte. Schwerpunkte seiner Lehre in Berlin waren die italienische Renaissance und die neuzeitliche deutsche Kunst gewesen. Seine Dissertation hatte er 1928 bei Goldschmidt über »Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Romantik« abgegeben, ebenso seine Habilitationsarbeit 1931 über »Johann Anton Ramboux, sein Leben und Werk. Die präraffaeli-

29 Schreiben der Studentenschaft der Friedrich-Wilhelms-Universität an den Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Dr. Bernhard Rust (hs. gez. Hugo von Hadern, Führer der Studentenschaft), in: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 78 Va, Sekt. 2 Tit. IV, Nr. 51, Bd. 24, Bl. 242. Zit. n. Schaeff 2003, S. 91.

30 Neumeyer 1967, S. 281–282.

31 Wendland 1999, Bd. 2, S. 459.

32 Neumeyer 1967, S. 265, 275–280.

tische Kunstrichtung im Rahmen der Formgeschichte des 19. Jahrhunderts«. Nach dem Zweiten Weltkrieg nahm er Gastprofessuren an der Freien Universität in Berlin und an der Universität in Heidelberg wahr.³³

Nachdem 1933 dem Gesetz über die Wiederherstellung des Berufsbeamtentums und 1935 dem Reichsbürgergesetz folgend, jüdische Mitarbeiter des Instituts entlassen worden waren, nutzte man 1937 die Reichshabilitationsordnung vom 13.12.1934, um sie gegen unerwünschte Mitarbeiter anzuwenden. Sie bot die Möglichkeit, um weiteren jüdischen Hochschullehrern die Lehrbefugnis wegnehmen zu können. Der § 18 besagt, dass der Reichsminister die Lehrbefugnis einziehen oder einschränken könne, wenn es im Universitätsinteresse geboten sei. Und das wurde so interpretiert, dass alle, die mit Ehegatten jüdischer Herkunft verheiratet waren, an der Universität nicht mehr weiter arbeiten durften, weil sie als »jüdisch versippt« galten.³⁴

Das betraf auch den außerordentlichen Professor Edmund Hildebrandt (1872–1939), der langjähriger Assistent (1901–1926 und 1926–1930, ab 1927 Oberassistent) am Berliner Institut war. Er hatte bei Herman Grimm 1898 über »Friedrich Tieck. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik im Zeitalter Goethes und der Romantik« promoviert und 1908 bei Heinrich Wölfflin über Leben, Werk und Schriften des Bildhauers E.M. Falconet habilitiert. Schon 1912 hatte er Wölfflin am Berliner Institut vertreten, und seit 1917 einen Lehrauftrag für Neuere Kunstgeschichte wahrgenommen. Davor war er von 1908 bis 1917 als Privatdozent am Berliner Institut tätig gewesen. Er hatte sich vor allem mit der italienischen Renaissance beschäftigt und in der Lehre die Verbindung von Theater und Bildender Kunst vertreten. Seiner fast dreißigjährigen Arbeit mit den Studenten wurde mit dem Entzug der Lehrerlaubnis vom 26.6.1937 ein Ende gesetzt und mit Beginn des Wintersemesters 1937/38 wurden die Zahlungen für ihn eingestellt. Noch im Frühjahr 1937 hatte Hildebrandt einen von Pinder befürworteten Antrag gestellt, in dem er darum bat, seinen Lehrauftrag über das 65. Lebensjahr hinaus zu verlängern, dem auch entsprochen wurde. Er starb am 13. Januar 1939, seine Witwe konnte im Juli 1939 nach Manchester emigrieren.³⁵

Auch Leopold Giese (1888–1968) wurde am 17.6.1937 die Lehrbefugnis entzogen. Er hatte bei Richard Borrmann an der Technischen Hochschule Charlottenburg 1917 über »Die Friedrich-Werdersche Kirche zu Berlin und Friedrich Schinkel« zum Dr. ing. und bei Goldschmidt 1921 über »Die mittelalterlichen Stadtkirchen Goslars« zum Dr. phil. promoviert. Habilitiert hatte er ebenfalls bei Goldschmidt über »Die Lettnertypen im Deutschland des 11., 12. und 13. Jahrhunderts«. Er war seit 1924 als Privatdozent und ab 1932 als außerordentlicher Professor am Kunstgeschichtlichen Institut beschäftigt. Als Architekt und Kunsthistoriker hatte er in der Lehre vor allem die Baugeschichte vertreten. Durch seine Entlassung war er völlig mittellos, und Pinder versuchte einen Antrag auf Unterhaltsrente zu stellen, wobei er sich sehr widersprüchlich ausdrückte, um einerseits Giese durch Lob zu helfen, andererseits sich selbst zu schützen, indem er behauptete, von dessen »nicht arischer« Ehefrau erst spät erfahren zu haben. Immerhin bewirkte das Schreiben des Lehrstuhlinhabers, dass Giese eine einmalige

33 Feist 2007a, S. 303–305.

34 Schaeff 2003, S. 97.

35 Ebd., S. 98, bes. Anm. 563.

Unterstützungszahlung in Höhe von 1200 Reichsmark erhielt.³⁶ Er blieb in Berlin und trennte sich nicht von seiner Frau. Aber seine berufliche Karriere war zerstört. Auch nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges erhielt er keine ordentliche Professur, obwohl er noch vom 1.8.1945 bis zum 31.8.1953 als außerplanmäßiger Professor am Kunsthistorischen Institut der Berliner Universität lehrte.

Durch die Entlassung von langjährigen Dozenten wurde die Lehre stark beeinträchtigt. Ganze Themenbereiche wie z. B. Renaissance (Fischel, Hildebrandt, Neumeyer), Barock (Weisbach) oder Architekturgeschichte (Giese) fielen erst einmal aus. Auch Oskar Wulff (1864–1946), der sich der byzantinischen und osteuropäischen Kunst gewidmet hatte, wurde 1935 die Lehrbefugnis entzogen. Mit Unterbrechungen hatte er als außerordentlicher Professor seit 1917 an der Berliner Universität gelehrt.³⁷

Die Habilitationsverordnungen von 1934 und erst recht die von 1939 verlangten die Beantwortung von ausführlichen Fragebögen und die Vorlage von Ahnenpässen, sodass Antragsteller jüdischer Herkunft von vornherein ausgeschlossen waren. Nach der neuen Reichshabilitationsordnung von 1939 mussten alle schon angestellten Privatdozenten und außerordentlichen Professoren bis zum 1.10.1939 einen Antrag auf Ernennung zum »Dozenten neuer Ordnung« bzw. zum »außerplanmäßigen Professor« stellen, sonst drohte ihnen der Entzug der Lehrbefugnis. Schon die erste Reichshabilitationsordnung hatte 1934 entscheidende Veränderungen gebracht.³⁸ Die Habilitation wurde von der Erteilung eines Lehrauftrags an der entsprechenden Universität getrennt, während davor die Bewerber nach der Habilitation sofort in den Lehrkörper der philosophischen Fakultät integriert werden konnten. Hinzu kamen zusätzliche Prüfverfahren und neue Kontrollmöglichkeiten durch die Dozentenführung und das Erziehungsministerium. Auch wenn diese beiden Institutionen längst nicht immer in laufende Verfahren eingriffen, waren doch alle Beteiligten einem Gefühl der allseitigen Kontrolle ausgesetzt.

Die Entlassung von Dozenten führte nicht nur zu Einschränkungen im Vorlesungsbetrieb des Kunstgeschichtlichen Instituts, sondern auch zu einer Themenverengung. Spätestens 1935, mit dem Ordinariat von Wilhelm Pinder, ist die Tendenz festzustellen, sich vermehrt mit deutscher Kunst zu beschäftigen. Weder der Lehrstuhlinhaber noch andere Institutsangehörige erhoben Einspruch gegen die Entlassung der jüdischen Mitarbeiter. Dieses Verhalten beruhte vermutlich auf der Auslegung des Kommentars zum Gesetz über die Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom April 1933. Dieser stellte die dort genannten Maßnahmen als zeitlich begrenzt dar. Die Folgen für die Betroffenen schienen zumutbar. Sie wurden erst einmal beurlaubt und dann pensioniert. Das Ziel, »ein beruhigtes, auf Leistung und Fachkenntnis aufgebautes, homogenes Beamtentum« zu schaffen, das der Staatssekretär im preußischen Ministerium des Innern Ludwig Grauert im Beiblatt der Deutschen Allgemeinen Zeitung vom 19. April 1933 mit diesen Worten kommentiert hatte, wurde akzeptiert.³⁹ Man bemühte sich um Ersatz der Ausgeschlossenen, um den Lehrbetrieb in gewohnter Breite aufrechtzuerhalten und nutzte

36 Ebd., S. 98 und 99.

37 Feist 2007d, S. 529.

38 Schaeff 2003, S. 28 und 29.

39 Dilly 1988, S. 32.

die eigenen Vorteile, die sich durch den Weggang der Kollegen ergaben. Die Vertreibung jüdischer Wissenschaftler verursachte bei den Hochschulen und anderen wissenschaftlichen Einrichtungen großen Schaden. Ganze Wissenschaftsgebiete wurden lahmgelegt und nach 1945 konnte man nicht mehr da anknüpfen, wo die Vertreibung das akademische Leben unterbrochen hatte. Der Fortgang vieler Gelehrter stellte einen großen Verlust für die deutsche Wissenschaftslandschaft dar. Das gilt auch und gerade für die Kunstgeschichte in Berlin. Das größte kunsthistorische Institut Deutschlands konnte die Vertreibung seiner Mitarbeiter jüdischer Herkunft, die gerade aus ihrer Tradition und Geschichte einen weiten Blick auf europäische und deutsche Kunstentwicklungen hatten und sich ihr auf besondere Weise verbunden fühlten, nicht kompensieren.

Abkürzung

RGBL. = Reichsgesetzblatt

Literatur

- Arend, Sabine: Albert Erich Brinckmann. Kunsthistoriker im Nationalsozialismus. Magisterarbeit, Humboldt-Universität. Berlin 2001.
- Arend, Sabine: Albert Erich Brinckmann. In: Held, Jutta (Hg.): Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus. Göttingen 2003, S. 123–142 (Kunst und Politik, Bd. 5).
- Brands, Gunnar: »...regarded here as Cultus Ministerium.« Adolph Goldschmidt und Amerika. In: Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert. Weimar 2007, S. 209–245.
- Dilly, Heinrich: Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945. München und Berlin 1988 (Kunstgeschichte der Gegenwart).
- Feist, Peter H.: Hundert Jahre nach Herman Grimm, dreißig Jahre seit der Befreiung vom Faschismus. Die Entwicklung der Kunstwissenschaft an der Berliner Universität 1875–1975. In: Künstlerisches und kunstwissenschaftliches Erbe als Gegenwartsaufgabe. Referat der Arbeitstagung vom 16.–18.4.1975. Bd. 1. Hg. von der Abteilung Dokumentation und Information der Sektion und Ästhetik und Kunstwissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin. Berlin 1975, S. 1–38.
- Feist, Peter H.: Neumeyer, Alfred. In: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Hg. von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart und Weimar 2007, S. 303–305. [Feist 2007a]
- Feist, Peter H.: Weisbach, Werner. In: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Hg. von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart und Weimar 2007, S. 487–490. [Feist 2007b]
- Feist, Peter H.: Weitzmann, Kurt. In: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Hg. von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart und Weimar 2007, S. 493–495. [Feist 2007c]
- Feist, Peter H.: Wulff, Oskar. In: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Hg. von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart und Weimar 2007, S. 528–532. [Feist 2007d]
- Fijal, Andreas: Die Rechtsgrundlagen der Entpflichtung jüdischer und politisch missliebiger Hochschullehrer nach 1933 sowie des Umbaus der Universitäten im nationalsozialistischen Sinne. In: Fischer, Wolfram u. a. (Hg.): Exodus von Wissenschaften aus Berlin. Berlin und New York 1994, S.101–115.
- Goldschmidt, Adolph: Gedenkrede auf Max Liebermann: 1935. Hg. von Carl G. Heise. Hamburg-Wandsbek 1954.
- Goldschmidt, Adolph: Lebenserinnerungen 1863–1944. Hg. und kommentiert von Marie Roosen-Runge-Mollwo. Berlin 1989.

- Meier, Nikolaus: Adolph Goldschmidt im Basler Exil. Ein Stück tragischer Wissenschaftsgeschichte. In: Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert. Weimar 2007, S. 247–273.
- Neumeyer, Alfred: Lichter und Schatten. Eine Jugend in Deutschland. München 1967.
- Schaeff, Sandra: Zwischen Karriere, Konkurrenz und Krieg. Der akademische Nachwuchs am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Berlin zur Zeit des Nationalsozialismus. Masterarbeit, Humboldt-Universität. Berlin 2003.
- Schöttler, Peter: Von der rheinischen Landesgeschichte zur nazistischen Volksgeschichte oder Die »unhörbare Stimme des Blutes«. In: Schulze, Winfried/Oexle, Otto G. (Hg.): Deutsche Historiker im Nationalsozialismus. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2000, S. 89–113.
- Scholder, Klaus (Hg.): Die Mittwochsgesellschaft. Protokolle aus dem geistigen Deutschland 1932 bis 1944. Berlin 1982.
- Weisbach, Werner: Geist und Gewalt. Wien und München 1956.
- Weitzmann, Kurt: Adolph Goldschmidt und die Berliner Kunstgeschichte. Berlin 1985.
- Wendland, Ulrike: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler. 2 Bde. München 1999.

Abbildungsnachweis

- 1 Foto: Irmtraud Thierse.
- 2 Aus: Weisbach 1956, zwischen S. 8 und 9.
- 3 Aus: Goldschmidt 1989, S. 431, Abb. 39.

1945–1989

Defensive – Anpassung – Eigenständigkeit

Zwischenzeit. Richard Hamann und die Kunstpolitik in der SBZ/DDR, 1947–1957

»One has no books, no photographs (except in Marburg which fortunately was not bombed) no periodicals, the Museums are empty, to travel is difficult and every day one has first to consider where to eat, whether the ration of cards will be sufficient and so on.«¹ So beschreibt Paul Frankl 1947 die kriegsbedingt zerstörte akademische Infrastruktur in Berlin.

Die Neueröffnung der Berliner Universität durch die Sowjetische Militäradministration Deutschlands (SMAD) am 20. Januar 1946 markiert für die Kunstgeschichte einen Neuanfang. Nachdem ein Bombenangriff das Gebäude des Kunsthistorischen Seminars bereits im Dezember 1943 zerstört, große Bestände der Bibliothek, der Fotothek und Diathek unzugänglich außerhalb der Stadt lagern, bricht zu Beginn des Jahres 1945 der Lehrbetrieb endgültig ab. Das Ordinariat für Kunstgeschichte, das bis März 1945 Wilhelm Pinder inne hat,² bleibt vorerst vakant. Bis zur Wiederbesetzung 1957, zwölf Jahre nach dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur und acht Jahre nach Gründung der Deutschen Demokratischen Republik, leitet der Marburger Kunsthistoriker Richard Hamann (1879–1961) kommissarisch das Institut für Kunstgeschichte an der Universität unter den Linden. In diesem Zeitraum vollzieht sich auch in der Kunstgeschichte eine konsequente strukturelle und wissenschaftliche Ausrichtung des Fachs. Die politischen Maßgaben, die SMAD und SED für die »bürgerlich-demokratische Umgestaltung« der wissenschaftlichen Ressourcen vorzeichnen,³ lösen sukzessive das deutsche Modell der Ordinariatsuniversität durch Implementierung neuer Kommunikationsmuster und Studienformen ab. Für die Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität ist dieser Prozess 1957 mit der Berufung Gerhard Strauss' als Institutsleiter und der damit angestrebten Schwerpunktbildung für marxistische Kunstgeschichte abgeschlossen.⁴

1 Paul Frankl an Frank Aydelotte, 23.11.1947, zit. n. Michels 1999, S. 192.

2 Zu Wilhelm Pinder vgl. den Beitrag von Horst Bredekamp in diesem Band.

3 Bruch 2005, S. 233; Bruch 2002, S. 16.

4 »Kunstgeschichte: Wird in Berlin das 1. marxistische Zentrum gebildet, dort stehen Genossen Professoren und Assistenten für Lehre und Forschung zur Verfügung. (...) Ab September 1958 wird das Institut der Humboldt-Universität zu Berlin als Forschungsleitinstitut die Forschung so organisieren, daß vorwiegend die Entwicklung des kritischen und sozialistischen Realismus in der Kunst untersucht oder erforscht wird.« BA B, SAPMO-DDR, DR 3, 1. Schicht, 5261, Niemann: Einschätzung des Lehrkörpers, 18.3.1958, Bl. 1–2.

In dieser Zwischenzeit wird der Gastprofessor Hamann zu einem zentralen wissenschaftspolitischen Akteur. Als »Grenzgänger« zwischen West und Ost, Marburg und Ost-Berlin,⁵ erlebt er die auch wissenschaftliche Teilung Deutschlands und fungiert bis zu seinem Tod 1961 als Mittelsmann der zunehmend isolierten Kollegen in der SBZ/DDR.⁶ Dadurch erscheint gerade Richard Hamann als ein idealtypischer Exponent einer deutsch-deutschen Hochschul- und Wissenschaftsgeschichte in der Nachkriegszeit, da er im Unterschied zu vielen seiner Kollegen den entgegengesetzten Weg in den deutschen Osten nimmt. Neben dem retrospektiv zeithistorischen Nonkonformismus charakterisiert Hamann – wie Martin Warnke und Ernst Badstübner zeigen – ein fachlicher Eigensinn, dessen sachorientierte Kunstgeschichte mit interpretatorisch-freien Zugriffen kontrastiert.⁷ Dieser Nonkonformismus führt dazu, dass fachliche Autorität und politische Integrität des »Linken«, Hamann,⁸ von SED und Regierung zunehmend kritisch betrachtet werden.

Dieser Beitrag spiegelt Hamanns Agieren als Wissenschaftler und fachlicher Funktionsträger mit der durchgreifenden Umgestaltung der wissenschaftlichen Ressourcen in der SBZ/DDR. Er visiert deswegen die »von oben geplante«, offizielle Wissenschaftspolitik und begreift Wissenschaft und Politik nicht als Gegensätze, sondern als einen Wirkungszusammenhang apparativer, kognitiv-konzeptioneller und rhetorischer Prozesse⁹ sowie ihrer Konsequenzen für eine Kunstgeschichte der Nachkriegszeit an der Berliner Universität.

Akademische versus politische Berufungspolitiken

Auch wenn in den unmittelbaren Nachkriegsjahren für die Wissenschafts- und Hochschulpolitik in der SBZ kein parteipolitisches Programm vorliegt,¹⁰ werden die Universitäten frühzeitig zu einem zentralen Instrumentarium der gesellschaftlichen Umgestaltung. Als eine der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung (DZVV) nachgeordnete Institution unterliegt die

-
- 5 Die Nachkriegsbiografie Richard Hamanns in beiden deutschen Staaten fokussierte die Tagung: Wissenschaft zwischen Ost und West. Der Kunsthistoriker Richard Hamann als Grenzgänger, Universitätsbibliothek Marburg, 13. und 14. Juni 2008. Ein Tagungsband ist in Vorbereitung. Hamann, den »fast vergessenen Kunsthistoriker«, so Ernst Badstübner 2003, würdigten im vergangenen Jahr mehrere Veranstaltungen. Die Ausstellung »Wege zur Moderne« stellt ihn als Sammler moderner Kunst vor. Siehe Wege zur Moderne 2009.
 - 6 In seinem Nachruf auf Hamann bezeichnet Hans Kauffmann diesen deswegen als »lebendige Klammer der Kunstwissenschaft«. Kaufmann 1960/61; die Bedeutung Hamanns beschreibt ebenfalls der Nachruf Edgar Lehmanns, der als erste Publikation der von Hamann initiierten Kunsthistorischen Arbeitsstelle an der Deutschen Akademie der Wissenschaften in Berlin Ost erscheint. Lehmann, Edgar: Richard Hamann zum 80. Geburtstag. In: Forschungen und Fortschritte 33 (Mai 1959), Nr. 5, S. 156–158, zit. n. Badstübner 2003, S. 272. Als einziger Kunsthistoriker der SBZ erhält Hamann die Erlaubnis der DZVV, am Ersten deutschen Kunsthistorikertag 1948 in Brühl teilzunehmen. ABK GNM, I, B, 34: Notiz über die Gründungsversammlung des Verbands deutscher Kunsthistoriker e. V.
 - 7 Warnke 1981; Badstübner 2003, S. 274; Feist 1980.
 - 8 Hamanns politisches und fachliches Agieren bleibt zumindest für eine Generation der ostdeutschen Kunstgeschichte prägend. Siehe Badstübner 2003, S. 282.
 - 9 Ash 1995, S. 904.
 - 10 Malycha 2003, S. 36.

Universität deren Weisungen. Bis zur Gründung der DDR 1949 wird die akademische Berufungspraxis zum politischen Instrumentarium einer intellektuellen und institutionellen Umstrukturierung, die langfristig den Austausch wissenschaftlicher und nachfolgend gesellschaftlicher Eliten vorsieht.¹¹

Mit Entlassungen und Neuberufungen betreibt auch die SBZ/DDR ›akademische Vergangenheitspolitik‹ mit dem Ziel, eine neue politische Ordnung durchzusetzen. Die praktizierte Entnazifizierung erfolgt dabei auf zwei Ebenen: Sie dient als personalpolitische Maßnahme der ›Säuberung‹ des Lehrkörpers und ermöglicht damit eine Neuausrichtung durch politisch opportune Wissenschaftler. Die Entlassung Wilhelm Pinders 1945 veranschaulicht die veränderten politischen Anforderungen an die Universität. Das entscheidende Gremium spricht Pinder die Befähigung als Universitätslehrer aufgrund seiner wissenschaftlichen und politischen Exposition während des Nationalsozialismus ab,¹² ohne jedoch seine fachliche Autorität in Frage zu stellen.¹³

Die Verfahren um die Neubesetzung des Lehrstuhls veranschaulichen den politischen Druck auf die Universitäten, eine fachliche Neuausrichtung der Kunstgeschichte als eine gegenwartsbezogene Wissenschaft zu forcieren. Diese soll etwa durch die Implementierung soziologischer und sozialhistorischer Ansätze erreicht werden.¹⁴ Bereits in den ersten Berufungsverfahren für Lehrbeauftragte treten die divergierenden Interessen von akademischen und politischen Gremien hervor. Die in den Sitzungsprotokollen der Philosophischen Fakultät dokumentierten Verhandlungen um die Wiederbesetzung des kunsthistorischen Lehrstuhls veranschaulichen die unterschiedlichen Konzeptionen von Wissenschaft, die sich bei fortschreitender Verfesti-

11 Ebd., S. 37; Kubicki/Lönnendonker 2008, S. 14.

12 Pinder, der im März 1945 krankheitsbedingt durch das Reichserziehungsministerium von seiner Lehrverpflichtung freigestellt worden ist, verliert seinen Lehrstuhl auf Entscheidung durch den »Leitenden Ausschuß des Amtes für Wissenschaften beim Magistrat der Stadt Berlin«. Grundlage dafür sind nicht die Selbstaussagen Pinders im Entnazifizierungsbogen. In: HUB UA, Phil. Fak. nach 1945, 1945–46, 8, Bl. 33, Liste der Lehrkräfte an der Philosophischen Fakultät der Universität Berlin, Liste 4: Negativ entschiedene Lehrkräfte. Die Liste ist einem vom 10. August 1945 datierenden Brief Eduard Sprangers an den Dekan der Philosophischen Fakultät, Ludwig Deubner (1877–1946) beigelegt. Vgl. auch HUB UA, PA Wilhelm Pinder: Eduard Spranger an Wilhelm Pinder, 25.11.1945. Noch Richard Hamanns Nachruf auf Wilhelm Pinder vom 13. Mai 1947 formuliert die Hoffnung, dass Pinder wieder in das Ordinariat zurückkehren könne. Pinder sei »nicht mehr oder noch nicht wieder Ordinarius für Kunstgeschichte an der Berliner Universität.« Auch wenn Hamann und Pinder gegensätzliche politische und fachliche Positionen einnehmen, lässt sich das persönliche Verhältnis nicht rekonstruieren. Hamanns Text betont emphatisch Pinders charismatische Persönlichkeit: »Sein Wirken in Wort und Schrift, seine Eigenart ist so einzig, daß bei den vielen hinterlassenen Werken der Leser nicht fragt, was lerne ich, ist es richtig, sondern völlig gefangen sich gesteht, das ist *Pinder*.« Hamann 1946/49.

13 Ein Forschungsauftrag der Philosophischen Fakultät über »Archaismus in der Stilbildung der deutschen Kunst um 1800« soll Pinders Lebensunterhalt sichern, bis die Frage seiner Neu- oder Wiederberufung entschieden ist. Thematisch soll das Projekt so abgefasst werden, dass »die reaktionäre Haltung Pinders nicht evident wird«. In: HUB UA, PA Wilhelm Pinder, Theodor Brugsch, 12.9.1946.

14 Beispielhaft sind dafür die Berufungsverhandlungen um den Direktor des Basler Kunstmuseums Georg Schmidt, den die DZVV als Vertreter der »soziologischen Richtung der Kunstgeschichte« vorschlägt. In: HUB UA, Phil. Fak. 1945 bis 1968: R. Rompe an Phil. Fak. 15.2.1947. Der externe Fachgutachter Hans Jantzen zieht Schmidts Befähigung als Ordinarius in Zweifel – aufgrund seiner vorrangigen Auseinandersetzung mit der modernen Kunst – um selbst wiederum Wilhelm Worringer vorzuschlagen, den er »unter den heutigen Verhältnissen (...) trotz früherer Bedenken (...) für die günstigere Lösung« halte. In: HUB UA, Phil. Fak. 1945 bis 1968, 17.12.1946.

gung der deutschen Teilung verschärfen. Während die akademischen Ausschüsse etablierte Fachvertreter vorschlagen,¹⁵ lehnt die DZVV, vertreten durch den parteilosen Mediziner Theodor Brugsch, den Leiter der Abteilung Hochschule und Wissenschaft, Robert Rompe, und den Kunsthistoriker Gerhard Strauss,¹⁶ bis Anfang der 1950er Jahre alle Nominierungen der Philosophischen Fakultät ab. Gleichermaßen finden die Kandidaten der DZVV – darunter Wilhelm Worringer, Frederic Antal und Richard Hamann-MacLean – keine Akzeptanz bei den akademischen Gremien.¹⁷ Bereits im Dezember 1946 schildert der Archäologe Carl Weickert die parteipolitische Repression und den fortschreitenden Autonomieverlust der Universität:

»Unsere Lage in Berlin ist gewiß ernst und nicht verlockend. Ein großer Teil der Stadt ist Ruine, und auch die Universität baut sich erst mühsam, aber mit großer Energie in einer solchen auf. Die Universität wie der ganze deutsche Osten sind bedroht, den Zusammenhang mit der deutschen und damit der europäischen Kultur zu verlieren. Es kommt auf jeden Einzelnen an, der bereit ist, seinen Platz auf diesem vorgeschobenen Posten zu halten, hier zu bleiben oder herzukommen. Leider gibt es Manche, die sich dieser Verpflichtung nicht bewußt werden.«¹⁸

Die Berufungen der ersten Lehrbeauftragten des Kunsthistorischen Instituts zum Wintersemester 1946/47 orientieren sich an den Zielvorgaben von SMAD und SED, Verfolgte des NS-Regimes zu rehabilitieren. Kategoriale Verwendung in den Besetzungsverfahren finden dabei

-
- 15 Die Unsicherheit der akademischen Gremien spiegelt sich in den zahlreichen Berufungsrunden im Zeitraum von 1946 bis 1957 wider. Die Berufungsliste vom 4. Dezember 1946 nennt an erster Stelle Paul Frankl, gefolgt von Dagobert Frey und Theodor Hetzer sowie an dritter Eberhard Hempel. Als Grundlage dient der Kommission eine Liste von Eduard Meyer, der folgende Personen für die Pinder-Nachfolge empfiehlt: Ludwig Heinrich Heydenreich, Dagobert Frey, Theodor Hetzer, Hans Kauffmann, Kurt Bauch, August Grisebach, Richard Hamann, Herbert von Einem, Paul Frankl. In der beratenden Sitzung wird ebenfalls die Nominierung von Albert Erich Brinckmann, bis 1935 Vorgänger Pinders auf dem Berliner Lehrstuhl, erwogen. Dagobert Frey wird von der Liste gestrichen, da er in Polen als Akteur des nationalsozialistischen Kunstraubes steckbrieflich gesucht wird. Für die Berichte der Berufungskommissionen siehe HUB UA, Phil. Fak., 1945 bis 1968: Berufungen von Professoren, 1945–1950.
- 16 Der Kunsthistoriker Gerhard Strauss ist verantwortlicher Hauptreferent der DZVV für die Bereiche Bildende Kunst, Museen und Kunstwissenschaft sowie Mitglied der Kommission »Bildende Kunst« im Zentralkomitee der SED (Kulturabteilung). Zu Gerhard Strauss vgl. den Beitrag von Sigrid Brandt in diesem Band.
- 17 HUB UA, Phil. Fak. 1945 bis 1968, 19, Bl. 73, Deutsche Verwaltung für Volksbildung in der SBZ: Böhm an Dekan der Philosophischen Fakultät Dr. Meusel, 2.4.1949. – Hamann wie auch Frankl bemühen sich um eine Neubesetzung des Lehrstuhls mit einem jüngeren Kunsthistoriker, darunter auch ehemalige Schüler. Paul Frankl schlägt den nach Brasilien emigrierten Georg Hoeltje sowie Hans Junecke und Uvo Hölscher vor. Nach Frankls Abreise legt die Berufungskommission unter dem Vorsitz Richard Hamanns eine neue Berufungsliste mit dem niedersächsischen Landeskonservator Hermann Deckert an erster, Harald Keller an zweiter Stelle und Wolfgang Schoene als Drittnominierten vor. Vier Monate später (29.4.1948) steht die Berufung von Karl-Maria Swoboda, Hermann Usener und Richard Hamann-MacLean an die Linden-Universität zur Disposition. Dabei verhandelt Hamann-MacLean zu diesem Zeitpunkt (30.8.1948) mit den Universitäten Jena und Leipzig über eine Professur. Die Berufung Swobodas scheidet an der Ablehnung des Ministeriums für Volksbildung, die mit eineinhalbjähriger Verzögerung erfolgt. Swobodas Berufung gilt als »schwierig, wenn nicht zu sagen aussichtslos/fachlicher Vertreter idealistischer Auffassung« (Antrag 1949, Ablehnung 1951). In: BA B, SAPMO-DDR, DR 2/1148, Bericht: Die Lage der Kunstwissenschaften an den Universitäten und Hochschulen der Deutschen Demokratischen Republik (1950), Bl. 81, undat. [1951].
- 18 ABK GNM, ZR ABK, 1169, NL Paul Frankl: Carl Weickert an Paul Frankl, 5.12.1946.

die politischen Resonanzbegriffe »antifaschistisch« und »fortschrittlich«, die in der SBZ als Argumentationsfigur der individuellen und disziplinären Anständigkeit fungieren.¹⁹ Eine Gegnerschaft zum Nationalsozialismus wird Leopold Giese zuerkannt, der mit Neueröffnung der Universität als Professor mit Lehrauftrag bestätigt wird.²⁰ Begründet wird seine Berufung mit dem Entzug der Lehrerlaubnis 1937 aufgrund seiner jüdischen Ehefrau.²¹

Symptomatisch für das Agieren der DZVV erscheint auch die Berufung Paul Ortwin Raves, dessen Position als Leiter der Nationalgalerie nach der Wiedereinsetzung Ludwig Justis zur Disposition steht.²² In seinem Gutachten charakterisiert Gerhard Strauss Rave als »fortschrittlich«²³ eingestellten Kunsthistoriker und qualifiziert ihn damit politisch als Erzieher einer »progressiven Intelligenz«.²⁴ Für die Berufung von weiteren Lehrbeauftragten sind hingegen primär fachliche Aspekte ausschlaggebend.²⁵ Neben Ludwig Justi, der in dieser Zeit sein Amt als Direktor der Nationalgalerie verliert,²⁶ werden der Leiter der Staatlichen Schlösser und Gärten in Potsdam, Willy Kurth, der Direktor der Islamischen Abteilung, Ernst Kühnel, und Friedrich

19 Zur Bedeutung resonanzsemantischer Konstellationen der politischen Diskontinuitätsmarke »1945« vgl. Kaiser/Krell 2002, S. 196.

