

Peter H. Feist

Nachlese

Aufsätze zu bildender Kunst und Kunstwissenschaft

Herausgegeben von Peter Betthausen und Michael Feist

Lukas Verlag

Mit freundlicher Unterstützung der Galerie Karger und der Stiftung Poll

KUNSTHANDEL DR. WILFRIED KARGER
DIE GALERIE FÜR FIGURATIVE SKULPTUR



© by Lukas Verlag
1. Auflage 2016
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D-10405 Berlin
www.lukasverlag.com
Layout, Satz und Reprographie: Alexander Dowe
Druck: Elbe Druckerei Wittenberg

Printed in Germany
ISBN 978-3-86732-232-4

Inhalt

Einleitung	7
Vorwort