20 HUB UA, PA Leopold Giese, V, Bl. 16: Ernennungsurkunde zum Professor mit Lehrauftrag an der Philosophischen Fakultät, ausgestellt vom Präsidenten der Deutschen Verwaltung für Volksbildung in der SBZ, Berlin, 29.1.1946.

21 Ebd., Bl. 2 verso.

Vgl. auch Gieses Selbstaussagen: Persönlicher Fragebogen, Leopold Giese, 4.10.1945. Giese war mit der promovierten Kunsthistorikerin Charlotte Giese, geb. Colm-Arentow verheiratet. 1951 wird Giese als Professor mit vollem Lehrauftrag für das Fach Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Architekturforschung bestätigt, zum 31.8.1953 emeritiert. Die Ernennungsurkunde in: HUB UA, PA Leopold Giese, V, Bl. 26; der Entzug der Lehrerlaubnis in: HUB UA, PA Leopold Giese, II, Bl. 1, Schreiben REM/Frey an Philosophische Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität, 17.6.1937.

22 SMPK ZA, II/NG 15, Bl. 38–48.

23 HUB UA, PA Paul Ortwin Rave, Bd. 1: Berufungsempfehlung von Gerhard Strauss, DZVV, Abteilung Kunst und Literatur, Referat Bildende Kunst an DZVV, Abteilung W, 10.2.1947. – Ausschlaggebend für die Berufung ist ein positives Gutachten von Wilhelm Worringer. Siehe HUB UA, PA Ortwin Rave, Bd. 1: Wilhelm Worringer an Mai-kowski, DZVV, 28.7.1947. Rave wird zum 11.2.1948 als Professor mit vollem Lehrauftrag für neuere Kunstgeschichte berufen.

24 »Allen zu zeigen, dass die Belange der Kunst und Wissenschaft bei uns am besten vertreten sind und durch uns am eingehendsten beachtet werden bei Aufrechterhaltung der Freiheit von Kunst und Forschung, damit kein Misstrauen entsteht, das die politische Entscheidung des Beobachters negativ beeinflussen könnte.« BA B, SAPMO-DDR, DY 30/IV 2/9.06/170, Gerhard Strauss, Referat Bildende Kunst DZVV, 11.11.1946, Aktennotiz: Betreff: Richtlinien der Kunstpolitik, Bl. 28.

25 Der Direktor der Kunstbibliothek Alfred Boeckler wird 1946 als Honorarprofessor mit Schwerpunkt Buchmalerei bestätigt. Ausschlaggebend für Boecklers Berufung zum 29.1.1946 ist, dass er im Unterschied zu Otto Kümmel nicht Mitglied der NSDAP war. Boeckler erhält 1943 auf Vorschlag Pinders einen Lehrauftrag am Kunsthistorischen Seminar. In seiner Begründung bestätigt der Dekan der Philosophischen Fakultät Boeckler im März 1946, er sei »politisch stets antifaschistisch gesinnt gewesen«. Ein Vergleich mit zeitlich früheren Charakterisierungen von Boecklers politischer Orientierung in der gleichen Personalakte relativieren jedoch die Aussagekraft dieser Beurteilungen, da während des Nationalsozialismus ausdrücklich Boecklers »charakterliche und weltanschauliche Eigenschaften« hervorgehoben werden. Boeckler bleibt jedoch nur zwei Semester an der Berliner Universität und wechselt im Herbst 1946 nach München. In: HUB UA, PA Alfred Boeckler.

26 HUB UA, Phil. Fak. nach 1945, 1945–46, 8, Bl. 31: Liste der Lehrkräfte an der Philosophischen Fakultät der Universität Berlin.

Winkler,²⁷ der Direktor des Kupferstichkabinetts, berufen. Die Lehrveranstaltungen decken entsprechend der jeweiligen wissenschaftlichen Schwerpunkte und der kustodialen Verantwortung die Kunst des Mittelalters und der Renaissance sowie die niederländische Kunst ab. Aufgrund seiner öffentlichen Kritik an der Hochschulpolitik in der SBZ entzieht die DZVV dem ehemaligen Reichskunstwart Edwin Redslob die Lehrerlaubnis, die ihm im Januar 1946 verliehen worden war.²⁸

Die Berufung Paul Frankls 1947

Als erster und einziger der während des Nationalsozialismus vertriebenen Kunsthistoriker kehrt Paul Frankl (1878–1962) zum Wintersemester 1947/48 aus dem Exil an eine deutsche Universität zurück – im Gegensatz zu Erwin Panofsky, mit dem er gemeinsam in Princeton lehrt. Seine, wenn auch kurzzeitige Rückkehr an eine deutsche Universität beruht auf der Vermittlung Carl Weickerts, des Direktors des Winckelmann-Instituts, der damit einen Kompromiss zwischen der politischen Forderung nach Entnazifizierung und dem akademischen Anspruch auf wissenschaftliche Reputation herbeiführt.²⁹

Paul Frankl, der aufgrund seiner jüdischen Vorfahren im Oktober 1934 seinen Lehrstuhl an der Universität Halle verliert und 1938 in die Vereinigten Staaten emigriert,³⁰ entspricht dem

-
- 27 Friedrich Winkler, von 1933 bis 1945 Direktor des Kupferstichkabinetts bei den Staatlichen Museen Berlin, wird im Einvernehmen mit der Zentralverwaltung am 25.9.1946 zum »Professor mit vollem Lehrauftrag für Kunstgeschichte insbesondere Geschichte der zeichnenden Hände« berufen. Sein Ausscheiden 1950 aufgrund privater Forschungsarbeiten wird von Seiten des Instituts sowie des Staatssekretariats für Hochschulwesen bedauert. In: HUB UA, PA Friedrich Winkler, Bl. 4 und Bl. 30.
- 28 Entgegen eines Beitrags im Berliner Tagesspiegel wird Edwin Redslob, welcher der Vorbereitungskommission für die Neueröffnung der Berliner Universität angehört, ein Lehrauftrag von Seiten der SMAD verwehrt. Siehe HUB UA, PA Edwin Redslob, Berufungsurkunde zum Professor mit Lehrauftrag, 29.1.1946. Vgl. auch »Edwin Redslob zum Professor ernannt«, in: Tagesspiegel, 4. Januar 1946. Redslob wechselt daraufhin an die Technische Universität, bis er 1949 zum Geschäftsführenden Direktor der neugegründeten Freien Universität ernannt wird. Als einer der drei Herausgeber des »Tagesspiegels« äußert sich Redslob bereits im Oktober 1946 kritisch über die zunehmenden Eingriffe der DZVV. Ein mit »Abschied von der Berliner Universität« überschriebener Leitartikel stellt fest: »Sie ist eine Parteiuniversität. Wir streichen sie aus der kulturellen Liste Deutschlands.« Tagesspiegel, 18. Oktober 1946.
- 29 »Wie die Verhältnisse hier liegen, hat sich die kunstgeschichtliche Tätigkeit an der Fakultät sehr gelockert und zum Teil auch Formen angenommen, die mit der hohen und strengen Tradition dieses Lehrstuhles kaum in Einklang stehen. Es ist daher dringend zu wünschen, einen wirklich bedeutenden Gelehrten, als Forscher und Lehrer von internationalem Ruf, wenn auch nur für wenige Jahre zu gewinnen, dessen Format dem seiner Vorgänger angemessen ist, und der in der Lage ist, ein Absinken auch in den Ansprüchen der Studierenden zu verhindern.« HUB UA, PA Paul Frankl, Carl Weickert an Alfred Meusel, 15.4.1947.
- 30 Paul Frankl (1878–1962), Studium der Baukunst und Baugeschichte an den Technischen Hochschulen in Prag, München und Charlottenburg; ab 1907 Studium der Kunstgeschichte in München, das er 1910 mit einer Promotion über die spätgotische Glasmalerei bei Berthold Riehl abschließt. 1914 von Heinrich Wölfflin habilitiert, wird er 1920 zum außerordentlichen Professor ernannt und 1921 als ordentlicher Professor für Kunstgeschichte nach Halle berufen. Im April 1933 wird er aufgrund des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums beurlaubt, im Oktober des gleichen Jahres wieder zugelassen, aber am 5. April 1934 in den Ruhestand versetzt. Während einer Vortragsreise in die USA erkrankt er, sodass eine Rückkehr ausgeschlossen ist. Formell emigriert er 1939 in die Vereinigten Staaten, wo er 1940 Mitglied des Institute for Advanced Study in Princeton wird, neben Erwin Panofsky.

von Claus-Dieter Krohn beschriebenen Remigranten-Typus in der unmittelbaren Nachkriegszeit, der keine Herausforderung für die Denkstile und Kontinuitäten der deutschen Wissenschaften darstellt.³¹ Fachlich profiliert sich der Wölfflin-Schüler mit Arbeiten zur Architekturgeschichte und zur Glasmalerei; seine Auseinandersetzung mit Kunst und Architektur der Gotik führt ihn zu übergreifenden ästhetischen Fragestellungen, die er mit anderen Bereichen der Kulturgeschichte verbunden sieht. Wilhelm Pinders personalisiertes Generationenmodell erweitert Frankl um Sachgenerationen, die gleichermaßen die stilgeschichtliche Entwicklung beeinflussen. Frankl, der als Gastprofessor für zwei bis drei Jahre vorgesehen ist, bleibt jedoch nur für ein Semester in Berlin. Seine Lehrveranstaltungen umfassen eine »Einführung in die Kunstwissenschaft« und eine »Übung zur neueren Kunstgeschichte«. In einem Brief an den Direktor des Institute for Advanced Study, Frank Aydelotte, begründet er sein vorzeitiges Ausscheiden mit der offensichtlich schwierigen Situation an der Berliner Universität: »The faculty is in the same difficult situation as it was 1933 although colours have changed.«³²

Die Berufung Richard Hamanns 1947

Im Mai 1947 übernimmt der Marburger Kunsthistoriker Richard Hamann eine weitere Gastprofessur an der Berliner Universität. In der Nachkriegszeit zählt Hamann zu den politisch unbelasteten Wissenschaftlern. Ausschlaggebend für die Berufung sind seine Leistungen als Wissenschaftsorganisator und seine politische Parteinahme als »Linker«,³³ die ihn auch zum Gegner des Nationalsozialismus werden lässt.

Für den aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammenden Hamann wird die wissenschaftliche Karriere zum Bildungs- und Sozialaufstieg.³⁴ Obwohl er in der kunsthistorischen Fachgemeinschaft wenig vernetzt ist, etabliert sich Hamann in den 1920er Jahren als lokaler und überregionaler Wissenschaftsorganisator, indem er mit dem Bildarchiv Foto Marburg, dem Preußischen Forschungsinstitut für Kunstgeschichte und dem Ernst von Hülsen-Haus ein modernes Kunstinstitut begründet, das Kunst- und Kulturwissenschaft, Kunstsammlung und die fotografische Visualisierungstechnik zusammenführt. Neben dieser Qualifikation sind Hamanns Distanz zu den die Kunstgeschichte dominierenden akademischen Reputationshierarchien, sein Engagement in der Arbeiterbildung und seine dezidierten, wenn auch diskret formulierten politischen Stellungnahmen – wie die 1917 veröffentlichte Schrift »Krieg, Kunst,

Siehe Krohn 1998, S. 321–322; Wendland 1999, S. 155–158; ebenso Dilly 1998. Dilly nimmt an, dass Frankls Entlassung aufgrund einer Denunziation erfolgte.

31 Krohn 1998, S. 111.

32 HUB UA, PA Paul Frankl, Paul Frankl an Frank Aydelotte, 23.11.1947.

33 »Was den mir vorgeworfenen Kommunismus betrifft, so existiert dieser in einem idealen Sinne in vollem Umfang, und zwar nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch als Werk und wird dargestellt durch das Preußische Forschungsinstitut für Kunstgeschichte (...)\", Richard Hamann in einem Schreiben an das Kultusministerium, zit. n. André 1977, S. 136. Vgl. auch Feist 1999; Feist bezeichnet Hamann als »protestantischen Gesinnungssozialisten«, S. 147.

34 Den Zusammenhang von sozialer Herkunft und fachlicher Positionierung beschreibt Warnke 1981, S. 11.

Gegenwart«³⁵ oder die 1922 getroffene Beurteilung der deutschen Universitäten als »Hochburgen staatlicher Reaktion«³⁶ – Gründe, die ihn für SMAD und DZVV politisch tragfähig erscheinen lassen.

Wissenschaftlich qualifiziert sich Hamann durch gegenwarts- und gesellschaftsbezogene Ansätze, die in der wissenschaftspolitischen Semantik als »fortschrittlich« gelten.³⁷ Indem für ihn stets die eigene Gegenwart Ausgangspunkt bleibt,³⁸ begibt er sich in Opposition zu historistischen Ansätzen, die – so Hamann – von der Kunst verlangten, dass sie »auf den Krücken der Vergangenheit in die Zukunft hineinschreite«.³⁹ Durch die frühe Auseinandersetzung mit der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts positioniert er sich in der SBZ als progressiver Kunsthistoriker, dessen zahlreiche Veröffentlichungen eine kontinuierliche Reflexion der Moderne und ihrer Einordnung in übergreifende Geschichtszusammenhänge zeigen. Bereits unmittelbar nach seiner Promotion im Fach Philosophie bei Wilhelm Dilthey und noch vor seiner Habilitation bei Heinrich Wölfflin 1911 entstehen erste Schriften zur Kunst des 19. Jahrhunderts.⁴⁰ Angeregt durch das zeitgenössische Klima in Berlin – zwischen Impressionismus und Wilhelminismus – und die Jahrtausendausstellung 1906, hält Hamann, der durch diese Ausstellung führt, seine Beobachtungen in drei Heften fest, die noch während der Laufzeit erscheinen. Seitdem bestimmt die Beschäftigung mit der künstlerischen Moderne Hamanns wissenschaftliches Werk, neben der alten Kunst.⁴¹

Nach einer anfänglichen Skepsis gegenüber der Abstraktion⁴² entwickelt er in den 1920er Jahren eine ästhetische Dichotomie aus dem Expressionismus, der abstrakten und gegenstandslosen Kunst einerseits sowie der Neuen Sachlichkeit andererseits. Die destruktiven Verfahrensweisen von Expressionismus und Abstraktion kontrastiert er mit der konstruktiven Neuen Sachlichkeit, um daraus ein dialektisches Prinzip der zeitgenössischen Kunst abzuleiten.⁴³

Hamanns erstmals 1933 veröffentlichte »Geschichte der Kunst« ragt unter den Überblicksdarstellungen der Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert bis heute heraus, indem seine Darstellung die vorgeblich evolutionär-fortschrittliche Stilgeschichte aufbricht und ansatzweise kulturhistorische Kontextualisierungen der Kunst vornimmt.⁴⁴ Bereits im einleitenden Kapitel »Standpunkt und Übersicht« wendet er sich abschließend gegen die Biologismen seiner Kolle-

35 Hamann 1917; hier insbesondere der Beitrag: Krieg und Kunst. Rede, gehalten zur Feier von Kaisers Geburtstag in der Aula der Universität Marburg (1916), S. 5–37.

36 Hamann 1922, S. 31.

37 Zu Hamanns gesellschaftspolitischer Semantisierung der Naumberger Stifterfiguren vgl. Sauerländer 1979, S. 176; Schürmann 2008, S. 256.

38 Diese Selbstreflexion zeigt sich bereits in der frühen Auseinandersetzung mit dem Impressionismus (1907) ebenso wie in der ab 1959 in der DDR erscheinenden Reihe »Kunst und Kulturgeschichte von der Gründerzeit bis zum Expressionismus«. Siehe Badstübner 2003, S. 270.

39 Hamann 1933, S. 7.

40 Hamann 1907.

41 Hamann 1914; Hamann 1922; Hamann 1925.

42 Hamann 1917, S. 73–122.

43 Dabei fungiert das Prinzip einer säkularen Sachkultur, das Hamanns Beschreibungen der gegenständlichen Versachlichung in der Malerei von Karl Hofer, Carlo Mense und Alexander Kanoldt unterliegt, als Scharnierbegriff, der eine Neuverflechtung mit einer sozialistischen Semantik ermöglicht.

44 Niehr 2005.

gen: »Wer sich mit seiner eigenen fadenscheinigen Existenz auf die Vergangenheit, d. h. aber auf einen gewesenen deutschen Menschen berufen muß, um Zukunftsideen zu vertreten, ist in Wirklichkeit auch der unhistorische Mensch.«⁴⁵ Die Entwicklung der Kunst soll als »sinnvoller Verlauf geistigen Lebens« dargestellt werden: »Da dieser Verlauf von den Aufgaben und Problemen der heutigen Zeit gesehen wird, ist auch das Gesamtbild dieser Entwicklung, ihre Gliederung in Stilepochen, die Würdigung der Kunst, der Zeiten und Länder neu und abweichend von bisher maßgeblicher Auffassung.«⁴⁶ Anschlussfähig an linke Positionen ist etwa die Betonung kollektiver Werte und der Funktionalität des Neuen Bauens, indem sie auch Argumenten einer Verwirklichung gesellschaftlicher Utopien in der Architektur folgen.⁴⁷ Hamanns Bekenntnis zum Bauhaus motiviert eine institutsinterne Denunziation unmittelbar nach dem Erscheinen der »Geschichte der Kunst«, die den Entzug der Vorlesungsbefugnis in den Jahren 1933 bis 1935 zu Folge hat.⁴⁸

Die politische Bedrängnis Hamanns infolge der nationalsozialistischen Machtübernahme bestimmt auch die Perspektive der Besatzungsmächte in Deutschland. Die amerikanische *White List*, eine Zusammenstellung deutscher Kunsthistoriker in Museen, in der Denkmalpflege und an Universitäten, die unter Mithilfe des emigrierten Kunsthistorikers Georg Swarzenski für die Kunstschutzeinheiten der U. S. Armee erstellt wird, beschreibt Hamann als Gegner des Nationalsozialismus und Opfer nationalsozialistischer Politik.⁴⁹ Keine Erwähnung in den Akten des amerikanischen Kunstschutzes finden hingegen die Aktivitäten des Preußischen Forschungsinstituts für Kunstgeschichte mit dem angeschlossenen Bildarchiv Foto Marburg in den von Deutschland besetzten Gebieten.⁵⁰ Die Präsenz der Kriegserfahrung in der unmittelbaren Nachkriegszeit lässt die Fotokampagnen vielmehr als eine vorrangig zivile Unternehmung erscheinen. Das Erschließen, Sammeln und Dokumentieren fotografischer Ressourcen bedient 1945 das Entschuldungsmotiv einer versachlichten, in ihrem Kern unversehrten Wissenschaft

45 Hamann 1933, S. 68.

46 Ebd., S. 7.

47 Ebd., S. 891–892.

48 Sprenger 2003, S. 64–66. In den nachfolgenden Auflagen der Geschichte der Kunst (1935, 1938) verändert Hamann das Kapitel zur Gegenwartskunst.

49 »He [Hamann] is inclined to artistic philosophy and is strongly repelled by National Socialism. He has been threatened with the loss of his position by the proponents of the latter and is regarded by them as an arch Communist.« NARA, RG 239, Box 77, Personalities of German Aesthetics. Vgl. die handschriftliche Aufstellung von Georg Swarzenski, verfasst am 23. März 1945, Museum of Fine Arts, Boston und Brief G. Swarzenski an C. H. Sawyer (OSS), 23. März 1945. Swarzenskis Beurteilungen bilden die Grundlage der späteren »Cooper List of German Art Personal«, erstellt von Paul J. Sachs (Fogg Art Museum), mit Beiträgen von Georg Swarzenski und Jakob Rosenberg (Fogg Art Museum), und der sogenannten *White List of German Art Personal*, die der U. S. Army Monuments and Fine Arts and Archives Branch (MFA&A) zusammenstellt. Diese *White List* dient den Besatzungsmächten zur Orientierung für die Kooperation in den besetzten Gebieten, um mögliche Kooperationspartner von vermeintlichen Akteuren des Kunstraubes zu unterscheiden. In: NARA, RG 239, Box 77, Final Draft, 2. Mai 1945. Die »Cooper« oder »White List« charakterisiert Hamann als: »active and enterprising; extensive knowledge of monuments, probably reliable.« Ebd., Cooper List, Final Draft, 2. Mai 1945.

50 Zu den unterschiedlichen Einschätzungen von Richard Hamanns Nähe zur Kriegsdenkmalpflege, als fotografierender Kunstschützer, in beiden Weltkriegen vgl. Sprenger 2003, S. 77–80; Tralles 2005; Nagel/Sieg 2000, S. 398–415. Während Sprenger, Tralles und Nagel/Sieg die ambivalente Rolle Hamanns und der Fotokampagnen betonen, hebt Christina Kott einseitig das bewahrende Interesse hervor. Siehe Kott 2008.

und bildet damit das Gegenstück zur zweiten Basiserzählung der Nachkriegszeit, der politischen Indienstnahme.⁵¹ In einem 1945 gesendeten Radiobeitrag über die Künste im Nationalsozialismus scheint ein Moment wissenschaftlicher Selbstreflexivität auf, zugleich entwirft Hamann darin eine Vorgabe für die politische Fremdeinwirkung auf die Kunstgeschichte.⁵²

Wissenschaftliche Integration und staatliche Formierung der Kunstgeschichte

Im Unterschied zu Paul Frankl integriert sich Richard Hamann. Er erfährt in der SBZ/DDR neben der wissenschaftlichen auch persönliche Wertschätzung. Im Wechsel verbringt er jeweils zwei Wochen in Marburg und Berlin, wo er die gleichen Vorlesungen und Übungen abhält. In Ost-Berlin leitet er den Wiederaufbau des Kunsthistorischen Instituts. Nach der Ernennung zum geschäftsführenden Direktor am 31. Mai 1948 vertritt Hamann das Fach in den universitären und hochschulpolitischen Gremien; bereits 1947 wählt man ihn zum Mitglied der Museumskommission, ein Beratungsausschuss der DZVV. Anlässlich seiner Auszeichnung mit dem »Deutschen Nationalpreis« im Goethe-Jahr 1949 treten die Ambivalenzen seiner Position hervor: Die mit gesamtdeutschem Anspruch verliehene Auszeichnung ehrt nicht nur den in West- und Ostdeutschland wissenschaftlich anerkannten Hamann, sondern besitzt angesichts der parallel zügig voranschreitenden deutsch-deutschen Staatenbildung und der vollzogenen wissenschaftspolitischen Spaltung Berlins durch die Gründung zweier Universitäten propagandistischen Wert, demonstriert sie doch zugleich eine Verbundenheit mit dem sozialistischen Staat.⁵³ Durch weitere Auszeichnungen im gleichen Jahr wird Hamann weiter wissenschaftspolitisch integriert. Bereits im Februar 1949 wählt man ihn zum ordentlichen Mitglied der neu gegründeten Akademie der Wissenschaften, und anlässlich seines 70. Geburtstags erfolgt im Mai 1949 in »Anerkennung seiner Verdienste um die Einheit der deutschen Wissenschaft und den Wiederaufbau des geistigen Berlins« die Ernennung zum Ehrensenator der Humboldt-Universität.⁵⁴ Diese Würdigungen bringen sowohl soziale als auch finanzielle Privilegien mit sich, mit denen SED und Regierung in den Anfangsjahren der DDR »bürgerliche« Wissenschaftler an den sozialistischen Staat zu binden versuchen.

51 Kaiser / Krell 2002.

52 Hamann 1949b.

53 Der vor der DDR-Staatsgründung gestiftete Nationalpreis wird 1949 an Personen in beiden deutschen Landesteilen verliehen. 1949 werden vor allem im Nationalsozialismus verfeimte Personen geehrt. Hamann wird in Anerkennung seiner Aufbauleistung für das Kunsthistorische Institut und die Neufassung seines 1944 vernichteten Rembrandt-Buches von dem Altphilologen Johannes Stroux vorgeschlagen. Stroux, der von Januar 1946 bis September 1947 Rektor der Berliner Universität und später Dekan der Philosophischen Fakultät ist, treibt laut Rüdiger vom Bruch den Anschluss der Universität an sozialistische Zielvorstellungen voran. Siehe Bruch 2002, S. 8. Die Begründung des Preises betont Hamanns »Verbindung von Wissenschaft und Praxis (...) zusammen mit sozialem Verantwortungsbewusstsein die Hinwendung des Humanisten und Demokraten zur DDR.« Zit. n. Lexikon der Kunst 1987–1994, Bd. 3, S. 109. Das Preisgeld in Höhe von 50.000 Ostmark, das Hamann anlässlich der Verleihung des Nationalpreises erhält, stiftet er der kunsthistorischen Fotothek, um Bestände von Foto Marburg erwerben zu können.

54 HUB UA, PA Richard Hamann, Bl. 32, Ernennungsurkunde, 29.5.1949.

In der 1947 vom Kulturbund und der Abteilung Kultur und Erziehung beim Zentralsekretariat der SED initiierten Debatte um die Aufgaben der Künstler und die Ziele einer demokratischen Kulturpolitik⁵⁵ positioniert sich Richard Hamann bereits zu Beginn deutlich gegen die geforderte gesellschaftliche Funktionszuweisung an Kunst. In dem im Juni 1947 publizierten Artikel »Die Kunst des produktiven Sehens« benennt Hamann die Parallelen der vorgebrachten Denunziationsmuster mit der nationalsozialistischen Kunstpolitik.⁵⁶ Die politische Brisanz des Beitrags in der Diskussion um einen künstlerischen Pluralismus veranschaulicht die Reaktion des Verlages, der mit Verweis auf den Sozialistischen Realismus in der Sowjetunion Hamanns Aussagen kommentiert und als Einzelmeinung relativiert.

Die dezidiert formulierte und öffentlich vorgebrachte Kritik Hamanns an der Formalismus-Debatte ist symptomatisch für sein späteres Handeln im Prozess der DDR-Hochschulreform. Als erste Initiative zur strukturellen Neuausrichtung der Kunstgeschichte in der SBZ/DDR unterbreitet Hamann 1949 den Vorschlag zur Gründung eines Forschungsinstituts für Kunstgeschichte in Anbindung an das Kunstgeschichtliche Institut der Humboldt-Universität. Sein Vorschlag erscheint als eine unmittelbare Reaktion auf die deutsche Teilung und die Gründung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München: »Marburg hat ein Forschungsinstitut, München jetzt auch. Berlin und der ganze Osten Deutschlands (russische Zone) hat nichts dergleichen. Da Berlin noch immer mit dem Anspruch auftreten kann, die geistige Hauptstadt Deutschlands zu sein, der Osten aber, wenn er mit der z. T. sehr intensiven Forschung Schritt halten will, bedarf eines solchen Instituts in besonderem Maße.«⁵⁷ Im Zeitraum von 1949 bis 1952 wiederholt Hamann in regelmäßigen Abständen sein Anliegen gegenüber dem Sekretariat für Hochschulwesen, nicht zuletzt weil die Akademie für Wissenschaften bereits 1949 Interesse an der Einrichtung einer kunsthistorischen Forschungsstelle signalisiert. Hamanns Argumentation zeigt die Ambivalenzen von disziplinärem Verantwortungsbewusstsein auf. Obwohl er selbst in Ost- und Westdeutschland wissenschaftlich eingebunden ist, scheint sein Vorschlag vordergründig einem wissenschaftlichen Pragmatismus geschuldet, der die disziplinären Konsequenzen der staatlichen Teilung kompensieren möchte. Gleichermäßen reagiert Hamanns

55 Steinkamp 2008; Thomas 1999.

56 Hamann, Richard: Die Kunst des produktiven Sehens. In: Tägliche Rundschau, 27.6.1947, S. 4. Vgl. auch Hamanns Position in »Theorie der bildenden Kunst«, in der er den Autonomieverlust der Künste und der Kunstgeschichte benennt, sobald diesen eine ideologisch erzieherische Funktion zugewiesen werde. Hamann 1960, S. 33 und 35. Zeitgleich organisiert Hamann in Marburg Ausstellungen moderner Kunst, und auch in Berlin steht er in Kontakt mit Künstlern – wie etwa dem Maler Heinz Trökes – und der Galerie Gerd Rosen. Mit Karl Hofer, dessen Gemälde er privat und für das Marburger Museum erwirbt, verbindet ihn seit den 1920er Jahren eine Freundschaft. Anlässlich des 70. Geburtstags des Malers hält Hamann die Laudatio und verfasst einen Beitrag für die Festgabe. Siehe Hamann 1949a. Hamann als Sammler moderner Kunst behandelt ein Beitrag von Christoph Otterbeck. Siehe Otterbeck 2009.

57 HUB UA, Phil. Fak. 1945–1968, Kunstgeschichtliches Institut, Richard Hamann, Vorschlag zur Gründung eines Forschungsinstituts für Kunstgeschichte in Berlin, 30.8.1949; Begleitschreiben 5.9.1949. Dem Papier geht im Jahr zuvor ein »Aufruf zur Bildung einer Zentral-Fotothek für Bildende Kunst« voraus. In: HUB UA, PA Richard Hamann, 25.3.1945. Vorbild des Forschungsinstituts ist Foto Marburg, jedoch fließen, wie bei der Gründung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, auch Vorstellungen einer nationalen Zentralisierung der kunsthistorischen Forschung mit ein, wie sie von Adolf Erich Brinckmann oder Alfred Stange Mitte der 1930er Jahre entwickelt wurden.

Vorschlag eines selbständigen Forschungsinstituts jedoch auch auf die ostdeutsche Entwicklung der zunehmenden Ideologisierung des Studiums und der damit einhergehenden Einschränkung der universitären Forschung.⁵⁸ Die im September 1954 erfolgte Gründung einer Arbeitsstelle für Kunstgeschichte an der Deutschen Akademie der Wissenschaften⁵⁹ bildet nicht nur eine wissenschaftliche Nische für den fachinternen deutsch-deutschen Austausch, sondern fügt sich in die bündnispolitischen Strategien der SED-Führung ein.⁶⁰ In der Tradition der Akademieprojekte realisiert die Arbeitsstelle wissenschaftliche Projekte zur Denkmälererschließung, wie die *Corpus-Werke* zur romanischen Kunst des Mittelalters, geleitet von Edgar Lehmann, und unter der Mitarbeit von Edgar Schubert »Deutsche Inschriften«. Durchgeführt werden Forschungen im Anschluss an den transnationalen »Corpus Vitrearum Medii Aevi«, geplant ist die Zusammenarbeit mit dem Münchner Zentralinstitut bei der Dokumentation und Bearbeitung frühmittelalterlicher Kirchen für das Gebiet der DDR.⁶¹

Ein weiteres Beispiel für Hamanns fachliche Resistenz gegenüber SED und DDR-Regierung ist sein entschiedener Widerstand gegen den Abriss des Berliner Stadtschlusses.⁶² Mit einem Memorandum, Zeitungsartikeln und Briefen an Otto Grotewohl und Wilhelm Pieck wendet er sich öffentlich gegen die Sprengung. Dabei argumentiert er nicht nur denkmalpflegerisch, sondern bedient bewusst eine sozialistische Semantik, wenn er Andreas Schlüter als »Aktivisten des Geistes« und »höchsten Typ des Arbeiters« charakterisiert.⁶³ Damit begibt er sich auch in Widerspruch zu Gerhard Strauss, nunmehr Referent im Ministerium für Volksbildung, der die Sprengung des Stadtschlusses befürwortet.⁶⁴

Durch Hamanns Widerstand gegen den Schlossabriss verschlechtert sich auch die Situation am Kunsthistorischen Institut. Aufgrund von Hamanns »wüster Hetze« gegen die »Deutsche Demokratische Republik und ihre Regierung«⁶⁵ müssen sich Studierende und Mitarbeiter erstmalig zu Hamann positionieren. Gegen Hamann bezieht die Arbeitsgemeinschaft des wissenschaftlichen Nachwuchses unter der Leitung des Abrissbefürworters Gerhard Strauss Stellung, die an der Bauaufnahme des beschädigten Schlosses beteiligt ist und schriftlich den Abrissbeschluss des Zentralkomitees der SED unterstützt.⁶⁶

58 Zur kompensatorischen Funktion der Verlagerung wissenschaftlicher Forschung an die Akademie der Wissenschaften Jessen 2002, S. 101; Malycha 2003, S. 37.

59 Hamann 1956, S. 400.

60 Kubicki/Lönnendonker 2008, S. 121; Nötzold 2005, S. 199–200; Hartmann 2003, S. 301.

61 Hamann 1956, S. 404.

62 Zu Hamanns Rolle in der Auseinandersetzung um den Schlossabriss Maether 2000.

63 BA B, SAPMO-DDR, DH 1, 38813, Richard Hamann an Otto Grotewohl, 28.8.1950, S. 2.

64 Strauss, Gerhard: Was ist das Berliner Schloss? Berlin, August 1950. Zit. n. Zuchold 1985.

65 BA B, SAPMO-DDR, DR 2/1148, Die Lage der Kunstwissenschaften an den Universitäten und Hochschulen der Deutschen Demokratischen Republik (1950), Bl. 79–80. – Ein Bericht von Gerhard Strauss benennt die Kontakte von Studierenden nach West-Berlin. In: BA B, SAPMO-DDR, DH 1, 38813, G. Strauss, 21.7.1950.

66 HUB UA, Phil. Fak. 40, 1945–1968, Kunstgeschichtliches Institut, Abschrift Resolution Arbeitsgemeinschaft der Kunsthistoriker, Wissenschaftlicher Nachwuchs, 5.10.1950.

Die Kunstgeschichte und Hamanns Position im Kontext der hochschulpolitischen Ideologisierung

Obwohl im Zeitraum von 1945 bis 1952 die wissenschaftspolitischen Positionen noch nicht eindeutig festgelegt sind, nehmen ab 1947/48 mit der Verschärfung des Ost-West-Konflikts und der Installation des Stalinismus in der SBZ die hochschulpolitischen Zentralisierungsbestrebungen der DZVV und damit der politische Druck auf die Universitäten zu. Den akademischen Vertretern wird ein begrenztes Mitspracherecht an der Umgestaltung im sogenannten Gelehrten Rat zugestanden, ein Gremium von Wissenschaftlern und Hochschullehrern in der SBZ, dem auch Wilhelm Worringer angehört.⁶⁷

Für die Kunstgeschichte stellt eine Tagung in Halle im Februar 1947 die weitere Perspektivierung von Fach und Studium zur Diskussion. Der Einladung von Gerhard Strauss und der SMAD folgen 18 Universitätslehrer aus den Disziplinen Kunstgeschichte, Archäologie und Prähistorie. Laut des überlieferten Ergebnisprotokolls sprechen sich die Beteiligten mehrheitlich für eine »moderne«, eine alle Epochen und die Gegenwart berücksichtigende Kunstwissenschaft aus. Die unter dem Vorsitz Worringers verabschiedete Resolution leitet eine erste Studienreform ein. Das Papier legt erstmals ein einheitliches Curriculum mit abschließendem Magister Artium nach acht Semestern fest und verankert die Kunst der Moderne und der Gegenwart als Forschungs- und Lehrgegenstand der Kunstgeschichte. Obligatorisch werden Veranstaltungen zu den »politischen und sozialen Problemen der Gegenwart«⁶⁸ in studienbegleitenden Kursen zu Philosophie, Soziologie und Gegenwartskunde. An die Teilnehmer ergeht der Auftrag, Studienpläne zu entwickeln. Die Beschlüsse werden von den Teilnehmern offensichtlich positiv als fachlich impulsgebende Maßnahme rezipiert, welche die Freiheit der Studierenden bei der Fächerwahl sowie der Lehrenden respektiert.

Angesichts der tatsächlich vollzogenen Umstrukturierung der Universitäten zu Ausbildungsstätten und der zunehmenden studentischen Proteste gegen die Ideologisierung des Studiums scheinen die Beschlüsse der Tagungsteilnehmer partiell motiviert durch politischen Druck, gleichwohl aber auch als Möglichkeit der fachlichen Reformierung aufgefasst worden zu sein.⁶⁹ Denn bereits ab 1946 gewinnen parteiliche Strukturen zunehmend inhaltlichen und strukturellen Einfluss auf die Lehre, indem Zulassungsbeschränkungen durchgesetzt und für

67 BA B, SAPMO DDR, DR 2/648, Bl. 38–40, Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung in der SBZ, R. Rompe, Berlin, 20.2.1947.

68 »Auch das Studium in den kunstwissenschaftlichen Disziplinen soll nicht nur isoliertes Fachwissen vermitteln, sondern den Studenten die Möglichkeit geben zur Gewinnung bzw. (...) Erweiterung ihrer Weltanschauung (...).« HUB UA, Phil. Fak., Dekanat, 1945–1968, 19 (Berufungen von Professoren), Bericht des Dozenten Dr. Weidhaas, Greifswald, undat. [1947], unpag. – Im Anschluss an die Tagung in Halle entwirft Hermann Weidhaas (1903–1978) ein Tagungsprogramm zu einer soziologischen und sozialwissenschaftlichen Perspektivierung der Kunstgeschichte. In: BA B, SAPMO-DDR, DR 2/1448, 58, H. Weidhaas an DZVV, 8.12.1947; ebd., 85, H. Weidhaas an DZVV, 1.6.1949.

69 Kotowski 1989, S. 18. Zu den 20 Studierenden, die 1948 an der Gründung der Freien Universität beteiligt sind und die zuvor gegen die Ideologisierung der Linden-Universität protestiert haben, gehört auch der spätere Religionswissenschaftler Klaus Heinrich, zu dieser Zeit Student der Kunstgeschichte.

alle Disziplinen obligatorische Veranstaltungen zur marxistisch-leninistischen Philosophie und zur Politischen Ökonomie eingeführt werden. Die Einführung der Vorstudienanstalten, den späteren Arbeiter- und Bauernfakultäten, führt zur weiteren Ideologisierung und Politisierung des Hochschulwesens in der SBZ/DDR, die zielstrebig eine Veränderung der sozialen Zusammensetzung der akademischen Eliten anstrebt. Mit Einführung der Aspirantur setzt die SED ihre Mitsprache bei der Auswahl des akademischen Nachwuchses durch. Indem für Kandidaten eine »positive Einstellung zum fortschrittlich-demokratischen Aufbau des Staates«⁷⁰ vorausgesetzt wird, tritt das politische Bekenntnis gleichwertig neben die fachliche Qualifizierung.⁷¹

Die Neufassung der kunsthistorischen Studienpläne 1949 regelt die Inhalte und Formen der Lehre und ergänzt sie um Pflichtvorlesungen, welche die »Studierenden in das Verständnis der Zusammenhänge und Gesetze des gesellschaftlichen Lebens«⁷² einführen sollen. Das Berliner Curriculum deckt alle Kunstepochen ab, setzt jedoch mit der Renaissance, dem 17. und 19. Jahrhundert sowie der Gegenwartskunst Schwerpunkte auf vorgeblich bürgerlich-humanistisch geprägte Zeiträume. Die Diskussion um einheitliche Studienpläne und ihre Inhalte vollzieht sich vor dem Hintergrund der Durchsetzung des Ideologiemonopols der SED in den Wissenschaften.⁷³ Dabei bestimmen die bereits in den Besetzungsverfahren für den kunsthistorischen Lehrstuhl auftretenden unterschiedlichen Interessen der Universität einerseits sowie der Partei und Verwaltung andererseits die nachfolgende Diskussion um Studienorganisation und -inhalte, Schwerpunkt- und Zentrenbildung. Als Vorsitzender des Wissenschaftlichen Beirats für die Fachrichtung Kunstgeschichte beim Staatssekretariat für Hochschulwesen opponiert Hamann gegen die zunehmende Einflussnahme des Staates auf die Studieninhalte und den Anspruch politischer Verfügbarkeit von Forschung und Lehre.⁷⁴ In der Folge fordern Parteigremien eine Befreiung des Faches von einer »reaktionären, bürgerlichen Ideologie«, deren »mangelnde Fortschrittlichkeit« auf den Einfluss Richard Hamanns zurückgeführt wird.⁷⁵ Die-

70 BA B, SAPMO-DDR, DR 2/1142, Bl. 11–12, Ministerium für Volksbildung/Hauptabteilung Hochschulwesen W 1942/49, Berlin, 12.11.1949: 1. Entwurf Verordnung über die Rechtsverhältnisse der wissenschaftlichen Assistenten und wissenschaftlichen Hilfskräfte an den Universitäten und Hochschulen.

71 Zur Umgestaltung des Hochschulwesens in der SBZ/DDR vgl. Nikitin 2000, S. 59.

72 BA B, SAPMO-DDR, DR 2/1142, Bl. 12, Sekretariat des Wissenschaftlichen Senats, Berlin, 21.9.1949: Entwurf Leitsätze für die Neufassung von Studienplänen.

73 Jessen 2002, S. 95.

74 BA B, SAPMO-DDR, DR 2/1448, Bl. 5, Fachausschuss zur Ausarbeitung des Studienplans für Kunstgeschichte, Sitzung vom 26. April 1950. – Der Wissenschaftliche Senat des Ministeriums für Volksbildung beschließt die Einrichtung des Fachausschusses. Der Verhandlungsspielraum der Universitätsvertreter, Hamann, Suter, Claasen, Jahn, Ladendorf, Behling, Stoeckel ist angesichts der politischen Forderungen gering. Doch wirkt ihre Resistenz insofern, als nur wenige Dozenten in der Lage sind, die politischen Forderungen zu erfüllen. In: BA B, SAPMO-DDR, DR 2/1448, Bl. 20.

75 Der Bericht »Die Lage der Kunstwissenschaften an den Universitäten und Hochschulen der Deutschen Demokratischen Republik« (1950), veranschaulicht die aus Sicht des Staates unbefriedigende Lage: »Studienordnung Kunstwissenschaft als Hauptfach // Trotz einer langen Sitzung nicht befriedigend gelöst: da Einfluss Hamanns zu stark. Ohne marxistisch-leninistische Grundlage. Fortschrittliche Entwicklung dieses Faches überhaupt nur gering: a) formale Betrachtungsweise (Formengeschichte bis zur Gegenwart) // b) geisteswissenschaftliche Betrachtungsweise // c) stark aristokratische Betrachtungsweise der Kunstwissenschaft, da sie nur auf die Kunst der herrschenden Klasse beschränkt ist. Die herrschende Kunst ist eben die Kunst der herrschenden Klasse: Zur Verherrlichung ihrer

sem akademischen Widerstand will der Staat mit der gezielten Förderung der Studierenden in Arbeitsgruppen entgegenwirken.⁷⁶

Entscheidend für die weitere Ideologisierung auch der Kunstgeschichte sind Kompetenzverlagerungen in der Kulturbürokratie infolge des III. SED-Parteitag im Juli 1950. Zeitgleich mit dem Aufleben der zweiten Phase der Kampagne gegen »Erscheinungen des Formalismus und Kosmopolitismus« in der Kunst werden an den Universitäten mit dem Schlagwort »gegen den bürgerlichen Objektivismus und Kosmopolitismus« weltanschauliche Einstellungen zur Grundlage der Berufungspolitik in den Geisteswissenschaften erklärt.⁷⁷ Mit der Einrichtung eines Staatssekretariats für Hochschulen und Wissenschaft unter der Leitung von Gerhard Harig erfolgt eine zentralistische Reorganisation des Hochschulwesens, die das Prinzip der universitären Autonomie unterläuft. Neben den staatlichen Einrichtungen etabliert der SED-Parteiparat Strukturen, die ebenfalls direkten Einfluss auf die Hochschulen ausüben.⁷⁸ Mit dem im Rahmen der zweiten Hochschulreform 1951 eingeführten zehn Monate umfassenden Studienjahr werden nicht nur russische Kunst, Volkskunst und Kunsthandwerk sowie der denkmalpflegerische Schwerpunkt »Das nationale Erbe« als neue Lehrinhalte, sondern auch planwirtschaftliche Anforderungen durchgesetzt, die das Ausbildungsziel des kunsthistorischen Studiums festlegen. Das Curriculum ist ein Kompromiss zwischen dem Staatssekretariat für Hochschulwesen und den universitären Fachvertretern, »da unsere kunstwissenschaftliche Forschung in der DDR diese Zusammenhänge [von Kunst und historischem Materialismus] noch nicht restlos erschlossen hat, anderes Material, besonders solches aus der SU, aber noch nicht in genügendem Maße zur Verfügung steht«.⁷⁹ Die Einbeziehung zeitgenössischer Kunst eröffnet die weitere Politisierung des Fachs, da gerade vor dem Hintergrund der Formalismus-Debatte konkrete Aufgaben an die universitäre Kunstgeschichte herangetragen werden, den Realismus in der Kunst wissenschaftlich zu rechtfertigen.

Macht, zur Stärkung ihres Einflusses (barocke Schloßbauten, gotische Kathedralen). Auch bei den Studenten (Berlin, Jena, Leipzig) meist Ausweichgebiet, um den Forderungen der Gegenwart zu entgehen.« BA B, SAPMO DDR, DR 2/1148, Bl. 81.

76 »Die Vorlesungen sind durchweg noch objektivistisch oder sogar idealistisch. Die Untersuchungen sind zumeist auf die Form gerichtet und fußen im fortschrittlichen Fall auf soziologischen Gedankengängen. (...) Die Dissertationen und Staatsexamensarbeiten sind den Vorlesungen entsprechend. Die Absolventen bzw. Doktoranden können aber aus eigener Initiative fortschrittliche Untersuchungsmethoden anwenden. Unser Plan muß sich auf die Unterstützung der Studenten richten.« BA B, SAPMO-DDR, DR 3, 1. Schicht, 5265, Staatssekretariat für Hochschulwesen, Dr. Leonhardt, Abt. Philosophische und Theologische Fakultäten, an. R. Köhler, 10.3.1953.

77 Feige 1995.

78 In den neuen Fachausschüssen zur Studienplanung gewinnen nunmehr Vertreter des Kulturbundes, des Hochschulbeirates des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes, der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten und der Freien Deutschen Jugend Einfluss auf Disziplinen und fachliche Inhalte. In: BA B, SAPMO-DDR, DR 2/1142, Leitsätze für die Neufassung von Studienplänen, Berlin, 21.9.1949, Bl. 12–15.

79 BA B, SAPMO-DDR, DR 3, 1. Schicht, 1603, Studienplankommission Kunstgeschichte, 1.9.1951. – Ein Lehrplan regelt Fächer und ihre Verteilung auf einzelne Semester und damit auch die Gesamtzahl von Vorlesungs- und Seminarstunden. Mittelalter, Renaissance, Barock, 19. und 20. Jahrhundert sind nahezu gleichgewichtig vertreten. Mit freier Themenwahl ist ein zweistündiges Seminar vorgesehen. Obligatorische Veranstaltungen sind Marxismus-Leninismus, Sport, Russisch, Latein sowie eine weitere moderne Fremdsprache. Das Studium dient der Ausbildung von Denkmalpflegern, Kunstkritikern, Museumsfachleuten sowie Mitarbeitern der Verwaltung in den Massenorganisationen.

Diesen Entwicklungen widersetzt sich Hamann konsequent bis zu seiner Entlassung im Jahr 1957.⁸⁰ Auf der Tagung des Wissenschaftlichen Beirats für Kunstgeschichte am 19.10.1955 kommentiert er die von Staatssekretär Gerhard Harig geforderte stärkere politische Einflussnahme von Professoren auf die Studierenden. Diese könne nur erfolgen, wenn sich die Hochschullehrer selbst intensiv mit Politik befassen und – so Hamann – »der Professor selbst auf dem Boden der neuen Weltanschauung«⁸¹ stehe. Die geforderte Ideologisierung setze voraus, dass »die materiellen Verhältnisse verbessert würden und vermieden werden könnte, dass Leute irgendwo hineinreden, die nichts von der Sache verstehen.«⁸² Noch deutlicher wird seine Resistenz: »Wir verwahren uns davor, dass die Gesellschaftswissenschaftler den Anspruch erheben, im Besitz der höheren Weisheit zu sein.«⁸³ Hamanns Kritik entzündet sich an dem Vorstoß, Vorlesungen über marxistische Ästhetik am Institut für Kunstgeschichte abzuhalten. Aus diesem Grund tritt Hamann 1955 von seinem Vorsitz zurück. Noch in einem Memorandum aus dem Jahr 1957 spricht er sich gemeinsam mit anderen Wissenschaftlern an Museen und Universitäten gegen die hochschulpolitischen Maßnahmen der SED, ihre massive Einflussnahme auf Lehr- und Forschungsinhalte aus.⁸⁴

Mit der Veröffentlichung des Aufsatzbandes »Gegen die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft« im Berliner Dietz-Verlag 1954 gerät Hamann auch wissenschaftlich in die Kritik, sodass sich Mitarbeiter und Studierende des Instituts erneut positionieren müssen.⁸⁵ In der vom Institut für Kunstgeschichte an der Akademie der Wissenschaften der UdSSR herausgegebenen Schrift setzen sich sowjetische Kunsthistoriker mit dem Realismus vergangener Kunstepochen auseinander und erweitern damit den bislang auf die Kunst der Moderne begrenzten Antagonismus von Realismus und Antirealismus auf die Hochrenaissance. Die Auseinandersetzung kulminiert in der Denunziation vorgeblich »bürgerlicher« Kunsthistoriker durch Wladimir S. Kemenow und Michail W. Alpatow. Kemenow unterstellt »Friedländer, Panovsky [sic], Voß, Antal, Pinder, Hamann, Lavedan und anderen«, die Epoche der Renaissance als »Abart des Manierismus und später des Barock hinzustellen, die Kunst der Hochrenaissance in Stilkatego-

80 Eine von Richard Hamann für das Herbstsemester 1951 übersandte Aufstellung veranschaulicht den Widerstand der Fachvertreter. Hamann liest über mittelalterliche Plastik, Leopold Giese über Probleme mittelalterlicher Architektur und die Baukunst der Renaissance, Ernst Kühnel über die Grundzüge der islamischen Kunst, Willy Kurth über Rembrandt und die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Johannes Wüsten behandelt Stilprobleme der französischen Malerei im 19. und 20. Jahrhundert, Klaus Wessel christliche Ikonographie und christliche Archäologie. In: HUB UA, Phil. Fak., Schriftwechsel mit den Instituten 1945–68, Kunstgeschichtliches Institut der Humboldt-Universität: Folgende Vorlesungen sind bisher in den Studienplänen nicht eingetragen, undat., unsig.

81 BA B, SAPMO-DDR, DR 3, 1. Schicht, 2602, Protokoll der Tagung des wissenschaftlichen Beirats für Kunstgeschichte im Staatssekretariat für Hochschulwesen am 19.10.1955.

82 Ebd.

83 Ebd.

84 In der ursprünglichen Fassung des Nachrufs auf Ludwig Justi wiederholt Hamann seine Kritik. Der Aufruf an die Kollegen, sich dagegen zu wehren, wird jedoch von der Redaktion des Akademie-Jahrbuches zensiert, die den Text veröffentlichen sollte. Obwohl Hamann einige Passagen entschärft, ist die Kritik auch in der gedruckten Version noch erkennbar. Siehe Hamann 1958.

85 Grabar/Kemenow 1954. Das russische Original wird herausgegeben vom Institut für Kunstgeschichte an der Akademie der Wissenschaften der UdSSR, Moskau 1951. Zum Entstehungskontext Hartmann 2003, S. 294.

rien späterer Zeit aufzulösen, die sich durch falsche Exaltation und antihumanistische Züge auszeichnen (...), um so die Herrschaft einer dekadenten, reaktionären bürgerlichen Kunst der Epoche des Imperialismus desto gründlicher zu sichern.«⁸⁶

Der dichotomischen Konstruktion von formalistisch/bürgerlich und realistisch/fortschrittlich unterliegt auch der Beitrag »Zur Verteidigung der Renaissance (Gegen die Theorien der bürgerlichen Kunstwissenschaft)« von Michail W. Alpatow, Professor an der Staatlichen Universität in Moskau, der die stilgeschichtliche Systematik der Renaissance, die Hamann in seiner »Geschichte der Kunst« entwickelt, kritisiert.⁸⁷ Sein Unverständnis gegenüber Hamanns Begriffsbildungen gipfelt in der dezidierten Ablehnung des Kunsthistorikers: »Die Schriften Hamanns haben keinerlei wissenschaftlichen Wert.«⁸⁸

Die Schrift bleibt in der DDR nicht unbeachtet. Sie erscheint zu einem Zeitpunkt, als das Regime die Einbindung in den Ostblock forciert und in allen gesellschaftlichen Bereichen kritiklos sowjetische Muster übernommen werden. Für Hamann, der sich missverstanden fühlt, hat die nachfolgende Diskussion in der DDR-Kunstwissenschaft zur Folge, dass er sich gegenüber dem Staatssekretariat rechtfertigen muss und seine Bereitschaft beteuert, sich mit der marxistischen Weltanschauung auseinanderzusetzen. Ein Exkursionsbericht dokumentiert die erneuten Spannungen zwischen Mitarbeitern und Hamann und macht die Konsequenzen der eingerichteten Parallelstrukturen sichtbar, denn es sind vor allem Nachwuchskader, die Hamann nunmehr auch wissenschaftlich in Frage stellen.⁸⁹

Trotz – oder gerade wegen – der öffentlichen Angriffe bleibt Hamanns fachlicher Ruf unbestritten. Seine Publikation »Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge«, die 1955 im Akademie Verlag erscheint, wird trotz der methodischen Einengung des Fachs von Johannes Jahn im »Neuen Deutschland« positiv rezensiert. Die »Analyse der Fachrichtung Kunstgeschichte« des Staatssekretariats für Hochschulwesen aus dem Jahr 1956 urteilt wohlwollend: »Prof. Dr. Hamann hat in seiner Kunstgeschichte weitgehend mit der dialektischen Methode gearbeitet und kommt mit der bürgerlichen Soziologie zu Ergebnissen, von denen viele andere bürgerliche Wissenschaftler noch lernen müssen.«⁹⁰ Für Berlin als dem größten Institut in der DDR mit drei Professoren – darunter die Nationalpreisträger Hamann und Willy Kurth –, vier Assistenten, fünf Lehrbeauftragten und sieben Aspiranten bemängelt der Bericht

86 Grabar/Kemenow 1954, S. 10.

87 »Wohl die wenigsten Verfasser haben ihre Folgerungen hinsichtlich der Renaissance derart offen zur Schau gestellt wie es Richard Hamann getan hat. Jedenfalls sind in seiner Kunstgeschichte, in dem Abschnitt, der die Renaissance-epoche behandelt, die einzelnen Kunstrichtungen mit sonderbarsten Namen bezeichnet: die italienische und niederländische Malerei zu Beginn des 15. Jahrhunderts wird aus irgendeinem Grunde »volkstümlicher Vorbarock« genannt; die Meister ausgangs des 15. Jahrhunderts sind als Vertreter der »Neugotik« charakterisiert; die Kunst Leonardos und Raffaels wird auf den Namen »Stil der Altarbilder« getauft. Danach folgt das »Frühbarock«, zwischen dem »frühen Barock« und dem »reifen Barock« ist der Manierismus eingekeilt, in dem der Verfasser mit Begeisterung Berührungspunkte mit der Gotik entdeckt und auf jede Art aufbauscht. Die Hauptsache ist aber, daß die Renaissance weder in den Untertiteln noch im Text erwähnt wird.« Alpatow 1954, S. 169.

88 Ebd.

89 HUB UA, PA Richard Hamann, Bericht über die Verhältnisse am Institut für Kunstgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin, 26.10.1954.

90 BA B, SAPMO-DDR, DR 3, 1. Schicht, 5261, S. 3, Analyse der Fachrichtung Kunstgeschichte, gez. Niemann, undat. [1956].

jedoch weiterhin die fehlende »Durchdringung des kunstgeschichtlichen Stoffes von der Auffassung des historischen und dialektischen Materialismus«.⁹¹ Nach den wissenschaftspolitischen Planungen der DDR-Regierung sollte am Berliner Institut ein Schwerpunkt für die materialistisch-dialektische Methode etabliert und ein »1. marxistisches Zentrum für Kunstgeschichte« gebildet werden.⁹² Aufgrund der offensichtlichen Diskrepanz von wissenschaftspolitischem Plansoll und real existierendem Lehrbetrieb, wird auf Weisung von Walter Ulbricht eine Berufungskommission eingesetzt, die Vorschläge für die nunmehr endgültige Neubesetzung des kunsthistorischen Lehrstuhls der Humboldt-Universität unterbreiten soll.

Resistenz und Eigensinn

Ende 1957 verliert Richard Hamann seinen Lehrauftrag in Ost-Berlin, zu dem Zeitpunkt, als die mittlerweile etablierten hochschulpolitischen Strukturen seine wissenschaftliche Autorität und persönliche Integrität in Frage stellen. Die veränderte, distanzierte Wahrnehmung Hamanns nach seiner Entlassung zeigt die Laudatio von Edgar Lehmann anlässlich seines 80. Geburtstags am 29. Mai 1959. Der langjährige, enge Mitarbeiter Lehmann hebt insbesondere Hamanns Leistungen als »Organisator und Photograph« hervor.⁹³

Es zählt zu den Ambivalenzen der sozialistischen Wissenschaftspolitik, dass mit der Entlassung Hamanns öffentliche Darstellung distanzierter ausfällt, sein Status an der Akademie der Wissenschaften jedoch nicht berührt wird und er die Leitung der Kunsthistorischen Arbeitsstelle bis zu seinem Tod 1961 behält.⁹⁴ So erscheinen in der DDR in den folgenden Jahren die gemeinsam mit Jost Hermand verfassten Bände »Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus«.⁹⁵ Zwar verhindern, wie Kai Artinger zeigen kann, ideologische Vorbehalte des Akademie Verlages das Erscheinen des ersten Bandes über die Gründerzeit, doch wird stattdessen der zweite Band zum Naturalismus publiziert.

Der 1961 erschienene Nachruf in der Zeitschrift »Bildende Kunst« würdigt Richard Hamann als Kunsthistoriker, dessen »Weltbild stark mit Ideen des Sozialismus« durchsetzt gewesen sei, »ohne im eigentlichen Sinn marxistisch zu sein.«⁹⁶ Damit umreißt der Autor, Günter Feist, den Konflikt und das Dilemma von Richard Hamann an der Humboldt-Universität. Geleitet von humanistischen Idealen, als überzeugter Verteidiger der Freiheit von Lehre und Forschung bleibt Hamann resistent gegen die Versuche, Kunstgeschichte in eine legitimatorische Wissenschaft zu transformieren. An seinem eigensinnigen Beharrungsvermögen und sei-

91 Ebd.

92 Ebd., Niemann an Grunert, 18.3.1958, Einschätzung des Lehrkörpers Kunstgeschichte.

93 Lehmann, Edgar: Richard Hamann zum 80. Geburtstag. In: Forschungen und Fortschritte 33 (Mai 1959), S. 156–158, zit. n. Badstübner 2003, S. 272.

94 HUB UA, PA Richard Hamann, Vertrag zwischen Richard Hamann und dem Staatssekretariat für Hochschulwesen der DDR, 13.11.1957.

95 Hamann / Hermand 1959, 1965, 1962, 1967.

96 Feist 1961, S. 199.

ner wissenschaftlichen Autorität scheitern die Bemühungen von Parteiapparat und DDR-Regierung, die Lehrenden am Berliner Institut »zu einem festen Kern der marxistischen Kunstwissenschaft zusammenzufügen«. ⁹⁷

Gerade nach der Erfahrung von zwölf Jahren staatlicher Kunstreglementierung und Ideologisierung, fühlt er sich verpflichtet, Kunst und Kunstgeschichte frei und in ihrer gesamten Breite zu behandeln. Bereits 1948 schreibt Hamann an seinen ehemaligen Assistenten Robert Freyhan nach London: »Einst berüchtigt, jetzt berühmt wegen meiner antinazistischen Einstellungen werde ich wohl nächstens wieder auf die Schattenseite rücken, da sich die Menschen in Deutschland schon wieder anfangen um 180° zu drehen.« ⁹⁸

Abkürzungen

ABK GNM = Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg
BA B, SAPMO-DDR = Bundesarchiv Berlin, Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR
HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv
NARA = US National Archives and Records Administration
OSS = Office of Strategic Services
PA = Personalakte
Phil. Fak. = Philosophische Fakultät
SMPK ZA = Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv

Literatur

- Alpatow, Michail W.: Zur Verteidigung der Renaissance. Gegen die Theorie der bürgerlichen Kunstwissenschaft. In: Grabar, Igor E./Kemenow, Wladimir S. (Hg.): Gegen die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft. Ein Sammelband mit Aufsätzen von W. S. Kemenow, B. R. Wipper, I. A. Kusnezowa, N. M. Tschegodajewa, W. N. Lasarew, M. W. Alpatow. Berlin 1954, S. 161–193.
- André, Gustav: Richard Hamann. In: Schnack, Ingeborg (Hg.): Marburger Gelehrte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Marburg 1977, S. 124–141.
- Ash, Mitchell G.: Verordnete Umbrüche – Konstruierte Kontinuitäten. Zur Entnazifizierung von Wissenschaftlern und Wissenschaften nach 1945. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 43 (1995), S. 903–923.
- Badstübner, Ernst: Richard Hamann – ein fast vergessener Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts. In: Bartsch, Tatjana/Meiner, Jörg (Hg.): Kunst: Kontext: Geschichte. Festgabe für Hubert Faensen zum 75. Geburtstag. Berlin 2003, S. 267–284.
- Bruch, Rüdiger vom: Zwischen Traditionsbezug und Erneuerung. Wissenschaftspolitische Weichenstellungen unter alliierter Besatzung 1945–1949. In: Kocka, Jürgen (Hg.): Die Berliner Akademien der Wissenschaften im geteilten Deutschland, 1945–1990. Berlin 2002, S. 3–23.
- Bruch, Rüdiger vom: Die Berliner Universität 1933–1945 in der Erinnerungskultur nach 1945. In: Jahr, Christoph (Hg.): Die Berliner Universität in der NS-Zeit. Bd. 1: Strukturen und Personen. Stuttgart 2005, S. 227–234.

97 BA B, SAPMO-DDR, DR 3, 1. Schicht, 2606, Staatssekretariat für Hochschulwesen, Abt. Philosophische Fakultäten, Niemann an W. Girmus, 19.5.1958: Maßnahmen zur Veränderung auf dem Fachgebiet der Kunstwissenschaft und Kunsterziehung. Girmus' handschriftliche Kommentare zeigen den engen Kontakt von Gerhard Strauss zu SED und Regierung.

98 Philipps-Universität Marburg, Universitätsbibliothek, Nachlass R. Hamann, Aktenordner A 4, Schreiben Richard Hamann an Robert Freyhan, London, 3.3.1948, zit. n. Sprenger 2003, S. 81.

- Dilly, Heinrich: »Akten betreffend den Ordentlichen Professor in der Philosophischen Fakultät Dr. phil. Paul Frankl, 1. Juli 1934 in den Ruhezustand versetzt«. In: Frankl, Paul: *Das System der Kunstwissenschaften*. Berlin 1998, S. 1–26.
- Feige, Hans-Uwe: Die SED und der »bürgerliche Objektivismus« 1949/50. In: *Deutschland Archiv* 28 (1995), S. 1074–1083.
- Feist, Günter: Richard Hamann zum Gedächtnis. In: *Bildende Kunst* 3 (1961), S. 199–200.
- Feist, Peter H.: Richard Hamann. In: *Jahrbuch der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*. Berlin 1980, S. 3–20.
- Feist, Peter H.: Richard Hamann. In: *Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*. Hg. von Peter Bethausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. Stuttgart und Weimar 1999, S. 146–147.
- Garbar, Igor E./Kemenow, Wladimir S.: *Gegen die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft. Ein Sammelband mit Aufsätzen von W. S. Kemenow, B. R. Wipper, I. A. Kusnezowa, N. M. Tschegodajewa, W. N. Lasarew, M. W. Alpatow*. Berlin 1954.
- Hamann, Richard: *Der Impressionismus in Leben und Kunst*. Köln 1907.
- Hamann, Richard: *Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*. Leipzig 1914.
- Hamann, Richard: *Krieg, Kunst und Gegenwart. Aufsätze*. Marburg 1917.
- Hamann, Richard: *Kunst und Kultur der Gegenwart*. Marburg 1922.
- Hamann, Richard: *Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus*. Leipzig 1925.
- Hamann, Richard: *Geschichte der Kunst von der Altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*. Berlin 1933.
- Hamann, Richard: Nachruf auf Wilhelm Pinder. In: *Jahrbuch der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* (1946/49 [1950]), S. 213–216.
- Hamann, Richard: Das Grabmal des heiligen Adelbert. In: *Strauss, Gerhard u. a. (Hg.): Festgabe an Carl Hofer zum siebenzigsten Geburtstag*, 11. Oktober 1948. Potsdam 1949, S. 49–52. [Hamann 1949a]
- Hamann, Richard: Nationalsozialismus und Bildende Kunst. In: *Bildende Kunst* 1 (1949), S. 25–26. [Hamann 1949b]
- Hamann, Richard: Die Aufgaben eines Forschungsinstituts für Kunstgeschichte an der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. In: *Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1946–1956*. Berlin 1956, S. 400–405.
- Hamann, Richard: Nachruf auf Ludwig Justi. In: *Jahrbuch der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*. Berlin 1958, S. 109–113.
- Hamann, Richard/Hermand, Jost: *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus: Naturalismus*. Berlin 1959; *Gründerzeit*. Berlin 1965; *Impressionismus*. Berlin 1962; *Stilkunst um 1900*. Berlin 1967.
- Hamann, Richard: *Theorie der bildenden Kunst*. Berlin 1960.
- Hartmann, Uwe: Die »Verteidigung« der Renaissance. Zur Auseinandersetzung sowjetischer Kunsthistoriker mit der »bürgerlichen Kunstwissenschaft« zu Beginn des Kalten Krieges. In: *Bartsch, Tatjana/Meiner, Jörg (Hg.): Kunst: Kontext: Geschichte. Festgabe für Hubert Faensen zum 75. Geburtstag*. Berlin 2003, S. 294–309.
- Jessen, Ralph: Akademie, Universitäten und Wissenschaft als Beruf. Institutionelle Differenzierung und Konflikt im Wissenschaftssystem der DDR 1949–1968. In: *Kocka, Jürgen (Hg.): Die Berliner Akademien der Wissenschaften im geteilten Deutschland, 1945–1990*. Berlin 2002, S. 95–113.
- Kaiser, Gerhard/Krell, Matthias: Ausblenden, Versachlichen, Überschreiben. Diskursives Vergangenheitsmanagement in der Sprach- und Literaturwissenschaft in Deutschland nach 1945. In: *Weisbrod, Bernd (Hg.): Akademische Vergangenheitspolitik. Beiträge zur Wissenschaftskultur der Nachkriegszeit*. Göttingen 2002, S. 190–216.
- Kaufmann, Hans: Nachruf auf Richard Hamann. In: *Sitzungsberichte/Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin*. Berlin 1960/61, S. 9–11.
- Kotowski, Georg: Freiheit. Die Gründung der Freien Universität Berlin 1948. In: *Prell, Uwe/Wilker, Lothar: Die Freie Universität Berlin 1948–1968–1988. Ansichten und Einsichten*. Berlin 1989, S. 16–30.
- Kott, Christina: »Den Schaden in Grenzen halten...« Deutsche Kunsthistoriker und Denkmalpfleger im besetzten Frankreich 1940–1944. In: *Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Schellewald, Barbara (Hg.): Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken*. Berlin 2008, S. 362–392.
- Krohn, Claus-Dieter (Hg.): *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*. Bd. 2. Darmstadt 1998.
- Kubicki, Karol/Lönnendonker, Siegward: *Die Freie Universität Berlin 1948–2007. Von der Gründung bis zum Exzellenzwettbewerb*. Göttingen 2008 (Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte der Freien Universität Berlin, Bd. 1).

- Lexikon der Kunst. Begr. von Gerhard Strauss und hg. von Harald Olbrich u. a. 7 Bde. Neubearbeitung. Leipzig 1987–1994.
- Maether, Bernd: Die Vernichtung des Berliner Stadtschlusses. Eine Dokumentation. Berlin 2000.
- Malycha, Andreas: Einleitung. In: Malycha, Andreas: Geplante Wissenschaft. Eine Quellenedition zur DDR-Wissenschaftsgeschichte. Leipzig 2003 (Beiträge zur DDR-Wissenschaftsgeschichte, Reihe A/Bd. 1), S. 7–86.
- Michels, Karen: »Transplantierte Kunstwissenschaft«: deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil. Berlin 1999 (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 2).
- Nagel, Anne-Christine/Sieg, Ulrich: Die Philipps-Universität Marburg im Nationalsozialismus. Stuttgart 2000.
- Niehr, Klaus: Standpunkt und Übersicht: Richard Hamann betrachtet die Kunst. In: Doll, Nikola/Fuhrmeister, Christian/Sprenger, Michael H. (Hg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950. Weimar 2005, S. 183–197.
- Nikitin, Andrej P.: Die Politik der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland zur Bildung des Lehrkörpers der Hochschulen. In: Heinemann, Manfred (Hg.): Hochschuloffiziere und Wiederaufbau des Hochschulwesens in Deutschland 1945–1949. Berlin 2000, S. 53–72.
- Nötzold, Peter: Akademien als Zentren von Forschung. Die Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1946–1972. In: Kaiser, Gerhard/Krell, Matthias (Hg.): Zwischen Resonanz und Eigensinn. Studien zur Geschichte der Sprach- und Literaturwissenschaften im 20. Jahrhundert. Heidelberg 2005, S. 187–215.
- Otterbeck, Christoph: Richard Hamann und die moderne Kunst. In: Wege zur Moderne. Richard Hamann als Sammler. Katalog zur Ausstellung im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg. München 2009, S. 52–71.
- Sauerländer, Willibald: Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen. In: Haussherr, Reiner/Väterlein, Christian: Die Zeit der Stauer. Geschichte – Kunst – Kultur. 5 Bde. Stuttgart 1979, S. 169–245.
- Schürmann, Anja: »Rechte« und »linke« Ideologisierung. Wilhelm Pinder und Richard Hamann beschreiben staufische Kunst. In: Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Schellewald, Barbara (Hg.): Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken. Berlin 2008, S. 245–259.
- Sprenger, Michael H.: Richard Hamann und die Marburger Kunstgeschichte zwischen 1933 und 1945. In: Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 5 (2003), S. 61–92.
- Steinkamp, Maike: Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption »entarteter« Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und Frühen DDR. Berlin 2008 (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. 2).
- Thomas, Rüdiger: Staatskultur und Kulturnation. Anspruch und Illusion einer »sozialistischen deutschen Nationalkultur«. In: Feist, Günter (Hg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990. Aufsätze, Berichte, Materialien. Köln 1999, S. 16–41.
- Tralles, Judith: Die Fotokampagnen des Preußischen Forschungsinstituts für Kunstgeschichte Marburg während des Zweiten Weltkriegs. In: Doll, Nikola/Fuhrmeister, Christian/Sprenger, Michael H. (Hg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950. Weimar 2005, S. 263–282.
- Warnke, Martin: Richard Hamann. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 20 (1981), S. 11–22.
- Wege zur Moderne. Richard Hamann als Sammler. Katalog zur Ausstellung im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg. München 2009.
- Wendland, Ulrike: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler. Bd. 1: A–K. München 1999.
- Zuchold, Gerd H.: Der Abriss der Ruinen des Stadtschlusses und der Bauakademie in Ost-Berlin. In: Deutschland Archiv 18 (1985), S. 178–207.

Auftrag: marxistische Kunstgeschichte. Gerhard Strauss' rastlose Jahre

Einleitung

Als Gerhard Strauss 1958 das Amt des Professors für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität übernahm, belasteten ihn wenigstens drei Hypothesen:¹ Er hatte den Abriss des Berliner Schlosses befürwortet und gemeinsam mit Hermann Weidhaas und Karl-Heinz Clasen² dokumentierend betreut;³ er war auch nicht davor zurückgeschreckt, Fachkollegen und Studenten unter Druck zu setzen, damit diese den Abriss mit ihrer Unterschrift guthießen.⁴ Strauss hatte sich darüber hinaus mit Publikationen dem schnell wechselnden Kurs der Kulturpolitik anzupassen versucht,⁵ schließlich fehlte ihm die Habilitationsschrift, mit der er seinen ›bürgerlichen‹ Kollegen hätte angemessen gegenüberreten können.

-
- 1 Gerhard Strauss' Bruder Helmuth, Lehrer und Mitglied der SPD, war 1933 wegen kommunistischer Aktivitäten aus dem Dienst entlassen worden. In diesem Zusammenhang trat Gerhard Strauss, seit 1932 Mitglied der KPD (Mitglied der SPD seit 1929) »mit Wissen und Billigung der Genossen« und als »Versuch zur Tarnung« in den NSKOV (Nationalsozialistischer Kriegsoffizierverband) ein. »Nach Rücksprache mit den Genossen (...) im Frühjahr 1934 in SA zwecks Tarnung und Aufnahme illegaler Arbeit (...) 1937 (...) nach Rücksprache mit den Genossen zwecks Sicherung der illegalen Arbeit Eintritt in die NSDAP, Eindringen in die faschistische Partei in Anlehnung an die Forderungen des Genossen Dimitroff in Brüssel (Taktik des trojanischen Pferdes)«; Lebenslauf vom 9.3.1951, unterzeichnet: G. Strauss, in: HUB UA, UK, PA Strauss, Bl. 16 und Bl. 17. »Gemäß einem vom Genossen Dr. Girnus (z. Zt. Staatssekretär für Hochschulwesen) gegebenen Hinweis zur Tarnung in faschistischen Organisationen zwecks Vermeidung unnötiger Opfer und zwecks illegaler Arbeit vorübergehender Eintritt in den Nationalsozialistischen Kriegsoffizierverband, dann 1934–1935 SA.« Lebenslauf vom 15.1.1958, unterzeichnet: Gerhard Strauss, in: ebd., Bl. 12.
 - 2 Karl-Heinz Clasen (1883–1979) war als außerordentlicher Professor neben Wilhelm Worringer der Lehrer von Gerhard Strauss während seines Studiums in Königsberg. Clasen war seit 1933 Mitglied der NSDAP, 1939–1941 an der neu gegründeten Reichsuniversität Posen, 1940–45 ordentlicher Professor an der Universität Rostock, 1945 Amtsenthaltung, 1948 in Entnazifizierung entlastet, seit 1950 Prof. in Greifswald. Vgl. Labuda 2003.
 - 3 Vgl. Maether 2000. Zu Strauss' Wirken in der Denkmalpflege vgl. Brandt 2003 und Erbe als Gegenwartsaufgabe 1975.
 - 4 Ingrid Schulze, damals noch Studentin, ebenso wie PD Hans Junecke (1901–1994) sollten anlässlich der Exkursion Hallenser Kunstgeschichtsstudenten zum Berliner Schloss 1950 von Strauss dazu veranlasst werden, den Abriss per Unterschrift zu unterstützen. Hans Junecke hat seine Unterschrift geleistet, diese nach der Rückkehr nach Halle jedoch widerrufen; er ging 1951 in den Westen Deutschlands. (Aus einem Gespräch der Autorin mit Ingrid Schulze am 30.5.2008.)
 - 5 Strauss 1950; Strauss 1953. Zum widersprüchlichen Agieren Strauss' siehe auch Steinkamp 2008.

Für Strauss selbst jedoch war dieser Neubeginn eine große Chance. An der Deutschen Bauakademie, deren Leiter des Instituts für Theorie und Geschichte der Baukunst er seit 1953 gewesen war, wurde die Neuorientierung in der Baupolitik des Landes zunehmend deutlich. Ein Anknüpfen an die nationalen Traditionen, wie es in den 16 Grundsätzen des Städtebaus propagiert worden war, geriet unter dem Druck eines effizienteren Bauens ins Abseits. Strauss, der sich um die Initiierung eines internationalen Gesprächs zu Problemen städtebaulicher Denkmalpflege, beginnend mit der Erfurter Konferenz von 1956, verdient gemacht hatte, konnte so ›das sinkende Schiff Geschichte‹ verlassen. Aus den Forschungen von Hubert Faensen wissen wir jedoch auch, dass Gerhard Strauss seit Beginn der 1950er Jahre die Professur an der noch immer renommiertesten deutschen Universität angestrebt und sich dabei auch klarer Denunziation bedient hatte.⁶ Welche inneruniversitären Auseinandersetzungen der Berufung von Gerhard Strauss vorangegangen waren, hat Uwe Hartmann ebenso jüngst gezeigt.⁷

Der folgende Beitrag soll kaleidoskopartig ausgewählte Bereiche des Wirkens von Gerhard Strauss an der Humboldt-Universität aufzeigen und zu weiteren Forschungen anregen. Der jetzige Stand der Untersuchungen lässt einen Überblick über seine Tätigkeit nicht zu; ein Desiderat unter vielen ist beispielsweise eine Übersicht über sämtliche Publikationen von Gerhard Strauss. Dies alles muss späteren Arbeiten vorbehalten bleiben.

Amtsantritt an der Humboldt-Universität

Gerhard Strauss wurde mit seinem Amtsantritt, den er letztlich dem despotischen Vorgehen des neuen Staatssekretärs, Wilhelm Girnus, verdankte, gleichzeitig zum Direktor des Berliner Instituts und zu dessen Fachrichtungsleiter in der Philosophischen Fakultät sowie, ebenfalls in der Nachfolge Richard Hamanns, zum Vorsitzenden des wissenschaftlichen Fachbeirats für Kunstgeschichte beim Staatssekretariat für Hoch- und Fachschulwesen ernannt.

Sein Auftrag war klar: die Anwendung des Marxismus auf die Kunstgeschichte voranzutreiben und das Berliner Institut zum wichtigsten kunsthistorischen Institut der DDR auszubauen. Darin sollten ihm nach Vorstellung des Staatssekretariats junge Genossen Unterstützung leisten: Peter H. Feist für Mittelalterliche und Neueste Kunst, Albrecht Dohmann für das 15. bis 18. Jahrhundert, Bruno Flierl für die Theorie der Architektur, Lothar Kühne in der

6 »Das Berliner Institut unter der Leitung der Gräfin Rothkirsch ist seit langem ein Sammelpunkt westberliner Elemente mit betont ablehnendem Standpunkt gegenüber der DDR. Leider ist es bis heute nicht gelungen, an diesem Zustand etwas zu ändern, da Rücksicht auf Gräfin Rothkirsch als einer engen Mitarbeiterin von Hamann genommen werden musste«. Die Gräfin sei »politisch untragbar«. Zur Studienrichtung Kunstwissenschaft: »(...) nicht befriedigend gelöst, da Einfluss Hamanns zu stark. Ohne marxistisch-leninistische Grundlage. Fortschrittliche Entwicklung dieses Fachs überhaupt nur gering.« »Formale«, »geisteswissenschaftliche« Betrachtungsweise, »nur auf die Kunst der herrschenden Klasse beschränkt«, Kunstgeschichte als »Ausweichgebiet, um den Forderungen der Gegenwart zu entgehen«. Gerhard Strauss 1950, zit. n. Manuskript Hubert Faensen.

7 Die Vorträge von Hubert Faensen und Uwe Hartmann wurden auf der Tagung zu Richard Hamann in Marburg am 13./14.6.2008 gehalten; sie sind inzwischen erschienen; vgl. Faensen 2009 und Hartmann 2009.

Ästhetik und Gerd Zeuchner im Städtebau.⁸ Das Staatssekretariat selbst hatte die Schwerpunkte der Arbeit festgelegt: Theorie der bildenden Kunst, Geschichte der Kunstgeschichte, Kunst des frühen Bürgertums, Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.

Die Publikationen der Mitarbeiter des Instituts entsprachen 1958 diesen Forderungen nicht: Willy Kurth veröffentlichte im Henschel-Verlag »Berliner Landschaftsmalerei von Chodowiecki bis Liebermann«, Albrecht Dohmann im Verlag der Kunst ein Büchlein zu Max Lingner, Peter H. Feist ebenda eines zu Plastiken der deutschen Romanik. Werner Sumowski, ein Schüler Richard Hamanns, veröffentlichte in der Evangelischen Verlagsanstalt den Band »Rembrandt erzählt das Leben Jesu«.⁹

Gerhard Strauss selbst hatte kaum etwas publiziert, aber bereits in seinem ersten Jahr das Projekt »Lexikon der Kunst«, dessen Initiierung sein wichtigster Beitrag zur Kunstgeschichte in der DDR werden sollte, in Angriff und mit dem Leipziger E. A. Seemann Verlag Kontakt aufgenommen. Das Institut stand vor allem unter dem Druck, »in erhöhtem Maße ein[en] Beitrag der Wissenschaft zur kulturpolitischen Praxis« zu leisten.¹⁰ Strauss schwebte zu diesem Zweck vor, zwei Publikationsreihen (»Schriften« und »Studien«) sowie eine Internationale Kunstwissenschaftliche Zeitschrift der sozialistischen Staaten herauszubringen.

»Durch diese größeren Aufgaben sowie durch ständige Zusammenarbeit mit den staatlichen Stellen der Kulturpolitik, mit Museen, Denkmalpflege, Akademien, Verband bildender Künstler, Bund deutscher Architekten, mit der Sozialistischen Einheitspartei, mit Gewerkschaft, Kulturbund, Gesellschaft für deutsch-sowjetische Freundschaft, Gesellschaft zur Verbreitung wissenschaftlicher Kenntnisse u. a. soll die kulturpolitische, fachlich-erzieherische Wirksamkeit des Instituts kontinuierlich vergrößert werden.«¹¹

Der Forderungskatalog war also riesig.

Gerhard Strauss, 1908 im ostpreußischen Mohrungen (Morąg) in einfachen Verhältnissen geboren, studierte in Wien, Köln sowie an der Königsberger Universität und promovierte bei Wilhelm Worringer an der letztgenannten Hochschule zu spätmittelalterlicher Plastik; später, bis zur Einberufung in den Krieg, war er in der ostpreußischen Denkmälerinventarisierung und im Königsberger Museum tätig; nach der Kriegsgefangenschaft im September 1945 arbeitete er als Referent für Museen, Kunst und Denkmalpflege in der Zentralverwaltung für Volksbildung.

Parteilpolitische Anforderungen

Strauss' Amtsantritt war, um die Situation zu veranschaulichen, Ausdruck gravierender Veränderungen in der Hochschulpolitik gewesen. Mit der »Verordnung über die weitere sozialistische Umgestaltung des Hoch- und Fachschulwesens in der DDR« vom 13. Februar 1958 – seit

8 Staatssekretariat für Hoch- und Fachschulwesen, Abt. Phil. Fakultäten, 19.5.1958, in: BA B, SAPMO-DDR, DR 3, 1. Schicht, 2602, 1953–1961.

9 Jahresberichte der Institute, Jahresbericht 1958, unterzeichnet Gerhard Strauss, 31.1.1959, in: HUB UA, Phil. Fak. nach 1945, Nr. 50.

10 Ebd., S. 13.

11 Ebd., S. 14.

dieser Zeit war auch Wilhelm Girnus als Staatssekretär tätig – sollte nun radikal und ungebremst gegen bürgerliche Wissenschaft vorgegangen werden. Der Arbeitsplan des Sektors Philosophische Fakultäten wurde als »Teil der großen Offensive der Partei zur Erringung der Vorherrschaft der Ideen des wissenschaftlichen Sozialismus und der ideologischen Zerschlagung der aggressiven Pläne des westdeutschen Imperialismus und ihrer direkten und indirekten Unterstützung durch geschichts-, kunst-, literatur- und sprachwissenschaftliche Theorien« verstanden. Zentrales Anliegen der Philosophischen Fakultäten war nun, die Loslösung der Forschungsthematik von den Hauptaufgaben des sozialistischen Aufbaus zu überwinden. Das sollte, in der Sprache der Zeit, bedeuten: Auseinandersetzung mit reaktionären, revisionistischen und kleinbürgerlichen Auffassungen, Kampf um die sozialistische Kulturrevolution, offene Darlegung der marxistischen Weltanschauung, tiefgründige ideologische Kritik an bürgerlichen Theorien.

In Berlin war Richard Hamann mit den Worten »Gesinnung kann man heucheln. Können muß man beweisen« gegangen,¹² in Leipzig ging Heinz Ladendorf. Auch in anderen Wissenschaften war das Vorgehen des Staatssekretariats Anlass empörter, aber vor allem auch enttäuschter Kritik. Es brachte die Fakultäten um ihr letztes Stück Autonomie und offenbarte ein grundsätzliches Misstrauen der Regierenden gegenüber Wissenschaftlern und Professoren.¹³

Kunstgeschichtliches Bildzentrum, Lexikon der Kunst und Personalfragen

Strauss bemühte sich um ein Gleichgewicht zwischen der Wahrung der Traditionen der Kunstgeschichte und parteipolitischen Anforderungen, musste jedoch – unsicher und überfordert – an diesem Balanceakt scheitern. Er führte eine umfangreiche Korrespondenz, nahm zahllose Kontakte auf, formulierte unermüdlich seine Vorlesungen aus, setzte sich für den Erhalt von Baudenkmalern ein – unter anderem wandte er sich 1960 wegen des Erhalts der Bauakademie in Berlin und der Universitätsaula in Leipzig an Girnus.¹⁴ Später machte er beim Ministerium für Kultur, Abteilung Bildende Kunst und deren Leiter Eberhard Bartke eine Eingabe, um den Abbruch der Sophienkirche und des Wackerbarth-Palais in Dresden zu verhindern.¹⁵ All das kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass er in der Universität isoliert, wenn nicht angefeindet arbeitete. Strauss entzog sich dieser Situation erstmals knapp zwei Jahre nach seinem Amtsantritt durch mehrmonatige Krankheit. Auch den Überprüfungen durch das Zentral-

12 Zitiert aus der Abschrift des Schreibens Richard Hamanns »Kommilitonen!« vom 3.9.1957, in: HUB UA, UK, PA Hamann, Bl. 213.

13 Vgl. BA B, SAPMO-DDR, DR 3, 1. Schicht, Nr. 281. Dort enthalten ist u. a. ein Protest der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster gegen die Verhängung von Zuchthausstrafen für Studenten und Jungarbeiter in Gera, die sich Gedanken über die Wiedervereinigung Deutschlands gemacht hatten. Vgl. auch Jessen 1999.

14 Schreiben vom Dezember 1960, in: HUB UA, Phil. Fak. nach 1945, Nr. 166 (Schriftwechsel betr. Forschung und Lehre 1951–1961).

15 Die Eingabe wurde von Eberhard Bartke mit der Bemerkung zurückgewiesen, dass die Abbrüche bereits erfolgt seien. Strauss' Schreiben vom 15.2.1963, in: ebd., Nr. 173.

komitee der SED, das später, im April 1963 sowie Anfang 1964, das Institut untersuchte und die Tätigkeit nicht nur seines Leiters, sondern auch die von Peter H. Feist und Günter Feist scharf kritisierte, entzog sich Strauss durch Abwesenheit.¹⁶

Die Jahresberichte des Instituts waren unter diesen Vorzeichen eine Gratwanderung. Ab 1959 verfasste sie alle Peter H. Feist (geboren 1928) – neben Albrecht Dohmann (1915–1987) war er Oberassistent unter Gerhard Strauss, sein wichtigster Vertreter und seit dem 1. September 1966 anstelle von Strauss kommissarischer Institutsdirektor.¹⁷ Neben der Nennung der gehaltenen Vorlesungen¹⁸, Seminare, Exkursionen,¹⁹ der Zahl der Buchankäufe etc. ist u. a. 1959 die Angliederung der ehemaligen Staatlichen Bildstelle an das Institut bemerkenswert. Die Sowjetunion hatte die mehr als 70.000 Negative von Aufnahmen deutscher Kunstdenkmäler gerade der DDR übergeben, und Strauss' Ehrgeiz ist es zu verdanken, dass es gelang, sie an die Humboldt-Universität zu holen. Für die Bearbeitung des Bestands gab es jedoch weder Räume noch Materialien oder Planstellen. Erst im Januar 1961 begann Leopold Achilles als wissenschaftlicher Mitarbeiter mit dem Aufbau des »Kunstgeschichtlichen Bildzentrums« in der Gormannstraße.

1959 nahmen auch Günter und Ursula Feist die Arbeiten am »Lexikon der Kunst« auf. Vom E. A. Seemann Verlag Leipzig waren inzwischen eine Liste mit knapp 7.000 Stichworten sowie ca. 2.400 Artikeltexte übergeben worden. Diese wurden nun überarbeitet, Herausgeber, Gutachter und Mitarbeiter wurden gewonnen. Die konstituierende Sitzung des Herausgeberkollektivs fand bereits im November 1959 statt. Zunächst war das Lexikon als zweibändiges Werk geplant, das 1963/64 mit 10.000 Stichworten erscheinen sollte.²⁰ Strauss setzte sich in den folgenden Jahren trotz der wachsenden Kritik von Günter und Ursula Feist und deren Auseinandersetzungen mit der SED für beide ein.²¹ Sie wurden jedoch 1966 nach ihrem Austritt aus der SED entlassen, sodass die Arbeit am Lexikon ins Stocken geriet.²² Harald Olbrich, seit 1967 Oberassistent am Berliner Institut, wird später die Arbeit am Lexikon fortsetzen. Ohne Erfolg hatte sich Strauss auch für Hubert Faensen eingesetzt. Im Dezember 1959 bat er den Prorektor für wissenschaftlichen Nachwuchs, Faensen in eine außerplanmäßige Habilitationsaspirantur zu übernehmen. Dieser, so Strauss' Begründung, sei sowohl auf dem Gebiet der Ästhetik als auch in der Kunstgeschichte versiert, was äußerst selten sei, und habe nach Abschluss der Promo-

16 Notizen vom September 2008, Archiv Peter H. Feist.

17 Gerhard Strauss war u. a. von Oktober 1959 bis Anfang 1960, im Frühjahr 1963, Dezember 1963 bis Mai 1964 sowie Ende 1965 längere Zeit krank. Am 1.7.1967 erlitt er einen Schlaganfall, der schließlich zu seiner vorzeitigen Emeritierung führte.

18 Vorlesungen: Deutsche Kunst des 19. Jh., Kunst der absolutistischen Zeit, Formbeziehungen in Architektur und Städtebau, Geschichte des Städtebaus, Geschichte der Kunstkritik, Deutsche Plastik und Malerei des 13. bis 14. Jh., Frühchristliche Kunst, Altniederländische Malerei, Plastik der DDR, russ. und sowj. Kunst. Aus dem Jahresbericht 1959, unterzeichnet: in Vertretung Peter Feist, 5.2.1960, in: HUB UA, Phil. Fak. nach 1945, Nr. 50.

19 1958 war eine Exkursion in die ČSSR durchgeführt worden. 1959 folgten Studentenaustausche mit Moskau und Leningrad sowie mit der VR Ungarn. Aus dem Jahresbericht 1959, unterzeichnet: in Vertretung Peter Feist, 5.2.1960, in: ebd.

20 Aktennotiz vom 24.11.1961, in: HUB UA, Phil. Fak. nach 1945, Nr. 170 (Leitungstätigkeit 1960–61).

21 So beantragte er 1964 rückwirkend ab Januar für beide die Zahlung einer Leistungszulage für ihre Arbeit am Lexikon. In: HUB UA, Phil. Fak. nach 1945, Nr. 173 und Nr. 174.

22 Wenige Jahre vor 1989 reisen Günter und Ursula Feist in den Westen Deutschlands aus.

tion die Arbeit als stellvertretender Cheflektor des Union-Verlages übernommen. Unterstützung hatte Strauss in seinem Anliegen auch von Wolfgang Heise. Hubert Faensen war jedoch in der ›falschen Partei‹ und kam erst sehr viel später wieder an die Humboldt-Universität zurück.

Die Arbeitsgruppe zur Erforschung der proletarischen Kunst

Ein bis dahin von der Kunstgeschichtsschreibung wenig beachtetes Thema sollte die neue, marxistische Ausrichtung der Kunstgeschichte der DDR besonders unterstreichen: die Beschäftigung mit proletarischer Kunst. Strauss hatte dazu im April 1959 mit Alfred Kurella²³ Gespräche aufgenommen, ebenso wie im Juni desselben Jahres Verhandlungen mit dem Staatssekretariat für Hoch- und Fachschulwesen. Um die Forschungsgruppe überhaupt zu aktivieren, wurde im Januar 1960 Ilse Rauhut mit einem befristeten Honorarvertrag eingesetzt. Das Jahr verging, ohne eine verbindliche Vereinbarung zu finden, mit Gesprächen zwischen dem Kunsthistorischen Institut und dem Staatssekretariat. 1961 wurden schließlich zwei Planstellen für das Projekt eingerichtet (die zweite Stelle übernahm Ruth Richter), jedoch ohne weitere Gelder bereitzustellen. Ilse Rauhut kommentierte: »Es dürfte im übrigen ein wenig erfreuliches Kuriosum sein, dass eine von allen Seiten als unbedingt wichtig angesehene Forschungsstelle zu Fragen der bildenden Kunst ein viertel Jahr lang ohne finanzielle Mittel für Fotos arbeiten musste.«²⁴ Bis dahin war von der Forschungsstelle eine Übersichtsliste mit ca. 300 Künstlern zusammengetragen worden.

Nichtsdestotrotz hatte die Forschungsstelle sich anlässlich der 150-Jahr-Feier der Humboldt-Universität im November 1960 erstmals an die Öffentlichkeit begeben. Mit der Auftaktveranstaltung zu den Feierlichkeiten – anlässlich derer auch die Umbenennung des Kunstgeschichtlichen Instituts in Kunsthistorisches Institut erfolgte – mit dem Titel »Einfluß der revolutionären Arbeiterbewegung auf die deutsche Kunst von 1917 bis 1933« sollte ein deutliches Zeichen gesetzt werden. An der Veranstaltung nahmen etwa 120 Hörer teil. Ludwig Hoffmann vom Institut für Volkskunsthistorie Leipzig sprach zum deutschen Arbeitertheater zwischen Novemberrevolution und Machtergreifung des Faschismus, Ulrich Kuhirt vom Institut für Gesellschaftswissenschaften beim Zentralkomitee der SED zur Entstehung des sozialistischen Realismus in der deutschen bildenden Kunst. Inge Lammel von der Abteilung Arbeiterlied der Deutschen Akademie der Künste beschäftigte sich mit der Herausbildung der proletarisch-revolutionären Musik in Deutschland, Wolfgang Hütt aus Halle sprach zur Beteiligung von bildenden Künstlern an den Volksaktionen der 1920er und 1930er Jahre.

Im November 1963 stand die Forschungsgruppe vor dem Aus.²⁵ Welcher Anstrengungen es bedurfte, dass schließlich 1967 dennoch der Band »Das Bild der Arbeiterklasse« erschien, 1968 ein zweites Mal aufgelegt, lässt sich nur erahnen.

23 Alfred Kurella (1895–1975), seinerzeit Leiter der Kulturkommission beim Politbüro des Zentralkomitees der SED.

24 Aktenvermerk Ilse Rauhut vom 20.4.1961, in: HUB UA, Phil. Fak. nach 1945, Nr. 170 (Leitungstätigkeit 1960–1961).

25 Protokoll der Sitzung vom 26.11.1963, in: ebd., Nr. 169 (Institutsleitungssitzungen 1963).

Internationale Michelangelo-Konferenz

Die Ausrichtung der Michelangelo-Konferenz 1964 ist der größte internationale Erfolg, den Gerhard Strauss in seiner Amtszeit für sich verbuchen konnte. Wenngleich es Studentenaustausche und Exkursionen in das sogenannte befreundete sozialistische Ausland bereits gab, waren bis Mitte der 1960er Jahre größere wissenschaftliche Kontakte die Ausnahme geblieben. Im April 1964 fand man jedoch zusammen: Viktor Lazarew von der Akademie der Wissenschaften Moskau, Michael Liebmann ebenfalls aus Moskau, Jan Białostocki vom Nationalmuseum Warschau, Rudolf Chadabra von der Akademie der Wissenschaften in Prag, Paola della Pergola vom Museum Villa Borghese Rom und Lionello Puppi, Dozent aus Padua – um nur einige zu nennen.²⁶

Vor der Abwicklung. Das Institut im Überlebenskampf

Fehlende Immatrikulationen bedrohten in der Mitte der 1960er Jahre den Bestand des Instituts wiederholt. Zudem mussten geeignete Bewerber abgelehnt werden, um Plätze freizuhalten »für Kinder von Angehörigen der Intelligenz oder Trägern von Staatsauszeichnungen«. ²⁷ 1964 erfolgten keine Immatrikulationen im Hauptfach Kunstgeschichte, zum Studienjahr 1965/66 wurden ebenfalls keine Studenten im Hauptfach Kunstgeschichte aufgenommen.²⁸ Auch andernorts war das Fach eingeschränkt. In Halle konnte man es z. B. seit 1956 lediglich als Nebenfach studieren. An der Berliner Humboldt-Universität war 1964 zudem beabsichtigt, die Studenten des damaligen dritten Studienjahrs in die Kunsterziehung umzulenken.²⁹ Dieser Versuch hätte, wäre er geglückt, die Frage nach Neuzulassungen erledigt und das Schicksal des Instituts besiegelt.

Anlässlich einer Besprechung im April 1964, an der Eberhard Bartke seitens des Ministeriums für Kultur, ein Vertreter des Staatssekretariats für Hoch- und Fachschulwesen, die Mitarbeiter des Berliner Instituts außer Gerhard Strauss sowie Ernst Ullmann, der gerade die Leitung des Kunsthistorischen Instituts in Leipzig übernommen hatte, teilnahmen, wurde deutlich, welche Richtung die Ausbildung der Kunsthistoriker nach der Vorstellung der Regierenden hätte nehmen sollen: Kunsthistoriker sollten nach ihrem Studium vor allem im Staatsapparat und in kulturellen Massenorganisationen eingesetzt werden, erst dann in traditionellen Berufen in den Museen oder in der Denkmalpflege.³⁰ Bartke unterstrich, dass aus dieser Zielsetzung eine völlige Neuorientierung des Faches resultiere: Eine engere Verbindung zur Praxis sei nötig und verstärkt auch die Berücksichtigung der Gegenwartskunst. Bewährte Praktiker aus dem Staatsapparat sollten vor den Studenten über ihre Arbeit sprechen.

26 Sanke 1965.

27 Peter H. Feist an den Staatssekretär, mit der Bitte, 19 statt 15 Studienanfänger zuzulassen, vom Mai 1961, in: HUB UA, Phil. Fak. nach 1945, Nr. 166 (Schriftwechsel betr. Forschung und Lehre 1951–1961).

28 Vgl. ebd., Nr. 173 und Nr. 174.

29 Schreiben von Albrecht Dohmann (i. V. für den erkrankten Strauss) an das Prorektorat für Studienangelegenheiten vom 27.5.1964, in: ebd.

30 Aktennotiz der Besprechung vom 13.4.1964, in: ebd., Nr. 173 und Nr. 174, unpag.

Im Berliner Institut wird jedoch als Zeichen der brisanten Zuspitzung der Situation im Aktenvermerk nach der Sitzung notiert: »Als Grundlage aller Reformvorschläge für das kunsthistorische Studium muß jedoch an den Bestand des Faches überhaupt gedacht werden, der durch die jahrelang fehlenden Immatrikulationen aufs äußerste gefährdet ist.«³¹ Das Kulturministerium sah zu diesem Zeitpunkt eine Zahl von zehn neu zu immatrikulierenden Studenten für ausreichend an, das Staatssekretariat hielt sogar fünf für angemessen.

*»Überlässt sich ratlos dem Irrationalen«.
Gerhard Strauss liest Heinrich Wölfflin*

Strauss geriet nicht erst 1963 in die Kritik des Zentralkomitees der SED. Bereits 1960 – er hatte anlässlich des 150-jährigen Jubiläums der Humboldt-Universität einen Beitrag zu Heinrich Wölfflin veröffentlicht – schrieb er an den italienischen Kunsthistoriker und Archäologen Ranuccio Bianchi-Bandinelli (1900–1975) in Rom, dessen Ehrenpromotion er gerade erfolgreich angeregt hatte: Die ideologische und damit die Klassenproblematik sowie das Widerspiegelungsproblem der Kunst werde derzeit in den Vordergrund gestellt. Es enthalte die Gefahr von Vulgärmarxismen, da die Voraussetzungen für eine marxistische Kunstgeschichte noch nicht geschaffen seien und die Gefahr bestünde, mehr Soziologie als Kunstgeschichte zu betreiben. Er selbst gerate bisweilen in den Vorwurf, ein Formalist zu sein, da ihn das Problem der Widerspiegelung in der Form sehr interessiere.³²

Vielleicht ist dieser Beitrag zu Wölfflin eines der markantesten Beispiele, um die merkwürdige Zerrissenheit Gerhard Strauss' nachzuvollziehen. Der traditionsbewussten, Wölfflins Wirken in verehrungsvollen Tönen beschreibenden Darstellung seiner Zeit am Berliner Institut, die es zu einem der wichtigsten in Deutschland hatte werden lassen, folgt eine letztlich vernichtende Kritik: Wölfflin, so Strauss, überlasse sich ratlos dem Irrationalen, überschätze das Individuum, halte das Proletarische für eine besondere Art des Hässlichen und eliminiere das gesellschaftliche Moment der Wirklichkeit. Das Problem der Wahrheit sei auf das der Form reduziert, das Inhaltliche verflüchtige sich, sodass nur die Oberfläche bleibe. Wölfflin stehe als Beispiel des verfallenden Bürgertums, trotz hervorragenden Rüstzeugs liefere er nur Widersprüchliches.³³

Man kann das Dilemma von Strauss nur wiederholt unterstreichen: Angetrieben von dem Wunsch, Traditionen des Fachs im viel beschworenen Hegelschen Sinne aufzuheben, wirkt seine Anwendung des Marxismus auf die Kunstgeschichte – im Sinne der parteipolitischen Forderung – aufgesetzt und mechanisch, ohne Überzeugungskraft.

31 Ebd., unpag.

32 Undat. Schreiben [Dez. 1960] von Strauss an Bandinelli, in: HUB UA, Phil. Fak. nach 1945, Nr. 166 (Schriftwechsel betr. Forschung und Lehre 1951–1961). – Ranuccio Bianchi-Bandinelli war Mitglied des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Italiens und Präsident des Antonio Gramsci-Instituts und hatte am 12.11.1960 die Ehrenpromotion der Humboldt-Universität erhalten. Die geplante Ehrenpromotion für Pablo Picasso 1961 gelang nach dem Bau der Berliner Mauer im August des Jahres nicht.

33 Strauss 1960.

Peter H. Feist, seinem in geistiger Beweglichkeit haushoch überlegenen, eine Generation jüngeren Assistenten blieb es vorbehalten, einen tatsächlich einladenden Versuch in dieser Richtung zu unternehmen, der auch im Westen Deutschlands auf fruchtbaren Boden fiel. Sein 1964 in München gehaltener, 1966 in der DDR veröffentlichter Vortrag »Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft. Versuch eines Abrisses« ist auch heute, selbst wenn man einige der Grundannahmen nicht teilt – beispielsweise die des Vorhandenseins einer objektiven Realität, die auch prinzipiell erkennbar sei –, eine nachdenkenswerte Lektüre.³⁴

Die 1950er und 1960er Jahre sind die des Kalten Krieges. Gerhard Strauss versuchte, Themen zu formulieren – und auch zu besetzen. Mit Wölfflin beschäftigte er sich, als nur wenige Kunsthistoriker es taten – außer ihm noch z. B. Joseph Gantner in der Schweiz. Die Auseinandersetzung mit dem kunstgeschichtlichen Erbe der 1930er Jahre unterstützte er prinzipiell ebenso – viele Jahre vor Heinrich Dilly –, allerdings in der Form eines verordneten, eines letztlich unaufrichtigen Antifaschismus. Ingrid Schulzes Habilitation mit dem Titel »Der Missbrauch der Kunstgeschichte durch die imperialistische deutsche Ostpolitik« erschien 1970 als schmales Bändchen.³⁵ Sie macht um den einstigen Lehrer von Gerhard Strauss in Königsberg, Karl-Heinz Clasen, 1941 an der neu gegründeten Reichsuniversität in Posen tätig, einen großen Bogen. Strauss selbst hatte ihm kurz nach Kriegsende kein positives Zeugnis ausstellen wollen. Allgemein bekannt, so vermerkte Strauss, sei es gewesen, dass Clasen, mit neuer Gesinnung versehen, Worringer aus dem Amt drängen wollte.³⁶ Nichtsdestotrotz wird er ihn später zu Gastvorlesungen an die Humboldt-Universität holen.

Wer sich mit Gerhard Strauss beschäftigt, gerät unweigerlich in die Fallstricke deutscher Geschichte. Die Zeit des Nationalsozialismus, die Jahre nach 1945 – im Osten eine Diktatur, im Westen eine junge Demokratie, die mühsam das Laufen lernt –; diese Jahre haben menschliche Verstrickungen hervorgebracht, deren Lasten noch lange nicht abgetragen sind. Zumindest eines jedoch ist klar: Sieger und Verlierer gibt es nicht. Die Trennlinie verläuft an anderer Stelle – in der Bereitschaft, sich der Geschichte zu stellen, auch wenn sie schmerzhaft ist.

34 Feist 1966, zu den Positionen Günter Feists in den 1960er Jahren vgl. auch Goeschen 2001.

35 Schulze 1970.

36 Notiz aus der unmittelbaren Nachkriegszeit im Nachlass Gerhard Strauss. Privatarchiv Stefan Strauss, Berlin. – Für die unermüdliche Bereitschaft zur Unterstützung meiner Recherchen danke ich besonders Stefan Strauss und seiner Frau. Für die gewährten Gespräche sei Peter H. Feist, Hubert Faensen und Bruno Flierl ebenfalls großer Dank ausgesprochen.

Abkürzungen

BA B SAPMO-DDR = Bundesarchiv Berlin, Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR
HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv
PA = Personalakte
Phil. Fak. = Philosophische Fakultät

Literatur

- Brandt, Sigrid: Kontinuität und Bruch. Geschichte der Denkmalpflege in der SBZ/DDR 1945–1961. Dargestellt an Beispielen aus dem sächsischen Raum. Berlin 2003.
- Erbe als Gegenwartsaufgabe. Arbeitstagung des Bereichs Kunstwissenschaft April 1975. Hg. von der Abteilung Dokumentation und Information der Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin. 2 Bde. Berlin 1975.
- Faensen, Hubert: Richard Hamann und Gerhard Strauss: der Nachfolger auf dem Berliner Lehrstuhl. Täter und Opfer. In: Heftrig, Ruth/Reifenberg, Bernd: Wissenschaft zwischen Ost und West: der Kunsthistoriker Richard Hamann als Grenzgänger. Marburg 2009 (Schriften der Universitätsbibliothek Marburg, Bd. 134), S. 172–189.
- Feist, Peter: Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft. Leipzig 1966.
- Goeschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR. Berlin 2001.
- Hartmann, Uwe: »Es wird ein marxistischer Kunstgeschichtler vom Staatssekretär verlangt«. Richard Hamann und die Regelung seiner Nachfolge auf dem kunsthistorischen Lehrstuhl der Humboldt-Universität zu Berlin. In: Heftrig, Ruth/Reifenberg, Bernd: Wissenschaft zwischen Ost und West: der Kunsthistoriker Richard Hamann als Grenzgänger. Marburg 2009 (Schriften der Universitätsbibliothek Marburg, Bd. 134), S. 137–171.
- Jessen, Ralph: Akademische Elite und kommunistische Diktatur. Die ostdeutsche Hochschullehrerschaft in der Ulbricht-Ära. Göttingen 1999.
- Labuda, Adam S.: Das kunstgeschichtliche Institut an der Reichsuniversität Posen und die »nationalsozialistische Aufbauarbeit« im Gau Wartheland 1939–1945. In: Held, Jutta/Papenbrock, Martin: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus. Göttingen 2003, S. 143–160.
- Maether, Bernd: Die Vernichtung des Berliner Stadtschlosses. Eine Dokumentation. Berlin 2000.
- Sanke, Heinz (Hg.): Michelangelo heute (Michelangelo-Komitee der Deutschen Demokratischen Republik Kunstgeschichtliches Institut; Deutsch-Italienische Gesellschaft in der DDR). Leipzig 1965 (Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, 1965).
- Schulze, Ingrid: Der Missbrauch der Kunstgeschichte durch die imperialistische deutsche Ostpolitik. Leipzig 1970.
- Steinkamp, Maike: Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption »entarteter« Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR. Berlin 2008.
- Strauss, Gerhard: Käthe Kollwitz. Dresden 1950.
- Strauss, Gerhard: Vom Auftrag zum Wandbild. Berlin 1953.
- Strauss, Gerhard: Heinrich Wölfflin. Über seine Bedingtheit und seine Bedeutung. In: Forschen und Wirken. Festschrift zur 150-Jahr-Feier der Humboldt-Universität zu Berlin 1810–1960. Bd. 1. Berlin 1960, S. 417–451.

»... befreite Kunstwissenschaft«. Die Jahre 1968 bis 1988

Eine der wissenschaftsfeindlichsten Maximen der Gesellschaftswissenschaften in der DDR war »Parteilichkeit«. Diese sozialistische Parteilichkeit wurde auch im Bereich der Kunstgeschichte nachdrücklich eingefordert.

Ein prominentes Beispiel dafür ist das 1968 im Dresdener Verlag der Kunst erschienene Buch »Kunst im Widerstand«. ¹ An diesem Werk hatte Erhard Frommhold, der zugleich Cheflektor des Dresdener Verlags war, seit 1957 gearbeitet. Der opulente Band versammelte erstmals in der DDR den gesamten, auch formalen Reichtum der im Widerstand gegen den Nationalsozialismus entstandenen Kunst. Indem Frommhold die Kunstwerke nicht nach formalen, sondern nach inhaltlichen Kriterien wie »Propaganda«, »Emigration«, »Bomben«, »Ghetto« oder »Widerstand« anordnete, versuchte er, die in der DDR offiziell immer noch übliche Ausgrenzung der klassischen Moderne als »spätbürgerlich-dekadent« zu umgehen. So konnte er auch Künstler wie Pablo Picasso, Hans Richter, Henry Moore, Władysław Strzemiński oder Max Ernst aufnehmen.

Die Zeitschrift »Bildende Kunst« veröffentlichte im November 1969 eine Besprechung des Buchs durch Ullrich Kuhirt, der damals am Lehrstuhl Kultur- und Kunstwissenschaften des Instituts für Gesellschaftswissenschaften beim Zentralkomitee der SED tätig war. ² Kuhirt schreibt: »Die Analyse der Kunst des antifaschistischen Widerstands verlangt, wie die Untersuchung jedes anderen kunstgeschichtlichen Phänomens, ein prinzipiell klassenmäßiges Herangehen. Der Autor ist leider der Gefahr der Auflösung der grundlegenden klassenbestimmten Wertungskriterien erlegen.« Frommhold wird vorgeworfen, er habe die »gewaltige Kraft und historische Überlegenheit des Realismus« nicht deutlich genug herausgearbeitet und zudem den »großartigen und historisch gewichtigsten Beitrag« der sowjetischen Kunst nicht angemessen gewürdigt. Insgesamt muss Kuhirt unter der Maßgabe eines »klassenmäßige[n] Herangehen[s]« und der damit eingeforderten »Parteilichkeit« zu einem vernichtenden Urteil kommen. Dafür beschwört er die »ideologische Offensive des Imperialismus« herauf und verweist auf die »Konvergenztheorie«, die »gegenwärtige Hauptwaffe des Imperialismus im ideologischen Klassenkampf«. Diese vom Westen lancierte Konvergenztheorie besage, so Kuhirt weiter, dass in der modernen Entwicklung der Gesellschaften die prinzipiellen Klassenunterschiede aufgehoben seien. In diesem Zusammenhang nun kommt der vernichtende Schlag gegen Buch und Autor:

1 Zur Entstehungsgeschichte des Buchs »Kunst im Widerstand« vgl. Ebert 2008, S. 16, 65–74.

2 Kuhirt 1969.

»Die Art und Weise der wissenschaftlichen Interpretation dieser Problematik in dem vorliegenden Buch leistet, man muss es offen sagen, solchen theoretischen Auffassungen Vorschub.« Die von Frommhold vertretene Kunstgeschichtsauffassung wird von Kuhirt unmissverständlich in die Nähe »feindlich-revisionistischer« Bewegungen gestellt – das Schreckensbild des Prager Frühlings ist noch unmittelbar präsent.³ In der Folge verlor Frommhold für mehrere Jahre seinen Posten als Chefredakteur des Verlags der Kunst und musste ein demütigendes Parteiausschlussverfahren über sich ergehen lassen. Frommhold selbst sagte später: »Vor dem Parteiausschluss rettete mich nur meine langjährige Zugehörigkeit und die geheuchelte Reue über mich selbst.«⁴

Kuhirt beschließt seine Buchbesprechung mit einem Appell an die Kunstwissenschaftler der DDR. Er ruft ihnen mit Nachdruck die »politische Verantwortung der Kunstwissenschaft« ins Gedächtnis und formuliert damit in aller Kürze das offizielle Programm für eine »parteiliche« Kunstwissenschaft in der DDR:

»Mit der Analyse und präzisen Untersuchung der wirklichen historischen Prozesse und deren Verallgemeinerung, mit der exakten Herausarbeitung der bestimmenden historischen Gesetzmäßigkeiten gibt sie [die Kunstwissenschaft] auf ihrem Gebiet den fortschrittlichen Kräften die Waffen, die überzeugendsten Argumente in die Hand, den Kampf um die Lösung der Frage ›Wer – wen?‹ im Weltmaßstab siegreich zu bestehen. (...) Es ist die Aufgabe der marxistisch-leninistischen Kunstwissenschaft, die grundlegenden Gesetzmäßigkeiten des künstlerischen Schaffens (...) herauszuarbeiten [und] zu zeigen, wie die schöpferische Methode des sozialistischen Realismus, die heute unser Kunstschaffen bestimmt und die der politischen Führungstätigkeit zugrunde liegt, historisch ›geworden‹ ist.«

Die 3. Hochschulreform und der Bereich Kunstwissenschaft

Im November 1968 erreichte die 3. Hochschulreform der DDR offiziell das Kunstgeschichtliche Institut an der Humboldt-Universität zu Berlin.⁵ Die im Nachhinein sogenannte 3. Hochschulreform resultierte aus der negativen Erfahrung der SED-Führung, dass sich die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit der DDR seit Mitte der 1950er Jahr nicht mehr, wie in den Gesellschaftstheorien prognostiziert, der der westlichen Länder annäherte. Vielmehr wurde der Rückstand wieder zunehmend größer. In der rohstoffarmen DDR mit ihrer stagnierenden Bevölkerungszahl machten Walter Ulbricht und die führenden Genossen die Bildung als wesentlichen Wachstumsmotor der Zukunft aus.

3 Noch 1970 beendete Erwin Pracht einen programmatischen Aufsatz über den sozialistischen Realismus mit dem Satz: »Spätestens seit den Ereignissen in der ČSSR 1967/68 dürfte auch dem letzten Zweifler klar geworden sein, daß das Bemühen, die Kunstpolitik aus der Verantwortlichkeit der marxistisch-leninistischen Partei herauszulösen, nur das Präludium (...) war – der Auftakt des Angriffs auf den Sozialismus als wissenschaftliche Theorie wie als gesellschaftliche Realität.« Pracht 1970, S. 47.

4 Ebert 2008, S. 17.

5 Vgl. zur 3. Hochschulreform generell und zu den folgenden Ausführungen Lambrecht 2007, S. 70–104.

Letztlich wurden im Rahmen der 3. Hochschulreform dann jene Leitungs- und Planungsstrukturen auf das Hochschulwesen übertragen, die Walter Ulbricht 1963 als »neues Ökonomisches System der Planung und Leitung der Volkswirtschaft« in der Wirtschaft der DDR hatte einführen wollen. Stichworte sind hier »wissenschaftliche Prognostik«, Kybernetik, Perspektivpläne, Schwerpunktbildung, Verlagerung der Leitungstätigkeit von der Zentrale auf fachlich definierte Unterebenen usw. Die aus der Wirtschaftspolitik übertragenen neuen Leitungsstrukturen führten an den Hochschulen zu einem radikalen Bruch mit den universitären Traditionen: Es gab massive Eingriffe in die organisatorische Struktur der Hochschulen, die Personalstruktur, das Graduiertenwesen, die Berufungsregeln und die Lehrprogramme.⁶ Die Umstrukturierung war grundsätzlich mit einer Entmachtung der alten Institute und Institutsdirektoren und mit der Schaffung großer Sektionen verbunden. Die Zielsetzung dieser Maßnahme beschreibt Ralph Jessen: »Die Sektion war von Anfang an als administrative Einheit gedacht, über die der diktatorische Steuerungsanspruch der SED endlich bis auf die unterste Ebene der Hochschulen heruntergeführt werden sollte.«⁷

Das alte Kunstgeschichtliche Institut der Humboldt-Universität ging im Zuge dieser Umstrukturierung als Wissenschaftsbereich Kunstwissenschaft in der am 11.11.1968 gebildeten Sektion für Ästhetik und Kunstwissenschaften auf. Damit verlor die ohnehin schon bis an den Rand der Existenz zurückgedrängte Kunstgeschichte ihre institutionelle Selbständigkeit. Sie blieb bis 1989 unter der Vorherrschaft von Disziplinen, die in der DDR als wichtiger angesehen wurden – Ästhetik und Kulturtheorie. Dass die Kunstgeschichte in der neu gebildeten Sektion dennoch eine gewisse organisatorische und fachliche Selbständigkeit bewahren konnte, ist den Protagonisten dieser Jahre, allen voran Peter H. Feist⁸ und Harald Olbrich⁹ zuzuschreiben, denen es immer wieder gelang, die Leitungsstrukturen zu unterlaufen.

In der Subsumierung der Kunstgeschichte unter die Oberhoheit der Ästhetik und Kulturtheorie, die in Berlin noch vergleichsweise glimpflich ablief, spiegelt sich eine Konstante der SED-Bildungspolitik. Man sah mit parteilichem Unbehagen auf das Fach Kunstgeschichte, das man als zu »bürgerlich« empfand. So war die grundständige kunstgeschichtliche Ausbildung an den Universitäten der DDR vor der 3. Hochschulreform permanent bedroht. Nach und nach wurden in den 1960er Jahren in Halle, Jena und Greifswald keine Zulassungen zum Hauptfachstudium mehr vorgenommen und in Rostock ging die Kunstgeschichte ganz ein. Selbst in den nunmehr einzigen einigermaßen vollgültigen Fachbereichen in Leipzig und Berlin gab es in der

6 Der Historiker Ralph Jessen schreibt: »Expansion und Effektivierung auf der einen, ideologische Formierung und soziale Umgestaltung der Universitäten auf der anderen Seite«. Jessen 1999, S. 102.

7 Ebd., S. 198.

8 Peter H. Feist hat an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg studiert, war seit 1958 Oberassistent am Institut für Kunstgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin und dort 1967 zum Dozent berufen worden. 1968 erfolgte die Berufung zum ordentlichen Professor an die Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften der HU Berlin. Von 1982 bis 1990 leitete Feist das Institut für Ästhetik und Kunstwissenschaften der Akademie der Wissenschaften der DDR.

9 Harald Olbrich hat an der Karls-Universität in Prag studiert, war von 1962–1967 Assistent und dann Oberassistent an der Karl-Marx-Universität in Leipzig. Ab 1970 war er Dozent am Institut für Kunstgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. 1977 wurde er dort zum ordentlichen Professor berufen.



1 Harz-Exkursion mit Peter H. Feist, Anfang der 1970er Jahre.

zweiten Hälfte der 1960er Jahre einen Ausbildungsstopp.¹⁰ Erst ab 1970/71 konnte wieder immatrikuliert werden: 15 Studierende jährlich – abwechselnd in einem Jahr in Leipzig, im nächsten Jahr in Berlin (Abb. 1). Am Bereich Kunstwissenschaft in Berlin wurden also alle zwei Jahre 15 neue Studierende für das fünfjährige Diplomstudium der Kunstwissenschaft zugelassen. Selbst dieser heute kläglich erscheinende Rest fachlicher Eigenständigkeit war im Zuge der Hochschulreform hart und mit Opfern erkämpft worden. Dies mag das folgende Beispiel zeigen.

Am 6. November 1968 fand bei Hans-Joachim Böhme, damals noch stellvertretender Minister für Hoch- und Fachschulwesen, eine der regelmäßigen Dienstbesprechungen statt.¹¹ Unter Tagesordnungspunkt 3 wurde über »Stand und Entwicklung der Kultur- und Kunstwissenschaften an den Universitäten der DDR« gesprochen. Unmittelbarer Anlass war das 4. Plenum der Abteilung Wissenschaften des Zentralkomitees der SED. Dort war als Reaktion auf die »revisionistische Entwicklung in der ČSSR« massive Kritik an den »Kultur- und Kunstwissenschaften« geübt worden. Sie wurden »als das am weitesten zurückgebliebene Gebiet der Gesellschaftswissenschaften« gebrandmarkt. Neben dem Institut für Slawistik an der Karl-Marx-Universität Leipzig, das nach der Publikation des Buchs »Moderne sowjetische Prosa« mit Parteistrafen und einer »personellen Veränderung in der Leitung des Instituts« wieder auf

¹⁰ Olbrich 1991, S. 231.

¹¹ Dienstbesprechung vom 6.11.1968, in: BA B, SAPMO-DDR, DR 3, 2. Schicht, B 314/7 (Ministerium für Hochschul- und Fachschulwesen, Büro des Ministers).

Parteilinie gebracht wurde, traf die Kritik auch das Kunstgeschichtliche Institut der Humboldt-Universität. Peter H. Feist, der damals auch Leiter der Arbeitsgruppe Kunstwissenschaft im Beirat für Kultur-, Kunst- und Sprachwissenschaften beim Ministerium für Hochschul- und Fachschulwesen war, erinnert sich, dass die Mitarbeiter der kunstwissenschaftlichen Hochschulinstitute Anfang 1968 unter seiner Leitung eine »Prognose« für die weitere Entwicklung der universitären Kunstgeschichte in der DDR erarbeitet haben.¹² Dabei wurde, so Feist, wie üblich »im Sinne des Fachs und für das Fach politisch argumentiert«. Um die Argumentation für die nötige Stärkung des Fachs politisch zu untermauern, hätte man Vergleiche mit der Kunstgeschichte in der BRD und den sozialistischen Bruderländern herangezogen. Da die Kollegen in Polen und der ČSSR bessere Recherchemöglichkeiten im Westen hatten, wurde auch die Kunstwissenschaft dieser Länder als vorbildlich herausgestellt. Im Umfeld des Prager Frühlings musste eine solche Bezugnahme sofort zu einem Politikum werden. Da Feist diese Prognose zudem ohne Absegnung durch das Ministerium für Hochschul- und Fachschulwesen an die Kunstgeschichtlichen Institute der DDR, den Verband der Bildenden Künstler usw. versandte und damit gegen die Führungsprinzipien der Partei verstieß, wurde diese eigentlich zur Stärkung der Kunstwissenschaft gedachte Unternehmung zu einer ernsthaften Bedrohung. Feist bekam eine scharfe Abmahnung, die versandten Exemplare mussten zurückgefordert, eingestampft und eine neue Prognose erarbeitet werden. In dem »Informationsmaterial über Stand und Entwicklung der Kultur- und Kunstwissenschaften an den Universitäten der DDR«, das für diese Dienstbesprechung vorbereitet wurde, sind weitere Reaktionen auf die scharfe Kritik des 4. Plenums vermerkt: Die »politisch-ideologische Festigung der Kollektive und die Steigerung der Effektivität der Kultur- und Kunstwissenschaften« wurden nun in den Mittelpunkt der »Leitungstätigkeit« der Hauptabteilung Gesellschaftswissenschaften im Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen gestellt.¹³ In der Folge kam es daher zu mehreren Dienstbesprechungen beim Minister und zu einem »dreitägigen Direktorenseminar«, auf denen »Auseinandersetzungen, insbesondere mit solchen Veröffentlichungen bzw. Ausarbeitungen wie ›Moderne sowjetische Prosa«, Prognose-Entwurf der Kunstwissenschaftler u. a.« geführt wurden und den Beteiligten »die Tiefe der geübten Kritik, die Verantwortung der Kultur- und Kunstwissenschaftler als ›Ideologie-Produzenten« im Klassenkampf zwischen Sozialismus und Imperialismus deutlich gemacht« wurden.

Als Reaktion auf diese bedrohliche Situation muss eine von Selbstkritik erfüllte »Konzeption für die Entwicklung des Faches Kunstwissenschaft in der DDR« angesehen werden, deren Entwurf sich im Archiv der Humboldt-Universität erhalten hat.¹⁴ Sie wurde, wie es in der Präambel heißt, »von den Genossen des Kunstgeschichtlichen Instituts der Humboldt-Universität« ausgearbeitet. Diese »Konzeption« kann ebenso wie ein etwas später erarbeiteter Grundstudienplan für das Fach Kunstwissenschaft als Dokument einer Doppelstrategie gelesen werden. Einer-

12 Gespräch des Autors mit Peter H. Feist am 11.11.2008.

13 Dieses und die folgenden Zitate aus: »Informationsmaterial über Stand und Entwicklung der Kultur- und Kunstwissenschaften an den Universitäten der DDR, Berlin, 10. Oktober 1968«, Dienstbesprechung vom 6.11.1968, in: BA B, SAPMO-DDR, DR 3, 2. Schicht, B 314/7 (Ministerium für Hochschul- und Fachschulwesen, Büro des Ministers).

14 »Konzeption für die Entwicklung des Faches Kunstwissenschaft in der DDR«, in: HUB UA, Nr. 4964.

seits versuchten die »Genossen des Kunstgeschichtlichen Instituts« die Kunstgeschichte durch Annäherung an den von der Partei vorgegebenen Kurs als universitäres Fach, als eigenständige Wissenschaft zu erhalten, sie vor Angriffen wie dem eben geschilderten zu verteidigen und ihr ein höheres gesellschaftliches Ansehen in der DDR zu verschaffen. Andererseits wollten sie diese Gelegenheit nutzen, das Fach Kunstgeschichte durch die Etablierung neuer Methoden und neuer Themen tatsächlich zu modernisieren. Diese Doppelstrategie erscheint aus heutiger Sicht wie eine Flucht nach vorn. Eine als unvermeidlich angesehene Anpassung an die inhaltlichen, methodischen und vor allem strukturellen Vorgaben der SED wurde genutzt für eine wissenschaftlich anspruchsvolle Neupositionierung des Fachs.

Was für einen Balanceakt diese Doppelstrategie darstellte, belegt sehr schön der erste Satz der »Konzeption«:

»Der Tempoverlust der Kunstgeschichte gegenüber der Entwicklung von Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur in der DDR ist vor allem eingetreten, weil sich die Kunsthistoriker der Akademien, Universitäten, Museen und Denkmalpflege in der richtigen Absicht, die positiven Traditionen fortzuführen, die der bürgerlichen deutschen Kunstgeschichte Weltgeltung verschafft haben, zu wenig planvoll auf die im Sozialismus umfassenderen und höheren Aufgaben orientiert haben.«

Ein »Tempoverlust«, der aus der »richtigen Absicht« resultierte, »positive Traditionen« fortzuführen – allein der Satzbau zeigt, welche Anstrengungen die Autoren unternehmen mussten, um ihr fachliches Selbstverständnis und ihr Bewusstsein für die Tradition ihres Fachs mit den Anforderungen der offiziellen Hochschulpolitik in Übereinstimmung zu bringen.

Welche konkreten Auswirkungen die von der Hochschulreform erzwungene Doppelstrategie auf die Ausbildungsinhalte hatte, zeigt eine 1969 entworfene »Studentenafel Grundstudium Kunstwissenschaft«.¹⁵

Die Diplombildung der Kunstwissenschaftler wurde auf das fünfjährige Studium nur eines Fachs beschränkt. Statt eines frei wählbaren Zweifachs wurde das Grundstudium mit eigentlich fachfremden Lehrveranstaltungen aufgefüllt. So waren im 1. Semester 19 von 30 Semesterwochenstunden nach heutigem Verständnis fachfremd und im 4. Semester waren es noch 17 von 30 SWS! Neben dem Block des »marxistisch-leninistischen Grundstudiums« dominierten die Veranstaltungen des »kulturtheoretisch-ästhetischen Grundstudiums«.

Im eigentlichen Teil des »kunstwissenschaftlichen Grundstudiums« sei auf zwei Punkte hingewiesen: erstens auf die Begriffe »Kunsttheorie« und »Kunstkritik« und auf den Komplex »Gegenwartskunst«. Hinter der Fokussierung auf diese Methoden und Themen steckt auf der einen Seite eine politisch intendierte Neuausrichtung des Fachs. Neben den Kunsthistoriker, die Kunsthistorikerin sollte als gleichwertig gedachtes Studienziel der Kunstkritiker, die Kunstkritikerin treten. Als beides verbindend dachte man sich eine umfassende, kulturtheoretisch-ästhetisch fundierte Kunsttheorie. In den Unterlagen der Zeit findet sich in diesem Zusammen-

15 Ein für die Ausbildung an allen Universitäten und Hochschulen der DDR verbindlicher »Studienplan für die Grundstudienrichtung Kunstwissenschaft« wurde erst im Januar 1975 vom Minister für Hoch- und Fachschulwesen erlassen. Vgl. Feist 2006, S. 25, 46–47.

Semester	1	2	3	4
Marxismus-Leninismus	3	2	3	3
Marxismus-Leninismus, Ergänzungsfächer (Soziologie, Psychologie, Erkenntnistheorie, Theorie der sozialistischen Gesellschaft)	2	2	2	2
Sprachen	4	4	4	4
Sport	2	2	2	2
Kulturwissenschaft/Ästhetik	6	6	6	6
Die Künste im System des Sozialismus	2	2		
EDV/Leitungstätigkeit			2	
Sozialistische Gegenwartskunst ^{*)}	4			
Werkanalyse/Interpretation/Kunstkritik		4		
Kunsttheorie ^{*)}			4	
Grundlagen der Theorie und der Synthese von Architektur und bildender Kunst ^{*)}				4
Einführung in die Kunstwissenschaft	2			
Hauptlinien der Entwicklung der bildenden und bauenden Künste	5	5	5	5
Ikonographie und Ikonologie			2	
Geschichte der Kunstwissenschaft				2
Einführung in die Gestaltungslehre		2		
Einführung in die Geschichtswissenschaft				2
	30	29	30	30

^{*)} Diese Stundenzahl umfasst zugleich den wissenschaftlichen Studentenzirkel mit kulturpolitischer Praxis

In die zeitliche Abfolge gehören ferner organisch fachgebundene Exkursionen in der DDR und ins sozialistische Ausland, besonders in die UdSSR.

hang der Begriff einer »operativen Kunstwissenschaft«. Hier wird andeutungsweise ersichtlich, was Ernst Badstübner 1991 rückblickend als »Verwischung des Berufsbildes Kunsthistoriker in der DDR« beschrieben hat:¹⁶

»Mit Kunstwissenschaft war nun nicht mehr allein die Geschichtswissenschaft Kunstgeschichte gemeint, sondern vor allem eine Art propagandistischer Betätigung mit der Kunst der sozialistischen Gegenwart. Die Kunstwissenschaft der DDR sollte in die aktuellen Kunstprozesse unmittelbar einwirken, die Leitlinien der Kunstentwicklung festlegen und mit Theorien sowohl die Kunst des sozialistischen Realismus wie auch später eine ›Stilvielfalt‹ – je nach kulturpolitischer Maßgabe – rechtfertigen.«

16 Badstübner 1991, S. 237.

Es ist richtig, dass der Bereich Kunstwissenschaft sich an solchen Vorgaben der SED orientieren musste und so eine Stütze der offiziellen Kulturpolitik wurde. Zugleich aber war die Forderung nach einer grundsätzlichen Öffnung der institutionalisierten Kunstgeschichte für die Kunst der Gegenwart durchaus aktuell. In der Bundesrepublik beispielsweise war die methodische und thematische Öffnung des Fachs in diesen Jahren eines der wichtigsten Kampffelder der jungen Kunsthistoriker – wenn auch unter völlig anderen Voraussetzungen.¹⁷ Die Umwandlung der Kunstgeschichte in eine »operative Kunstwissenschaft«, die sich nach 1969 in dem neuen Studienprogramm des Fachs niederschlug, ist als willfährige Umsetzung parteilicher Vorgaben nicht ausreichend beschrieben. Sie entsprang zu einem Gutteil auch aus der Situation des Fachs selbst und konnte sich auf vergleichbare Entwicklungen in Westeuropa berufen. Ganz in diesem Sinne schrieb Harald Olbrich 1991, es seien gerade im Bezug auf die Gegenwartskunst »innere Überzeugung und äußerer Druck« zusammengekommen.¹⁸

Zweitens seien die Bereiche »Ikonographie/Ikonologie« und »Geschichte der Kunstgeschichte« herausgegriffen. Der Stellenwert, der in dem neuen Grundstudiumsplan von 1969 der Vermittlung der Methodik der »bürgerlichen Kunstgeschichte« eingeräumt wurde, ist beachtlich. Inkorporiert in die Theoriebildung einer marxistischen Kunstwissenschaft sollten methodische und fachgeschichtliche Traditionsstränge gehalten und weitergeführt werden. Man beharrte auf der Bedeutung der eigenen Fachgeschichte und damit auf fachinternen Qualitätsmaßstäben. Zugleich spielten solche Rekurse auf wichtige Leistungen der Vergangenheit eine nicht zu unterschätzende Rolle dabei, der Kunstwissenschaft als eigenständigem Fach Achtung im DDR-Wissenschaftssystem zu verschaffen.

Selbstverständlich konnten auch Lehrbereiche wie »Ikonographie/Ikonologie« oder »Geschichte der Kunstgeschichte« in der offiziellen Beschreibung nicht ohne die übliche Sprachregelung auskommen. So heißt es in einer Beschreibung, dass es darum gehe, »von einem parteilichen Standpunkt aus die Wissenschaftsgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart in ihren Hauptlinien zu skizzieren und dabei die progressiven von den reaktionären Ideen zu sondern«.¹⁹ Solche offiziellen Sprachregelungen stehen jedoch neben Formulierungen wie dieser:

»Ikonographie und Ikonologie sind wichtige und aktuelle kunstwissenschaftliche Hilfsdisziplinen. Mit ihrer Hilfe ist es möglich, Themen und Motive von Kunstwerken zu erkennen und zu bestimmen (Ikonographie) und zur Deutung der Inhalte zu gelangen. Das ist von großer Wichtigkeit für die Analyse komplexer allegorischer Programme, allegorischer Personifikationen und der Symbole. Die enge Verbindung der ikonologischen Analyse und Deutung mit der Analyse der sozialen Funktion der Kunst, dem Wandel der Programme, der Auftraggeber usw. ermöglicht eine genauere Bestimmung der spezifischen Formen bildkünstlerischer Ideologiebildung, des Verhältnisses Gesellschaft-Auftraggeber-Künstler.«

17 Vgl. dazu Herding 2008.

18 Olbrich 1991, S. 231.

19 »Konzeption für die Entwicklung des Faches Kunstwissenschaft in der DDR«, in: HUB UA, Nr. 4964, S. 26.

2 Harald Olbrich in einem Kirchenraum während einer Harz-Exkursion, Anfang der 1980er Jahre.



Bei aller institutionellen und fachlichen Beschränkung und bei aller ebenso unvermeidlichen wie gesuchten Nähe zur SED-Kulturpolitik waren es die hier und anderswo formulierten methodischen Ansprüche, die der marxistischen Kunstwissenschaft an der Humboldt-Universität ein hohes Niveau bewahrten. Positiv sollte sich in den nächsten 20 Jahren auch die aus »innerer Überzeugung« angestrebte Öffnung des Fachs für neue Bereiche auswirken. Diesbezüglich hatte die »Konzeption« von 1969 ein anspruchsvolles Programm formuliert:

»Der Gegenstand des Faches Kunstwissenschaft, der in der deutschen bürgerlichen Kunstgeschichte zeitlich etwa die letzten 1000 Jahre mit den zum Teil wechselnden Schwerpunkten Mittelalter, Renaissance und Barock umfaßt und dabei territorial weitgehend auf Westeuropa begrenzt war, muß bedeutende Erweiterungen erfahren. Am wichtigsten ist eine stärkere Hinwendung zur Gegenwartskunst und neueren Kunstgeschichte. Daneben muß ein konsequenter Ausbau der Ansätze zur Beschäftigung mit der Osteuropäischen Kunst, der Angewandten Kunst, der Volks- und Laienkunst erfolgen.«²⁰

Die »Konzeption für die Entwicklung des Faches Kunstwissenschaft in der DDR« war ebenso wie der »Grundstudienplan für das Fach Kunstwissenschaft« ein offizielles Papier, und beide Texte hatten ein konkretes Ziel: die Erhaltung der Kunstgeschichte als selbständige akademische Disziplin und ihre Umgestaltung in eine marxistische Kunstwissenschaft. Vieles, was hier in scharfen Tönen postuliert wurde, wurde in der Lehrpraxis bei Weitem nicht so dogmatisch umgesetzt (Abb. 2). Etwas zugespitzt könnte man sagen, dass die verbal und ideologisch aufpolierte Schale ein relativ ungestörtes Arbeiten an einer durchaus nicht immer parteikonformen, anspruchsvollen marxistischen Kunstwissenschaft ermöglichte. Dass es dabei Unterschiede in der Methodik und in den Schwerpunkten der Lehre etwa zwischen den beiden prägenden Professoren der 1970er und 1980er Jahre, Peter H. Feist und Harald Olbrich, gab, ist kein DDR-Spezifikum.

20 Ebd., S. 2.

»Plangebundene Forschung«

Wie die kunstwissenschaftliche Lehre, so wurde auch die Forschung in den 1970er und 1980er Jahren zentral geleitet – man sprach von »plangebundener Forschung«. Die »zentrale Leit-einrichtung« für die kunstgeschichtliche Forschung war der Lehrstuhl Kultur- und Kunstwissenschaft an der Akademie der Gesellschaftswissenschaften beim Zentralkomitee der SED. Ihm oblag die »zentrale Planung, Koordinierung und Kontrolle der kultur- und kunstwiss. Forschung auf der Grundlage der von der Parteiführung bestätigten Schwerpunkte, Richtlinien und Grundsätze der gesellschaftswissenschaftlichen Forschung.«²¹

1970 gelang es den Kunstwissenschaftlern, das »Lexikon der Kunst« und auch die »Geschichte der deutschen Kunst« als »zentrale Schwerpunkt- und Gemeinschaftsprojekte im Perspektivplanzeitraum bis 1975« unterzubringen.²² An beiden Großprojekten war der Bereich Kunstwissenschaft der Humboldt-Universität maßgeblich beteiligt. Vom »Lexikon der Kunst« war bis 1969 nur der erste Band erschienen. Nach einigen Startschwierigkeiten im Rahmen der neu gegründeten Sektion für Ästhetik und Kunstwissenschaften wurde Harald Olbrich auf eigenen Wunsch zum Redaktionsleiter bestimmt.²³ Das Lexikon-Projekt konnte sich nun langfristig am Bereich Kunstwissenschaft etablieren. 1978 war das Lexikon mit dem fünften Band abgeschlossen. Über diese erste Bearbeitungsperiode berichtete die Redaktion 1994 rückblickend, man habe die Arbeit begonnen »mit dem missionarischen Ziel, einer als neu gedachten sozialistischen Gesellschaft Wissen und Standpunkte zur Verfügung zu stellen: für Fachkollegen, Studierende, nicht zuletzt für interessierte Laien. Das bedingte nicht nur die Diktion der Texte, sondern auch Akzente im Sinne einer kulturpolitisch eingreifenden und materialistisch verstandenen Kunstwissenschaft.«²⁴

Die erste Auflage des »Lexikons der Kunst« war demgemäß in extremem Maß zeitgebunden.²⁵ Schnell wurde sie selbst von den verantwortlichen Redakteuren als veraltet angesehen. Ende der 1970er Jahre waren die in der ersten Auflage vielfach anzutreffenden doktrinären und verengten Positionen fachlich nicht mehr zu vertreten. Auch die starke Fokussierung auf die »deutsche Nationalkultur«²⁶ und das Fehlen wichtiger Stichworte zur internationalen Kunst waren im neuen Selbstverständnis des Fachs in der DDR nun unhaltbar geworden. Unmittelbar nach Erscheinen des letzten Bands der alten, fünfbändigen Auflage wurde daher eine umfassende Überarbeitung in Angriff genommen. Das Resultat war eine nun siebenbändige Ausgabe, die zwischen 1987 und 1994 erschien. Mit dem offeneren Zugriff auf internationale Positionen

21 Zitiert aus der »Führungskonzeption des Lehrstuhls Kultur- und Kunstwissenschaft« vom August 1970, in: BA B, DY/30/IV A 2/9.08, Archivs. 98 (Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED – da Zentrales Parteiarchiv – Bestand: SED, Zentralkomitee, Akademie d. Gesellschaftswissenschaften beim ZK d. SED).

22 Vgl. »Perspektivplan der kultur- und kunstwissenschaftlichen Forschung für den Zeitraum 1970–1975«, in: ebd.

23 Vgl. Brief von Gerhard Strauss an die »SED-Gruppe ›Kunstwissenschaft«, Humboldt-Universität« vom 5.3.1969, in: ebd.

24 Lexikon der Kunst 1987–1994, Bd. 7, Vorwort.

25 Vgl. Rezension von Ulrich Krempel, in: Arte: Kunstbuch des Monats, 17.11.04, <http://www.arte.tv/de/J-L/702782.html> (aufgerufen am 13.11.2008).

26 Lexikon der Kunst 1968, Bd. 1. Im Vorwort heißt es dort, es sei die Aufgabe des Lexikons, »an der Entfaltung einer sozialistischen deutschen Nationalkultur mitzuarbeiten«.

neuerer kunsthistorischer Forschung und mit der positiven Aufnahme neuer Kunstbereiche und neuer Forschungsansätze ist diese zweite Auflage des »Lexikon der Kunst« zugleich ein Spiegel der Veränderungen, die sich in der Kunstgeschichte der DDR und speziell im Bereich Kunstwissenschaft an der Humboldt-Universität in den 1980er Jahren vollzogen.

Auch das Buchprojekt »Geschichte der deutschen Kunst« überschritt den anfangs vorgesehenen »Perspektivplanzeitraum bis 1975« um ein Vielfaches. Erst 1984 erschien der erste Teilband – bemerkenswerterweise ein Band zur Architektur und Plastik zwischen 1470 und 1550. Dem Berliner Bereich Kunstwissenschaft oblag entsprechend seinen Schwerpunkten die Bearbeitung von vier Teilbänden: unter der Leitung von Peter H. Feist die Epochen 1760–1848 und 1848–1890 (fertiggestellt 1986/1987), unter der Leitung von Harald Olbrich die Epochen 1890–1918 und 1918–1945 (fertiggestellt 1988/1990).

Mit dem Erscheinen der großen, langfristig geplanten und über Jahre am Bereich Kunstwissenschaft erarbeiteten Publikationen kamen in den 1980er Jahren Forschungsprojekte zum Abschluss, die über 15 Jahre hinweg Forschung und Lehre geprägt hatten. In weiteren wichtigen Publikationen, die in diesen Jahren von Mitarbeitern des Bereichs veröffentlicht werden konnten, spiegelt sich der methodische und thematische Reichtum, der trotz der nach wie vor bestehenden Beschränkungen und Zwänge erarbeitet werden konnte. Peter H. Feist schrieb über den »Beitrag Richard Hamanns zur Methodik der Kunstgeschichtsschreibung« und über Pablo Picasso, Olbrich über »Sozialistische deutsche Karikatur« und »Proletarische Kunst im Werden«, Helga Möbius veröffentlichte ein Buch über »Die Frau im Barock« und gemeinsam mit Harald Olbrich ein Buch über die »Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts«, Hubert Faensen befasste sich mit der »Geschichte, Symbolik und Funktion der altrussischen Baukunst«, Bruno Flierl veröffentlichte eine Sammlung seiner Schriften zur »Architektur und Kunst« und Willi Geismeyer ein Standardwerk zur »Malerei der deutschen Romantik«. ²⁷ Nicht unwichtig waren auch Neuauflagen von Klassikertexten. Harald Olbrich gab 1983 Carl Justis »Diego Velázquez und sein Jahrhundert« heraus und Hubert Faensen 1986 Heinrich Wölfflins »Renaissance und Barock«. Genannt sei schließlich auch ein Aufsatz von Harald Olbrich und Helga Möbius aus dem Jahr 1982 mit dem programmatischen Titel »Überlegungen zu einer sozialwissenschaftlichen Kunstgeschichte«, in dem sie im Rahmen einer marxistischen Kunstwissenschaft eine Neuausrichtung versuchten, die stärker als zuvor das Kunstwerk in den Mittelpunkt der kunstwissenschaftlichen Arbeit stellen sollte. ²⁸

All diese Werke stehen für die hohe Qualität der Forschung, die am Bereich Kunstwissenschaft der Humboldt-Universität trotz der schwierigen Voraussetzungen erreicht wurde. Wie dieser unvollständige Überblick zeigt, wuchs die am Bereich vertretene Vielfalt von Forschungsthemen und methodischen Ansätzen in den 1980er Jahren vor allem dadurch, dass der Lehrkörper gezielt vergrößert wurde. So übernahm 1982 mit Hubert Faensen ein ausgesprochener

27 Feist 1980; Feist 1982; Olbrich 1979; Olbrich 1986; Möbius 1982; Möbius/Olbrich 1990; Faensen 1982; Faensen 1989; Flierl 1984; Geismeyer 1984.

28 Möbius/Olbrich 1982.

Fachmann für die Ältere und besonders für die Osteuropäische Kunstgeschichte den zweiten Lehrstuhl. Weitere neue Themen und Fragestellungen kamen z. B. mit Helga Möbius, Willi Geismeyer oder Bruno Flierl.

Die späten 1980er Jahre

Man könnte also meinen, die 1980er seien ein Jahrzehnt hoher Produktivität im Rahmen gesicherter Grundlagen gewesen und die Kunstwissenschaft sei unter der Voraussetzung einer sich lockernenden ideologischen Beeinflussung durch die SED zu einem prosperierenden Wissenschaftszweig aufgestiegen (Abb. 3).

Ein Dokument, das Mitte der 1980er Jahre von einer Arbeitsgruppe im Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen unter Beteiligung des Berliner Bereichs Kunstwissenschaft erarbeitet wurde, zeichnet ein anderes Bild.²⁹ Die »Studie zur Situation der jungen Kunstwissenschaftler in der DDR« untersuchte Arbeitsbedingungen und Stimmungslage der »quantitativ bedeutenden Generation der heute Ende 20/Anfang 30-jährigen, die in spätestens 15 Jahren den Berufszweig in unserem Land in wesentlichem Maße prägen wird«.³⁰ Wie schon die »Konzeption« von 1969 hatte auch diese Studie das Ziel, die Studien- und Arbeitsbedingungen der Kunstwissenschaftler zu verbessern. In ihrer taktischen Ausrichtung, ihrer sprachlichen Camouflage und in der Instrumentalisierung der verkrusteten parteilichen Erwartungshaltung kann diese Studie insgesamt für das Klima am Bereich Kunstwissenschaft in den 1980er Jahren stehen.

Die Autoren kommen zu erschreckenden Ergebnissen. Es gab eklatante Widersprüche zwischen dem fachwissenschaftlich geprägten Inhalt des Studiums und den tatsächlichen Anforderungen, die im Arbeitsalltag an die Absolventen gestellt wurden. Weiter wurde festgestellt, dass die Bereitschaft der Mehrzahl, sich weiterzubilden und sich in aktuelle kulturpolitische Auseinandersetzungen einzubringen, kaum vorhanden war: »Die meisten der jungen Kunstwissenschaftler haben die vorhandenen Schwierigkeiten erkannt, setzen sich aber kaum für deren Bewältigung ein und bringen nicht die Kraft auf, sich zumindest in dem möglichen Maße darüber hinwegzusetzen. So liegt eines der Hauptprobleme in der Berufsauffassung und im Fehlen der persönlichen Initiative.«³¹

Als Ursachen für diese Verweigerungshaltung, für diesen Rückzug der Jungen von der offiziellen Kunstwissenschaft spricht die »Studie zur Situation der jungen Kunstwissenschaftler in der DDR« schonungslos die allgemeinen Probleme der DDR-Kunstwissenschaft an: die

29 BA B, SAPMO-DDR, DR 3, 2. Schicht, Archivsig. 2970. In dieser Akte ist das Dokument, eine »Studie zur Situation der jungen Kunstwissenschaftler in der DDR« Bestandteil eines Konvoluts von Akten, das abgelegt wurde unter dem Titel »Zusammenfassendes Material der zeitweiligen Arbeitsgruppe »Ausbildung – Absolventenlenkung – Dokumentation im künstlerischen und kunstwissenschaftlichen Bereich«, Berlin, 2.5.1985«. Als Mitglieder dieser Arbeitsgruppe werden genannt: »Ministerium für Kultur (Abt. Bildende Kunst, Abt. Hoch- und Fachschulen/ Absolventenvermittlung, Abt. Museen und Denkmalpflege); Ministerium für Hoch- und Fachschulen (Abt. Kultur- Sprach- und Erziehungswiss.); VBK-DDR/ZV (Abt. Bildende Kunst, Abt. Angewandte Kunst, Abt. Kunstwissenschaft)«.

30 Ebd., Bl. 1.

31 Ebd., Bl. 10.



3 Seminargruppe des Jahrgangs 1982 im Juli 1987 (Studienabschluss) auf dem Dach des Hauses Dunckerstraße 4 in Berlin-Prenzlauer Berg, mit Seminargruppenleiterin Irmtraud Thierse (stehend, Mitte), Harald Olbrich (stehend, 4. v. r.) und Helga Möbius (stehend, 3. v. r.).

fehlende Gesamtkonzeption, die mangelhafte personelle und materielle Ausstattung der Kunstwissenschaft an Universitäten, die fehlenden Möglichkeiten des wissenschaftlichen Austauschs, die zu wenigen Ausstellungen und Fachtagungen, die beschränkten Publikationsmöglichkeiten, den fehlenden eigenen Berufsverband und schließlich die fehlende Reisefreiheit und die daraus resultierende unzureichende Kenntnis der Originale und schriftlichen Quellen sowie die gering ausgeprägten wissenschaftlichen Kontakte. Warnend wird vermerkt: »Die verbreitete ironische Bezeichnung ›Diapositiv-Kunstwissenschaft‹ reflektiert diesen Zustand mit mehr Ernst, als mitunter geglaubt wird.«³²

Im Ergebnis zeichnet die Untersuchung ein erschütternd reales Bild des Zustands der DDR-Gesellschaft in den späten 1980er Jahren:

»Die Erscheinungen von Passivität, mangelnder Initiative und Distanz gegenüber den Widersprüchen und Problemen der gesellschaftlichen Realität sind bei den einzelnen Vertretern dieser Generation natürlich unterschiedlich ausgeprägt (...). Die Mehrzahl der jungen Kunstwissenschaftler zweifelt an der Wirksamkeit der Arbeit dieser Gremien (Leitungsgremien gesell. Org.) und zeigt daher Desinteresse oder verweigert sich. Einzelbeispiele für administrative, selbtherrliche Eingriffe in die Tätigkeit dieser Leitungen verbreiten sich schnell, werden zu einer kollektiven Erfahrung und erhöhen die genannte Skepsis. Sie wirken zudem einem für dynamisches, entscheidungsfreudiges und produktives Verhalten erforderlichen Vertrauensverhältnis entgegen und rufen Resignation und das Gefühl des

32 Ebd., Bl. 12.

Kontrolliertseins hervor. (...) Von dieser Generation ist also weder ungestümer Aktionismus noch radikale, zur Aktivität treibende Ungeduld zu befürchten. Wie in der gesamten Altersgruppe existiert dagegen eine zunehmende Konzentration auf die Privatsphäre.«³³

Dieses Resümee wusste man im Parteiapparat zu lesen: »Mangelnde Initiative« verstand man nicht als allgemeine Lethargie, sondern als Ermüden der parteilichen Mitarbeit am Aufbau des Sozialismus; »Konzentration auf die Privatsphäre« konnte als Rückzug in den Schoß der Familie gelesen werden, aber auch als Etablierung inoffizieller Netzwerke jenseits des SED-dominierten öffentlichen Sektors. Es gilt also festzuhalten, dass die »Studie zur Situation der jungen Kunstwissenschaftler in der DDR« die argumentativen Muster der Parteibürokratie bediente, um sich so eine schonungslose Benennung der gravierenden, systemimmanenten Mängel erlauben zu können. Hinter diesem Taktieren stand auch das latente Bewusstsein der Beobachtung durch die Staatssicherheit, welches dann 1986 recht spektakulär zur traurigen Gewissheit wurde.³⁴ Mit dieser zwischen äußerlicher Anpassung und Bewahrung fachlicher Unabhängigkeit geschickte lavierende Taktik bauten Harald Olbrich und die anderen Lehrenden in den 1980er Jahren eine ideologisch aufpolierte Hülle um den fachlichen Kern des Bereichs Kunstwissenschaft, hinter der einige Freiheiten möglich wurden.

Ein Beispiel für das derart abgeschirmte Binnenklima des Bereichs Kunstwissenschaft ist eine Kunstaktion, die Erhard Monden 1982 im Seminarraum 3071 im Hauptgebäude der Humboldt-Universität durchführte (Abb. 4). Monden arbeitete damals intensiv mit dem erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys. 1981 war diese Kunstauffassung im Zusammenhang mit einer Ausstellung und einer Stand- und Laufperformance Mondens in der Zeitschrift »Bildende Kunst« kritisch besprochen worden.³⁵ Ein Jahr später, 1982, versuchte Monden dann gemeinsam mit Eugen Blume eine direkte Zusammenarbeit mit Beuys zustande zu bringen.³⁶ In einer »Parallelaktion über die Grenzen hinweg« versuchten sie, »der ›sozialen Plastik‹ auch in der DDR ein Plateau zu errichten«.³⁷ Verwirklicht wurde diese Idee jedoch erst am 2.4.1983, als Eugen Blume und Erhard Monden auf den Elbwiesen in Dresden sowie Joseph Beuys in Düsseldorf parallel die Aktion »Sender – Empfänger« durchführten. Die Aktion im Seminarraum 3071 kann mit Hilfe der verwendeten Ausgabe der »Berliner Zeitung« vom 3. Juni 1982 recht gut datiert werden. Die Aufschrift verweist unmissverständlich auf Joseph Beuys und auf den 2.4.1982. Sie ist somit Teil der Dresden-Düsseldorfer »Parallelaktion«. Mondens Aktion, immerhin das Werk eines offiziell wegen seines Kunstbegriffs missachteten Künstlers aus der

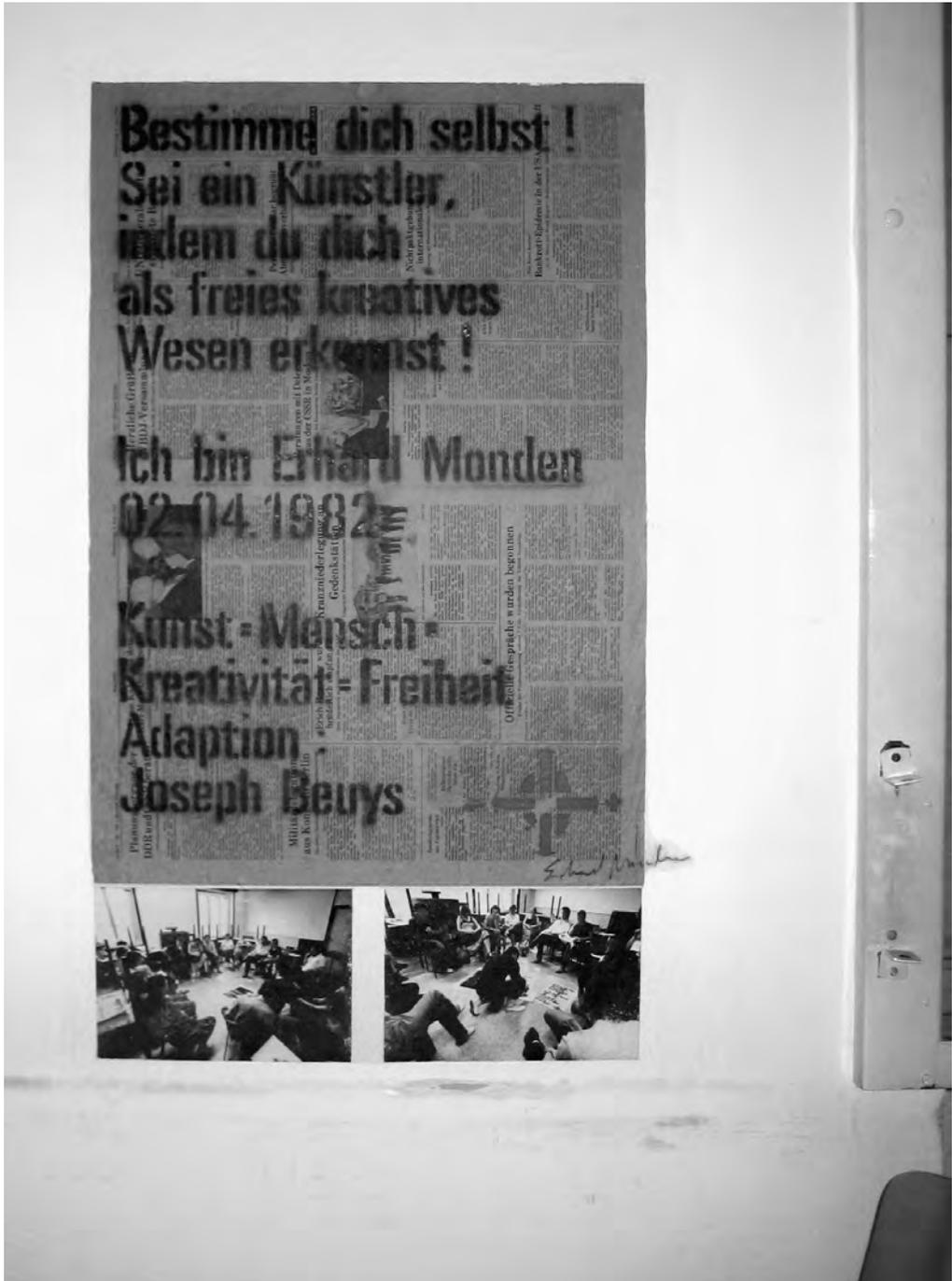
33 Ebd., Bl. 16.

34 Ich danke Hiltrud Ebert für den Hinweis auf die Enttarnung von »Dr. Gertraude Sumpf, Dozentin für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität« als inoffizielle Mitarbeiterin in dem Buch von Werner Stiller. Vgl. Stiller 1986, S. 122–123.

35 Die Ausstellung »Zeit-Raum-Bild-Realisation« und die damit verbundene Performance fand im Juni 1981 in der Galerie Arkade am Strausberger Platz statt. Ivan 1981; vgl. dazu Blume 1992, S. 141–142.

36 Eugen Blume hatte 1981 an der Sektion für Ästhetik und Kunstwissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin eine Diplomarbeit zu Beuys und seinem Kunstbegriff geschrieben: »Der Kunstbegriff bei Joseph Beuys. Bedeutung der Relevanzverschiebung vom künstlerischen Produkt zum ›Prinzip Kunst‹ als besondere Produktionsweise«. Vgl. Blume 1992, S. 141, 152.

37 Ebd., S. 148.



4 Erhard Monden, »Bestimme dich selbst!« Dokumentation der Kunstaktion im Seminarraum 3071 des Hauptgebäudes der Humboldt-Universität vom Juni 1982, fotografiert Mai 2009.

Prenzlauer Berg-Szene, fand nicht nur in den Räumen des Bereichs Kunstwissenschaft statt, sondern sie wurde dort auch gut sichtbar dokumentiert. Ihre provozierende Botschaft, die seit 1982 in jeder Lehrveranstaltung präsent ist, lautet: »Bestimme dich selbst! Sei ein Künstler, indem du dich als freies kreatives Wesen erkennst!«

»... *befreite Kunstwissenschaft*«?

1975 veranstaltete der Bereich Kunstwissenschaft an der Humboldt-Universität eine ebenso ambitionierte wie exponierte Tagung mit internationaler Beteiligung.³⁸ Die Arbeitstagung fand aus Anlass des »hundertjährigen Bestehens einer kunstwissenschaftlichen Lehr- und Forschungseinrichtung an der Berliner Universität und zu Ehren des 30. Jahrestages der Befreiung vom Hitler-Faschismus« statt. Sie stand unter dem Motto »Künstlerisches und kunstwissenschaftliches Erbe als Gegenwartsaufgabe« und wurde begleitet von einer Ausstellung kunstwissenschaftlicher Publikationen aus der DDR unter dem Titel »Dreißig Jahre befreite Kunstwissenschaft«. Dieses Stichwort aufgreifend, lässt sich die Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität nach den Umstrukturierungen der 3. Hochschulreform in mehrfacher Hinsicht als »befreit« charakterisieren.

Tatsächlich »befreit« war sie von althergebrachten institutionellen Verflechtungen und alten Lehrprogrammen – sie hieß nun programmatisch Kunstwissenschaft. Auch wenn diese Befreiung als Einengung des Fachs verstanden werden muss, bedeutete sie zugleich auch eine neue methodische Ausrichtung und die Erschließung neuer Themenbereiche. So wurden mit der Öffnung für die Gegenwartskunst und die Kunstgeschichte Osteuropas Schwerpunkte gesetzt, die noch heute Forschung und Lehre am Institut für Kunst- und Bildgeschichte bestimmen.

Für die Generation derer, die wie etwa Peter H. Feist oder Harald Olbrich in den späten 1960er oder 1970er Jahren in führende Positionen oder dauerhafte Anstellungen im Bereich Kunstwissenschaft gelangten, dürften die 3. Hochschulreform und die damit verbundene Festigung des Fachs durchaus eine Befreiung und ein Aufbruch gewesen sein. Die Vertreter dieser »zweiten akademischen Generation« der DDR hat Ralph Jessen als »Produkt der Nachkriegszeit« beschrieben.³⁹ Sie hatten ihre »wissenschaftliche Qualifikation, politische Orientierung und kulturelle Prägung in der sozialistisch verfassten Hochschule der DDR« erhalten und waren maßgeblich beeinflusst von Auf- und Umbruchsstimmung der 1940er/50er Jahre. Für Feist und Olbrich bedeutete die 3. Hochschulreform, die mehr oder weniger mit der Ernennung zum Professor bzw. Dozenten zusammenfiel, die Eröffnung von zwar beschränkten, aber doch gesicherten Gestaltungsmöglichkeiten. Ganz im Sinne dieses Aufbruchgefühls waren es dann auch Peter H. Feist und Harald Olbrich, die, später zusammen mit Helga Möbius, Hubert Faensen und anderen Lehrenden, das hohe Niveau und kritische Potential von Lehre und Forschung im Bereich Kunstwissenschaft bis 1989 maßgeblich bestimmten.

38 Die Ergebnisse dieser Tagung wurden in zwei dicken A 5-Heften publiziert. Vgl. Künstlerisches und kunstwissenschaftliches Erbe als Gegenwartsaufgabe 1975.

39 Jessen 1999, S. 261–262.

Für jene Kunstwissenschaftlerinnen und Kunstwissenschaftler, die ihre Ausbildung ab den späten 1960er Jahren erhalten hatten, waren ganz andere Erfahrungen prägend. Die »Studie zur Situation der jungen Kunstwissenschaftler in der DDR« hat die Misere dieser nächsten Generation schwarz auf weiß festgehalten. Neben vielem anderen hatten sich auch die Arbeitsbedingungen der Kunsthistoriker in den Jahren des Bestehens der DDR so sehr verschlechtert, das für sie praktisch kaum eine verlockende Zukunftsaussicht bestand. Normales fachliches Arbeiten war für sie innerhalb der DDR schwierig und außerhalb der Grenzen fast unmöglich – es erschien als Privileg der von der SED gewährten Position oder als Privileg des Alters.

Unter diesen Bedingungen haben dann auch jene »Genossen Kunstwissenschaftler«, die die 3. Hochschulreform noch als Chance für eine Erneuerung des Fachs gesehen hatten, die Ereignisse des Jahres 1989 als Befreiung erlebt. Ein Jahr vor dem Ende der DDR erschien zum 60. Geburtstag von Peter H. Feist der Sammelband »Kunstverhältnisse«. Der darin enthaltene Beitrag von Harald Olbrich über »Aspekte aktueller Methodendiskussion« gibt einen sehr guten Einblick in das methodische Selbstverständnis, die Offenheit und grenzüberschreitende wissenschaftliche Freiheit, die wenigstens in der Nische des Bereichs Kunstwissenschaft Ende der 1980er Jahre erreicht worden war.⁴⁰ Olbrich diagnostiziert in dem Aufsatz eine Krise des Fachs Kunstgeschichte, von der er unmissverständlich auch die »marxistischen Gewissheiten« betroffen sieht. Der Begriff marxistische Kunstwissenschaft ist in dem Text nicht ein einziges Mal zu finden, und außer Peter H. Feists »Kunstverhältnissen« nennt Olbrich keine einzige methodische Position aus der DDR oder aus einem anderen sozialistischen Land. Der Blick ist gerichtet auf einen internationalen wissenschaftlichen Diskurs, an dem man endlich aktiv teilnehmen will. Als eine zentrale Folgerung aus seiner Zustandsbeschreibung des Fachs, als eine »ad hoc Hypothese« notiert Harald Olbrich in diesem Text von 1988 Sätze, die an Heinrich Wölfflins späte Äußerung denken lassen, am Lebensende könne kein System stehen.⁴¹ Zugleich markieren diese Gedanken den Ausgangspunkt, von dem aus nach 1989 ein Neuanfang gewagt werden sollte:

»(...) moderne Methodenvielfalt ist nicht von Nachteil, sondern von Vorteil, die bewußte Handhabung vorausgesetzt. Zu verschieden sind heute gesellschaftliche Erfordernisse und Instanzen, zu divergierend die Objektbereiche des Faches, die Erkenntnisinteressen können nicht deckungsgleich sein. Zudem ist kunsthistorisches Sinnverständnis und Erklären an freie Menschen zu adressieren.«⁴²

Abkürzungen

BA B = Bundesarchiv Berlin

SAPMO-DDR = Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR

HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv

40 Olbrich 1988.

41 Vgl. Wölfflin 1984, S. 470. Siehe dazu den Beitrag von Elke Schulze in diesem Band.

42 Olbrich 1988, S. 23.

Literatur

- Badstübner, Ernst: Kunstgeschichte in der DDR. In: Kunstchronik 44 (1991), S. 234–238.
- Blume, Eugen: Joseph Beuys und die DDR – der Einzelne als Politikum. In: Muschter, Gabriele/Thomas, Rüdiger (Hg.): Jenseits der Staatskultur. Tradition autonomer Kunst in der DDR. München und Wien 1992, S. 137–154.
- Ebert, Hiltrud (Hg.): Erhard Frommhold. Lektor und Publizist. »Meine Biographie sind die Bücher«. Berlin 2008.
- Faensen, Hubert: Kirchen und Klöster im alten Russland. Stilgeschichte der altrussischen Baukunst von dem Kiewer Rus bis zum Verfall der Tatarenherrschaft. Leipzig 1982.
- Faensen, Hubert: Siehe die Stadt, die leuchtet. Geschichte, Symbolik und Funktion altrussischer Baukunst. Leipzig 1989.
- Feist, Peter H.: Beiträge R. Hamanns zur Methodik der Kunstgeschichtsschreibung. Berlin 1980.
- Feist, Peter H.: Pablo Picasso. Vom Sinn eines künstlerischen Gesellschaftsbildes. Berlin 1982.
- Feist, Peter H.: Die Kunstwissenschaft in der DDR. In: Papenbrock, Martin (Hg.): Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit. Göttingen 2006 (Kunst und Politik, Bd. 8), S. 13–49.
- Flierl, Bruno: Architektur und Kunst. Texte 1964–1983. Dresden 1984.
- Geismeyer, Willi: Die Malerei der deutschen Romantiker. Dresden 1984.
- Herding, Klaus: 1968. Kunst, Kunstgeschichte, Politik. Frankfurt a. M. 2008.
- Ivan, Gabriela: Sensibilisierung der eigenen Person: einige Bemerkungen zu einer eigenwilligen Ausstellung. In: Bildende Kunst 10 (1981), S. 516–517.
- Jessen, Ralph: Akademische Elite und kommunistische Diktatur. Die ostdeutsche Hochschullehrerschaft in der Ulbricht-Ära. Göttingen 1999.
- Künstlerisches und kunstwissenschaftliches Erbe als Gegenwartsaufgabe. Referate der Arbeitstagung vom 16.–18.4.1975. Hg. von der Abteilung Dokumentation und Information der Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin. 2 Bde. Berlin 1975.
- Kuhirt, Ullrich: Die Kunst im Widerstand und der Realismus. In: Bildende Kunst 11 (1969), S. 610–612.
- Lambrecht, Wolfgang: Wissenschaftspolitik zwischen Ideologie und Pragmatismus. Die III. Hochschulreform (1965–71) am Beispiel der TH Karl-Marx-Stadt. Münster 2007.
- Lexikon der Kunst. Begr. von Gerhard Strauss und hg. von Harald Olbrich u. a. 5 Bde. Leipzig 1968.
- Lexikon der Kunst. Begr. von Gerhard Strauss und hg. von Harald Olbrich u. a. 7 Bde. Neubearbeitung. Leipzig 1987–1994.
- Möbius, Helga: Die Frau im Barock. Leipzig 1982.
- Möbius, Helga/Olbrich, Harald: Überlegungen zu einer sozialwissenschaftlichen Kunstgeschichte. In: Bildende Kunst 1 (1982), Beilage 13, S. 1–16.
- Möbius, Helga/Olbrich, Harald: Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Leipzig 1990.
- Olbrich, Harald (Hg.): Sozialistische deutsche Karikatur. 1848–1978. Berlin 1979.
- Olbrich, Harald: Proletarische Kunst im Werden. Berlin 1986.
- Olbrich, Harald: Aspekte aktueller Methodendiskussion. In: Kunstverhältnisse – ein Paradigma kunstwissenschaftlicher Forschung. Festschrift P. H. Feist. Hg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR und der Akademie der Künste der DDR. Berlin 1988, S. 20–25.
- Olbrich, Harald: Kunstgeschichte in der DDR. In: Kunstchronik 44 (1991), S. 228–233.
- Pracht, Erwin: Versuch einer Gegenstandsbestimmung der Theorie des sozialistischen Realismus. In: Weimarer Beiträge 16 (1970), Nr. 6, S. 26–47.
- Stiller, Werner: Im Zentrum der Spionage. Mainz 1986.
- Wölfflin, Heinrich: Autobiographie, Tagebücher und Briefe. Hg. von Joseph Gantner. 2., erweiterte Aufl. Basel und Stuttgart 1984.

Abbildungsnachweis

- 1 Private Fotosammlung Hiltrud Ebert.
- 2 Private Fotosammlung Hiltrud Ebert.
- 3 Foto: Florian Merkel.
- 4 Foto: Christof Baier.

Nach 1989

Strukturkommission Kulturwissenschaften

Am 28. August 1991 erhielt ich ein Schreiben des Berliner Wissenschaftssenators Manfred Erhardt, in dem er anfragte, ob ich bereit sei, an einer Struktur- und Berufungskommission für einen Fachbereich Kulturwissenschaften an der Humboldt-Universität teilzunehmen. Ich kannte Herrn Erhardt von Verhandlungen, als er noch Staatssekretär in Stuttgart unter Lothar Späth war, aber vielleicht hatte er mich auch erinnert, da ich schon 1990 zusammen mit Thomas Gaetgens ein Memorandum an ihn gesandt hatte, in dem wir den Vorschlag machten, die Kunstgeschichtlichen Seminare der Freien Universität und der Humboldt-Universität zu Berlin zusammenzulegen und mit der Kunstbibliothek ein norddeutsches Zentralinstitut zu gründen – mit Bibliothek und Gästehaus, ein Institut also, das jenem süddeutschen Zentralinstitut ein norddeutsches zur Seite gestellt hätte. Der Vorschlag scheiterte sogleich, weil der Rektor der Freien Universität alle Zusammenschlüsse dieser Art energisch ablehnte aus der Befürchtung heraus, es könne ein Exodus der Freien Universität an die Humboldt-Universität in Gang kommen.

Der Brief des Senators ist die einzige Unterlage, die mir von der langen, schwierigen und doch ergiebigen Arbeit in jener Kommission geblieben ist. Im Augenblick, da Geschichte geschieht, denkt man nicht daran, dass man an einem Geschehen beteiligt ist, das bald schon Geschichte sein würde und irgendwann als solche zu verhandeln ist. Ich bin aber auch deshalb ein schlechter Zeuge, weil, wie Karin Hirdina meiner Frau nachträglich erzählt hat, ich oft während der langen Sitzungen eingeschlafen sei, allerdings mit der beneidenswerten Eigenschaft, immer im rechten Augenblick, wenn es darauf ankam, wach zu sein! Sie mögen das bestätigt finden, wenn ich Ihnen verrate, dass ich an die gemeinsame Arbeit gerne und mit gutem Gefühl zurückdenke.

Allerdings hat für mich alles sehr merkwürdig angefangen. Nicht lange nach jenem Brief des Senators, dem ich meine Zusage mitgeteilt hatte, bekam ich eine Einladung zu einer Sitzung in dieser Angelegenheit. Ich machte mich daraufhin auf nach Berlin, schlug mich durch die trüben Flure bis zum Zimmer – sagen wir – 2092, fand die Tür geschlossen, öffnete sie und sah eine Gruppe von etwa sechs bis acht Personen mich anstarren. Verschüchtert stellte ich mich vor und sagte, ich sei jetzt zu einer Sitzung der Strukturkommission hierher bestellt. Aus dem lähmenden Entsetzen äußerte sich dann eine junge hellblonde Frau und versicherte mir, es sei

Der Text spiegelt den Wortlaut des Vortrages während der Tagung wider und stützt sich auf meine persönliche Dokumentation aus den Sitzungen der Kommission; dies gilt auch für die im Text vorkommenden Zitate.



1 Sitzung der Strukturkommission

ihr furchtbar peinlich, es müsse ein Versehen vorliegen, aber hier tage jetzt eine Strukturkommission mit Mitgliedern ausschließlich aus der Humboldt-Universität. Noch während ich den Ausgang suchte, wurde mir ein üppiger Blumenstrauß für meine Frau nachgereicht, sodass ich erst mal versöhnt die Heimfahrt nach Hamburg antreten konnte. Die dauerte damals noch fast drei Stunden, sodass ich Gelegenheit hatte, über das Geschehen zu grübeln: Wenn sich nur die Humboldt-Mitglieder der Kommission getroffen haben – wie kam es dann zu der Einladung an mich? Hat man mich vielleicht für einen der ihren gehalten oder wollte irgendwer mich in eine Verschwörung gegen die Restkommission hineinziehen? Denn warum war offensichtlich nur ich zu diesem Termin eingeladen worden? Die belanglose Episode charakterisiert doch die zwiespältige, überaus sensible Ausgangslage, mit der wohl jede der zahlreichen Strukturkommissionen zu kämpfen hatte: Ostler und Westler monatelang auf engstem Raum sich gegenüber sitzend – um über Monate hin die schwierigsten Materien, die an einer Universität zu bewältigen sind, zu verhandeln. Ich besitze noch zwei Fotos, welche die Konstellation in einem bereits etwas gelösteren Stadium fixieren (Abb. 1 und 2); wäre man mittlerweile nicht auf erfolgversprechendem Wege gewesen, hätte man wohl kein Foto gemacht: Da sitzt am Kopfende des Tisches vor dem Bogenfenster der Vorsitzende der Kommission, der Musikwissenschaftler Friedhelm Krummacher von der Universität Kiel, der gewiss das Hauptverdienst an der am Ende erfolgreichen Arbeit der Kommission hatte, denn er hat nicht nur die Verhandlungen mit großer Geduld, Zähigkeit und mit Geschick sowie auch mit angenehmer Zurückhaltung geleitet, sondern auch die Wege im Austausch mit der Universitätsleitung und mit dem Senatsamt gebahnt und gewiesen, sodass die Arbeit der Kommission immer in sachbezogener und legaler Form vonstatten gehen konnte. Nicht zufällig sitzt ihm gegenüber am anderen Tische Jochen Hörisch: Der Germanist hatte hier als einziger nicht sein Fach zu vertreten, sondern die Kulturwissenschaft, also eine neue Idee und Disziplin, die es erst zu etablieren galt. Ich darf so viel verraten, dass der intellektuelle Gehalt unserer Arbeit, aber auch die personelle Verkör-



2 Sitzung der Strukturkommission

perung, die sie am Ende im Fachbereich gefunden hat, seiner Emphase und seiner Kenntnis zu verdanken sind. Ich habe gelegentlich mit meiner Nachbarin, Karin Hirdina, einen etwas konservativeren Anteil an wissenschaftlicher Kontur des Fachbereichs gewünscht, doch ich bin einverstanden damit, dass Hörisch sich durchgesetzt hat. Frau Hirdina hatte gewiss den schwierigsten Part in der Kommission übernommen, weil sie nicht nur mit der Ästhetik ein uns allen unvertrautes Universitätsfach zu vertreten hatte, sondern weil zahlreiche Mitglieder der alten Humboldt-Universität ihre Hoffnungen auf sie abgeladen hatten. Wir übrigen sind reine Fachvertreter gewesen und haben uns wohl auch so verstanden und verhalten: Ruth Tesmar, damals stellvertretende Dekanin, vertrat das größte Fach: die Kunstpädagogik; Christa Hasche die Theaterwissenschaft, daneben Ada Raev, die geschätzte Kunsthistorikerin mit slawistischem Schwerpunkt, dann der Musikwissenschaftler Christian Kaden. Sicher nicht als Fachvertreter hat sich der einzige Student in der Kommission verstanden. Ich kann mich nicht erinnern, dass er je ein Wort gesagt hätte, – dass er sich aber viel gedacht hat, und dass ich gerne seine Meinung gehört hätte, weiß ich erst, seitdem ich mit Vergnügen und Gewinn Jens Biskys Beiträge in der Süddeutschen Zeitung lese. So also saßen wir Monat um Monat zusammen, um ein Geschäft zu erledigen, das eine vierzigjährige Auseinanderentwicklung in Wissenschaft und Mentalität, wenn nicht rückgängig, so doch entwicklungsfähig machen sollte.

Es war durchaus Vorarbeit geleistet worden, und zwar an der Humboldt-Universität selbst. Es hatte eine interne Personal- und Strukturkommission (PSK) gegeben, die am 30. Januar 1991 niedergesetzt worden war. Beraten wurde über zahlreiche Fächer, darunter: Kunstpädagogik, Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Kulturwissenschaft und Ästhetik. Daneben initiierten die Studenten eine anonyme Umfrage unter Studenten mithilfe eines Fragebogens, in dem auch die Bewertung des »politischen Verhaltens« der Lehrkräfte vor und nach der Wende und deren »Ehrlichkeit« abgefragt wurden. Die Personal- und Strukturkommission hat ein umfangreiches Papier mit Empfehlungen verabschiedet, die vorsahen, einen

Fachbereich 8 »Kulturwissenschaften« mit acht Instituten zu bilden: mit dem Winckelmann-Institut (Archäologie), einem Institut für Ästhetik, einem Institut für Kunstgeschichte, einem Institut für Kulturwissenschaft mit eigenem Studiengang, einem Institut für Musikwissenschaft, einem Institut für Theaterwissenschaft, einem Institut für Wissenschaftsphilosophie und Humanontogenese. Diese Ausarbeitung lag auch der neuen Personal- und Strukturkommission in der ersten Hälfte von 1991 zugrunde, die Prof. Walter Schindler leitete, und der die auswärtigen Professoren Hans Robert Jauss (Konstanz) und Hans-Werner Jendrowiak (Eichstätt-Ingolstadt) angehörten. Am 4. März fanden sogenannte Eröffnungshearings statt, wobei diejenige zur Kunstgeschichte von Kaden geleitet wurde. Diskutiert werden sollte die Frage, wie die »Lehrstuhlforderung hierarchisiert« werden könne sowie Qualifikationsfragen. Das Hearing fand am 6. März 1991 statt. Harald Olbrich trug dort vor, dass man sich eine Kunstgeschichte vorstelle, die sozialgeschichtliche, kulturanthropologische, mentalitätsgeschichtliche Fragestellungen und Erkenntnisziele verfolge. Sechs Lehrstühle wären eine ideale Ausstattung für das Kunstgeschichtliche Institut, wobei Osteuropäische Kunst, die DDR-Kunstgeschichte, die Geschichte von Architektur und Städtebau sowie die feministische Kunst den besonderen Charakter des Instituts auszumachen hätten. Die Beratungen der Kommission mündeten in ein umfangreiches Papier. Empfohlen wurde ein Fachbereich für Kultur- und Kunstwissenschaften. Den Magisterstudiengängen sollte ein »integratives Begleitstudium« angegliedert sein. Für die Kunstgeschichte wurden drei Lehrstühle empfohlen, eine Dozentur und drei bis vier Assistentenstellen. Die Lehrstühle sollten der Älteren Kunstgeschichte, der Kunstgeschichte der Neuzeit und der Architekturgeschichte der Neuzeit gewidmet sein. Eine Vertretung der feministischen Kunstgeschichte sollte angestrebt werden.

Man kann die Überlegungen und Empfehlungen dieser Kommissionen durchaus als eine wichtige Vorarbeit für unsere Struktur- und Berufungskommission ansehen. Für die Kunstgeschichte allerdings enthielten jene Beratungen ein immer wiederkehrendes, fatales Element: In der ersten Kommission, PSK, hieß es noch in den Empfehlungen zum Institut für Kunstgeschichte: »Zusammenschluß mit Kunstpädagogik in Betracht zu ziehen«. In einem weiteren Arbeitsschritt hieß es strikter: »Dringend geboten der Ausbau der Beziehung zum Institut für Kunstpädagogik bis hin zur unverzüglichen Fusionierung«. Offensichtlich suchte die Kunstpädagogik eine Ausweitung der Legitimation durch wissenschaftliche Assoziierung. Deutlich wird spürbar, dass die Kunsthistoriker sich gegen die Avancen des weitaus größten Faches (ich erinnere die Zahl 40) wehrten. Olbrich meldete Bedenken an: Die Annäherung von Kunstgeschichte und Kunstpädagogik sei als »Prozess« aufzufassen, eine »unverzügliche Fusion« jedoch »problematisch«. Diese Angelegenheit war eine schwerwiegende Vorgabe, die unserer Kommission in die Wiege gelegt wurde. Diese strukturelle Problematik bezog sich nur auf unser Fach.

Auf alle Fächer bezog sich das personalpolitische Problem. Die Vorgängerkommissionen hatten eine Strategie verfolgt, wie sie in dieser Lage jede Kommission in jeder Universität der Welt verfolgt hätte: Die Struktur mag sich ändern, wenn sie nur den Personalbestand so übernimmt wie er ist. Eine entsprechende Erwartung hatte man auch gegenüber unserer Kommission. Doch man hatte unsere Kommission demonstrativ eine »Struktur- und Berufungskommission« genannt.

Dieser schwierige Auftrag hat dazu geführt, dass unsere Kommission sich mit Strukturfragen relativ wenig befasst hat, weil man mit Ausnahme der Kunstpädagogik und der Wissenschaftsphilosophie vom Stand der vorangegangenen Beratungen profitieren konnte. Zunächst aber wurde von uns eine Evaluierung des gesamten wissenschaftlichen Personals aller beteiligten Fächer verlangt, wobei negativ Evaluierete zu entlassen seien, während positiv Evaluierete sich auf ausgeschriebene Stellen sollten bewerben können. Dieser evaluatorische Durchgang aller am Fachbereich beschäftigten Wissenschaftler, mit Anhörung eines und einer jeden, mit Ausformulierung der Beurteilungen, war die härteste Arbeit in dem ganzen Verfahren. Ich habe die Ergebnisse nochmals durchgelesen und muss noch im Nachhinein sagen, dass die Kommission überaus gewissenhaft in jedem Fall zu einem individuellen Urteil gefunden hat.

Das gewichtigste strukturelle Problem war die Klärung des Verhältnisses zur Kunst- und Musikpädagogik. Es war uns klar, dass die Kommission mit der Bewältigung der Evaluation und Neukonstituierung dieses großen Faches überfordert gewesen wäre; aus inhaltlichen Gründen war es mit der Wissenschaftsphilosophie ähnlich. Die Kommission ist bald zu dem Schluss gekommen, dass diese beiden Fächer nicht in den von uns zu strukturierenden Fachbereich passten. Es war ein Gespräch mit dem Wissenschaftssenator nötig, um die Ausklammerung der Kunst- und Musikpädagogik zu realisieren, die dann beide ganz an die Hochschule für Bildende Künste im ehemaligen Westberlin überführt wurden. Aus dem großen Stellenpool konnten wir zwei für die Humboldt-Universität retten. Aus der Einrichtung einer Universitätszeichnerlehrer-Stelle unter dem Dach des Hauptgebäudes ging das heutige Menzel-Dach hervor. Außerdem wurde die Stelle eines Universitätsmusikdirektors geschaffen.

Zugleich jedoch – ich beschränke mich ab jetzt auf die Kunstgeschichte – war eine schwierige personelle Entscheidung herbeizuführen, obwohl alle Stelleninhaber in der Kunstgeschichte positiv evaluiert worden waren. Eine Stelle war inzwischen vakant geworden oder würde es bald wegen der Altersgrenze werden; sie sollte für Osteuropäische Kunstgeschichte ausgeschrieben werden. Es gab aber an wichtigster Stelle eine konnubiale Konstellation, die uns trotz unbestrittener fachlicher Qualitäten für einen Neuanfang untragbar erschien. Ich empfinde es noch heute als Erleichterung, dass dieses Problem durch Einsicht aller Seiten gelöst werden konnte, sodass in »DIE ZEIT« vom 26. Juni 1992 schließlich alle dreizehn Professorenstellen des neuen Fachbereichs, einschließlich der einen Stelle des Winkelmann-Instituts, neu ausgeschrieben werden konnten. Für die Kunstgeschichte war dies eine C3-Stelle: Kunstgeschichte der Neuzeit, eine C3-Stelle: Kunstgeschichte des Städtebaus und der Architektur, eine C4-Stelle: Kunstgeschichte Osteuropas. Die Bewerbungen auf die ausgeschriebenen Stellen waren sensationell erstklassig. Für die Neuzeit-Stelle waren es 28 Bewerbungen, für die Architektur-Stelle 26, auf die Osteuropa-Stelle 6 Bewerber – darunter übrigens nicht der jetzige Stelleninhaber. Mir liegt daran, etwas klarzustellen: Es ist mir öfters gesagt worden, es sei wohl kein Zufall, dass für die C4-Stelle: Mittlere und neuere Kunstgeschichte, die bereits zwei Wochen vor den anderen, am 12. Juni 1992, in der gleichen Wochenzeitung ausgeschrieben worden war, der Berufungsvorschlag *pari passu* zwei Professoren aus Hamburg aufwies. Ich müsste gegen meine Natur gearbeitet haben, wenn ich diese Fügung betrieben hätte, wenn sie nicht von der Qualifikation her nahegelegen hätte. Allerdings war es mir auch nicht unrecht: Wenn der eine berufen werden würde, hatte ich den anderen in Hamburg sicher; wenn der andere berufen worden

wäre, hätte ich den einen auf der Stelle des anderen für Hamburg vielleicht halten können. Eher wäre ich verantwortlich zu machen für die Besetzung der Osteuropa-Professur, nachdem Thomas DaCosta Kaufmann uns persönlich zu-, aber dann offiziell abgesagt hatte.

Wie es weiter lief, wissen alle besser. Für mich ist es äußerst befriedigend, weder östlicher- noch westlicherseits je gesagt bekommen zu haben, wir hätten ein ganz falsches Resultat erzielt. Möglich wurde das Ergebnis, weil die Vertreterinnen und Vertreter aus Ost und West sich schließlich achten und schätzen gelernt und zu einer gedeihlichen Zusammenarbeit gefunden hatten.

Abbildungsnachweis

1 und 2 Archiv des Autors.

Kunst- und Bildgeschichte 1992–2010

Gegen Ende der Evaluation des Kunstgeschichtlichen Seminars durch eine externe Kommission im Dezember 2002 meldete sich eines der Mitglieder aus der Dozentenschaft, die bereits vor 1990 an der Humboldt-Universität gelehrt hatte. Sein erster Beitrag lautete: »Warum haben Sie die eine Frage nicht gestellt, ob es an diesem Seminar einen West-Ost-Konflikt gegeben hat?« Die rhetorische Frage nach der nicht gestellten Frage wurde von derselben Person umgehend vollkommen unrhetorisch beantwortet: »Ich kann Ihnen versichern, es gab keinen.«

Niemand, der zur Zeit der Umgestaltung der Humboldt-Universität im Zuge der Wiedervereinigung unmittelbar beteiligt war, wird diese so angespannte wie produktive Zeit missen wollen, und daher traf die Frage einen Nerv. Die Antwort entsprang ebenfalls einem auf Erfahrung gegründeten Grundkonsens, der ungeachtet dessen, ob von allen Mitgliedern des Seminars dieselbe Antwort in derselben Entschiedenheit gegeben worden wäre, außer Diskussion stand.

Abgesehen von dem persönlichen Zusammenspiel der Seminarmitglieder lag der Konsens darin, dass mit dem Umbruch auch die Definition dessen, was eine zeitgemäße Kunstgeschichte sein könnte und sollte, auf dem Prüfstein stand. Es zeigte sich, dass die Methoden diesseits und jenseits der Mauer durch den Rekurs auf eine kritische Ikonologie bereits vor 1989 ein Maß an gemeinsamer Basis aufwiesen, dass methodische Konflikte nicht etwa retrospektiv ausgefochten, sondern prospektiv gewendet werden konnten. Dies hat dem Kunstgeschichtlichen Seminar ermöglicht, in Offenheit auf die Herausforderungen zu reagieren, die sich in den Jahrzehnten zwischen 1990 und 2010 für das Fach Kunstgeschichte gestellt haben.

Ein ubiquitär gesteigertes Interesse am Bild, das in der Formel des *iconic turn* (Gottfried Boehm) gefasst wurde, hat dem Fach die Entscheidung abverlangt, entweder zu einer Art ›Zweiter Archäologie‹ zu werden oder aber die Tradition der Kunstgeschichte als historische Bildwissenschaft unter den Bedingungen der Gegenwart zu stärken. Das Kunstgeschichtliche Seminar der Humboldt-Universität hat beträchtliche Anstrengungen unternommen, um diesem Anspruchsdruck zu begegnen. Es hat sowohl den enger definierten Stoff der bildenden Kunst wie auch den weiter gefassten Bereich der angewandten Künste und der Medien, wie sie um 1900 im Zusammenspiel von Wien, Berlin und dann auch Hamburg das Gesamtfeld der Kunstgeschichte ausmachten, bearbeitet. Begleitet wurde dieser Prozess durch kontinuierliche fachgeschichtliche Untersuchungen, so insbesondere zum 19. Jahrhundert, zur ›Ostforschung‹ und zur NS-Zeit.

Zu den grundlegenden Methoden und Ansätzen wie der Formanalyse, Ikonologie sowie Kultur- und Sozialgeschichte kamen in den letzten fünfzehn Jahren vor allem die Gender Studies, die Reflexionen alter und neuer Medien und die Gesamtheit der urbanen Bildwelten bis

hin zur Streetart hinzu. Um diesen Zuschnitt zu festigen, hat das Kunstgeschichtliche Seminar eine Juniorprofessur für den Bereich der angewandten Kunst einwerben können. Als Felder sind die Moderne und die zeitgenössische Kunst massiv gestärkt worden, aber der Kern des Faches ist mit dem Mittelalter und der frühen Neuzeit nicht weniger entschieden gepflegt worden. Das Requiem-Projekt zur Erforschung der italienischen Papst- und Kardinalsgrabmäler sowie die Gründung des Adolph-Goldschmidt-Zentrums zur Erforschung der romanischen Skulptur zeugen hiervon in besonderem Maß.

Diese allgemeine Zielsetzung hat sich auch in der technischen Entwicklung des Seminars niedergeschlagen. Angesichts starker Lücken in der Bibliothek wurden seit 1994 einerseits beträchtliche Mittel aufgewendet, um Fehlbestände aufzuholen; zugleich aber wurde stark in die digitale Technik investiert. Die Entwicklung des Bilderfassungsprogramms »Imago« und die später entfaltete Datenbank des Requiem-Projekts, die durch die Diathek des Seminars mitbegründete, bundesweite Datenbank »Prometheus«, die Entwicklung eines Erfassungsprogramms romanischer Kapitelle durch das Goldschmidt-Zentrum sowie die Einrichtung des Internet-Netzwerks »H-Arthist« und des Publikationsorgans »Kunsttexte.de« haben diesen Impuls neben weiteren digital orientierten Vorhaben aufgenommen. In diesen Zusammenhang gehört auch das Projekt »Geschichte der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus« (GKNS), das neben der Erschließung des Quellenmaterials eine innovative digitale Dimension hatte. Hierdurch wurde das Institut zu einer der führenden Einrichtungen auf dem Gebiet des kunsthistorischen Einsatzes des Computers. Mit der Translozierung des »Census of Antique Works of Art and Architecture known in the Renaissance« von der Bibliotheca Hertziana in Rom im Jahre 1995 kam zudem ein digital organisiertes Forschungsprojekt an das Kunstgeschichtliche Seminar, das in der Renaissanceforschung unverzichtbar ist.

Auf dieser Basis hat das Institut erhebliche Anstrengungen in der Kooperation und der Einwerbung externer Projektmittel unternommen. Hierzu gehörte die Aufnahme des »Census« an die Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, die Einrichtung der Rudolf-Arnheim-Professur für ausländische Gastprofessoren im Grenzbereich von Kunstgeschichte und verwandten Disziplinen durch den DAAD sowie die Beteiligung am Sonderforschungsbereich 644 »Transformationen der Antike« und am Exzellenzcluster »Topoi«. »Das Technische Bild« war genuin daran beteiligt, das Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik zu gründen und damit zu helfen, geistes- und naturwissenschaftliche Perspektiven zu verbinden; die neu ins Leben gerufene Zeitschrift »Bildwelten des Wissens« ist diesem Ziel gewidmet. Eine Fülle von Ausstellungen, an denen diese Einrichtungen beteiligt waren, haben die traditionell starken Bindungen zu den Museen bekräftigt. Schließlich hat die gemeinsam mit dem Philosophen John Michael Krois installierte Kolleg-Forschergruppe »Bildakt und Verkörperung« eine enge Verbindung zwischen Philosophie und Kunstgeschichte aufgenommen. Die im Jahre 2009 erfolgte Umbenennung des Kunstgeschichtlichen Seminars in Institut für Kunst- und Bildgeschichte trug all diesen Entwicklungen Rechnung.

Den Neubeginn markieren die in den Jahren 1992 und 1993 getroffenen Entscheidungen der Struktur- und Berufungskommission, deren Tätigkeit Martin Warnke geschildert hat. Sie hat den Stellenplan festgelegt, die Ausschreibung der neuen Professuren in die Wege geleitet und anschließend die Berufungsverfahren durchgeführt. Bereits im Jahre 1993 bestand das Kol-

legium aus den hauptamtlichen Dozenten Helga Möbius (Mittelalter), Ulrich Reinisch (Geschichte des Städtebaus und der Architektur), Susanne von Falkenhausen (Kunstgeschichte der Moderne) und Horst Bredekamp (Mittlere und Neuere Kunstgeschichte). 1995 nahm Adam Labuda (Kunstgeschichte Osteuropas) einen Ruf an, womit die Tradition der Osteuropa-Forschung wieder aufgenommen wurde. Im selben Jahr wurde Arnold Nesselrath als Leiter des »Census« berufen, der neben seiner Professur an der Humboldt-Universität gleichzeitig Direktor der Abteilung für die nachantike Kunst des Vatikan ist. Durch diese Personalunion werden die Studenten immer wieder an die großen Restaurierungskampagnen Roms, so etwa der Stanzten Raffaels, herangeführt.

Im Jahre 2010 lehren nach einer Reihe weiterer Berufungen und Habilitationen im Status von Dozenten: Horst Bredekamp, Annette Dorgerloh, Susanne von Falkenhausen, Hildegard Frübis, Charlotte Klöck (Moderne Kunst und Neue Medien), Arnold Nesselrath (Mittlere und Neuere Kunstgeschichte, mit Nachleben der Antike), Ulrich Reinisch, Claudia Rückert (Mittelalter mit Schwerpunkt Skulptur), Robin Schuldenfrei (Kunst und Gewerbe), Rosa von der Schulenburg, Peter Seiler (Mittlere und Allgemeine Kunstgeschichte), Bettina Uppenkamp und Philipp Zitzlsperger. Als apl. Professor wirkt Michael Diers. Als Honorarprofessoren sind Tilmann Buddensieg, Hartmut Dorgerloh und Gerhard Wolf tätig.

Der Rückblick auf den Beginn um 1810 verdeutlicht, dass der umfassende Anspruch, den Hirt und mehr noch Kugler mit der Kunstgeschichte verbunden haben, eine erstaunliche Wiederkehr erlebt hat. Wie sich die Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität weiter entwickeln wird, ist ungewiss. Aber ohne dass hier eine bewusste Planung umgesetzt worden wäre, hat sich ein ausgreifender, die Außenwelt des Faches wahrnehmender und die Bildmedien im weitesten Sinn reflektierender Anspruch herausgebildet, dessen nun bereits zweihundertjährige Gravitation weiter wirken sollte.

Horst Bredekamp und Adam S. Labuda

Autorenverzeichnis

Sabine Arend

Studium der Kunstgeschichte, Neueren Deutschen Literatur und Politikwissenschaft in Köln und an der Humboldt-Universität zu Berlin, Promotion 2009. Wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt GKNS-WEL – Geschichte der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Wissenschaftliches Volontariat in der Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück/Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten; Mitarbeiterin im neuen Hauptausstellungsprojekt Forschungen zur Geschichte der deutschen Kunsthistoriografie im Nationalsozialismus

Christof Baier

Studium der Kunstgeschichte, Kulturwissenschaften und Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin, Promotion 2006, Volontariat beim Brandenburgischen Landesamt für Denkmalpflege. Seit 2003 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität; ehrenamtlicher Leiter des Wilhelm Fraenger-Archivs. Arbeitsschwerpunkte: Architekturgeschichte, Denkmalpflege, Geschichte der Kunstgeschichte

Carolin Bebrmann

Studium der Kunstgeschichte, Philosophie, Europäischen Ethnologie in Tübingen, Bologna und Berlin. Seit 2005 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität. Forschungen zur Politischen Ikonologie, zu Rechts- und Bildtheorien, Netzwerken und Bildverständnis der Jesuiten

Katja Bernhardt

Studium der Kunstgeschichte und der Neueren/Neuesten Geschichte. Seit 2005 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte Osteuropas der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte: Architektur, Stadtplanung und Architektenausbildung 19./20. Jh. in Ostmitteleuropa

Sigrid Brandt

Studium der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin, Promotion zur Geschichte der Denkmalpflege in der SBZ/DDR. Assistentin an der Paris-Lodron-Universität Salzburg. Forschungsprojekt zur Städtebaugeschichtsschreibung; Redakteurin www.kunsttexte.de

Horst Bredekamp

1974 Promotion in Kunstgeschichte; 1976–1976 Museumstätigkeit am Liebieghaus, Frankfurt am Main; 1976 Assistent, 1982 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Hamburg. Seit 1993 Professor für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin; seit 2003 Permanent Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin

Anna Dannemann

Studium der Kunstgeschichte sowie der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaften an der Ruhr-Universität Bochum, Masterstudentin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Studentische Mitarbeiterin bei der Ausstellung »Welt Wissen. 300 Jahre Wissenschaften in Berlin«, Humboldt-Universität zu Berlin

Yvonne Daseking

Studium der Kunstwissenschaften/Germanistik, HbK Braunschweig/TU Braunschweig, Masterstudentin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Studentische Hilfskraft in der Galerie Michael Werner

Michael Diers

Professor für Kunst- und Bildgeschichte an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg und an der Humboldt-Universität zu Berlin. Buchpublikationen (Auswahl): Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Briefkopierbüchern der Jahre 1905–1918 (1991), Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler (Hg.) (1995); Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart (1997), »Der Bevölkerung«. Aufsätze und Dokumente zur Debatte um das Reichstagsprojekt von Hans Haacke (Hg., gemeinsam mit K. König, 2000), Fotografie Film Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes (2006), Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform (Hg., gemeinsam mit M. Wagner, 2010)

Nikola Doll

Studium der Kunstgeschichte, Neueren Geschichte und Klassischen Archäologie in Bonn und Berlin, 2003 Promotion in Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum. Seit 1997 wissenschaftliche Mitarbeiterin an Museen und Ausstellungskuratorin, Lehraufträge an den Universitäten Mainz, Bonn und Berlin; 2004–2006 wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt GKNS-WEL – Geschichte der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus; Kuratorin der Ausstellung »WeltWissen. 300 Jahre Wissenschaften in Berlin«, Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte: Praxis der Kunst und Kunstpolitiken im 19. und 20. Jahrhundert, Wissenschaftsgeschichte, zeitgenössische Kunst

Annette Dorgerloh

Studium der Kunstwissenschaft an der Humboldt-Universität, 1996 Promotion, 2008 Habilitation. 1987 an der Akademie der Wissenschaften; seit 1994 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Humboldt-Universität, derzeit am SFB 644 »Transformationen der Antike«. Arbeitsschwerpunkte: Kunst und Architektur seit der Frühen Neuzeit, Gartenkunst, Geschichte der Film- und Szenografie

Katharina Groth

Studium der Kunstwissenschaft und Germanistik (Bachelor of Arts) an der HBK Braunschweig, Masterstudentin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Praktika u. a. beim artnet Magazin, Deutsche Guggenheim, Edition Block und Kunsthalle Bremen

Charlotte Klonk

Studium der Kunstgeschichte in Hamburg und Cambridge, Research Fellow in Oxford und Lecturer am History of Art Department der *University of Warwick*. Seit 2006 Lehre der Kunst- und Bildgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Jüngstes Buch von 2009: *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. Laufende Forschungsprojekte: Mobile Innenräume und Nicht-Porträts

Adam S. Labuda

1974 Promotion in Kunstgeschichte, 1983 Habilitation; seit 1991 Professor an der Adam-Mickiewicz-Universität Poznań, 1995–2009 Professor an der Humboldt-Universität zu Berlin für Kunstgeschichte Osteuropas. Publikationen zur Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Ikonografie und Wissenschaftsgeschichte

Birgit Müller

Bachelorstudentin der Kunst- und Bildgeschichte sowie der Deutschen Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin

Dorothea Peters

Studium der Psychologie, Anthropologie, Philosophie in Göttingen, Kiel und Berlin (Dipl. Psych.); Studium der Kunstpädagogik, Soziologie und Pädagogik in Berlin (Staatsexamen). 6 Jahre wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule der Künste Berlin (FB Visuelle Kommunikation). Freiberufliche Tätigkeit, daneben Studium der Kunstgeschichte in Berlin (Promotion 2005). Forschungsschwerpunkte: Fotogeschichte, Druckgeschichte, Kunsthistoriografie, buchwissenschaftliche und wissenschaftshistorische Fragestellungen

Ulrich Reinisch

Studium der Philosophie und Geschichte, 1976 Promotion in Wirtschaftswissenschaften, danach wissenschaftlicher Assistent in der Kultur- und Kunstgeschichte, 1978–1981 Stadtplaner, 1984 Promotion B (Habilitation). Seit 1990 Professur für Geschichte der Architektur und des Städtebaus an der Humboldt-Universität zu Berlin. Veröffentlichungen zu verschiedenen Themen der Architektur- und Stadtplanungsgeschichte, insbesondere zu Brandenburg/Preußen und zum europäischen Festungsbau

Johannes Rößler

Studium der Kunstgeschichte und Germanistik in München und Berlin, 2006 Promotion an der Humboldt-Universität. 2006–2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter und Projektleiter des Graduiertenprogramms »Kunst als Kulturtransfer seit der Renaissance 1400–1600« am Institut

für Kunstgeschichte der Universität Bern. 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Klassik Stiftung Weimar. Jüngstes Buch: Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft (2009)

Claudia Rückert

Studium der Klassischen Archäologie, Spanischen Philologie und Alten Geschichte an der Freien Universität Berlin und der Universidad Complutense Madrid, Promotion 2002. Seit 2004 Juniorprofessorin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität, Leiterin des Adolph-Goldschmidt-Zentrums zur Erforschung der romanischen Skulptur. Forschungsschwerpunkte: Kunst von der Spätantike bis zur Frühen Neuzeit, Museumsgeschichte, Neue Medien in der Kunstgeschichte

Sandra Schaeff

Studium der Architektur an der Technischen Universität Berlin und der Kunstgeschichte, Geschichte und Klassischen Archäologie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 1999 Forschungsarbeiten zur deutschen Kunstgeschichte in der Zeit des Nationalsozialismus und verschiedene redaktionelle Tätigkeiten. Seit 2009 Lektorin im Bergverlag Rother

Marc Schalenberg

Studium der Geschichte, Philosophie und Kunstgeschichte in Bonn und Oxford, 1999 Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin. 1999–2008 dort und an der Universität Zürich wissenschaftlicher Assistent, 2008–2010 Fellow des Helsinki Collegium for Advanced Studies. Seit August 2010 Mitarbeiter am Center for Metropolitan Studies der TU Berlin. Zahlreiche Publikationen zur Universitäts-, Wissenschafts-, Stadt- und Kulturgeschichte, 18.–20. Jahrhundert

Barbara Schellewald

Studium der Kunstgeschichte, Indologie, Klassischen und Christlichen Archäologie sowie Italienischen Philologie an den Universitäten Heidelberg und Bonn. Bis 2004 als Professorin an der Universität Bonn, seitdem Ordinaria für Allgemeine Kunstgeschichte des Mittelalters an der Universität Basel. Forschungsschwerpunkte: Byzantinische Bildproduktion und -programm, Reliquien, Bild-Text-Relationen, Kulturtransfer zwischen Ost und West, Kunst der Hanse im Spätmittelalter, Byzanz-Rezeption, Wissenschaftsgeschichte

Elke Schulze

Studium der Kunstgeschichte und Erziehungswissenschaften 1997–2010. Bis 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Seminar für Künstlerisch-Ästhetische Praxis der Humboldt-Universität zu Berlin; derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin der Erich Ohser – e.o.plauen Stiftung in Plauen. Forschungsschwerpunkte: Zeichnung und Druckgrafik, Illustration und Bildgeschichten, Wissenschaftsgeschichte

Simone Schweers

2003–2006 Bachelorstudium der Kunstgeschichte und Angewandten Kulturwissenschaften in Karlsruhe, anschließend Masterstudium der Kunstgeschichte in Bologna und Berlin. Derzeit Mitarbeiterin im DFG-Projekt »Max Liebermann Briefedition« (Liebermann-Villa am Wannsee und Kunsthochschule Berlin Weißensee)

Irmtraud Thierse

Studium der Kunstgeschichte und Sozialpädagogik an der Humboldt-Universität zu Berlin, danach Assistentin am dortigen Bereich Kunstwissenschaft, Promotion 1984. Bis 1999 wissenschaftliche Mitarbeiterin am kunstgeschichtlichen Seminar der Humboldt-Universität. Arbeiten zur Avantgarde Osteuropas, speziell zu Künstlergruppen in den 1920er Jahren in der Sowjetunion, Veröffentlichungen zur Kunst- und Baugeschichte Brandenburgs, nach 1989 Mitarbeit an Ausstellungskatalogen zur Kunst in der DDR

Jörg Trempler

Promotion in Kunstgeschichte 1998 über Karl Friedrich Schinkel, 2007–2008 Post doc-Stipendiat am KHI Florenz, Eröffnung des Habilitationsverfahrens 2010. Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Kolleg-Forschergruppe »Bildakt und Verkörperung«. Arbeitsschwerpunkt: Katastrophenbilder

Vivien Trommer

Bachelorstudium am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Nach Praktikum im Deutschen Pavillon Venedig 2009 Teilnahme am Vermittlungsprogramm »Moderierte Rundgänge« der Berlin Biennale 2010. Seit August 2010 Volontariat in der Galerie EIGEN + ART Berlin

Martin Warnke

Studium der Kunstgeschichte und Geschichte in München, Madrid und Berlin, Promotion 1964 an der FU Berlin, Habilitation 1969 in Münster. Professuren in Marburg, seit 1978 in Hamburg, seit 2001 emeritiert. Schwerpunkte: Peter Paul Rubens und spanische Kunst im 17. Jahrhundert sowie Künstlersozio-logie, politische Ikonografie, Mediengeschichte, Bildtheorie

Laura Windisch

Studium der Kunstgeschichte und Kulturwissenschaften an den Universitäten Karlsruhe, Rom und Berlin. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsprojekt »Requiem – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit«

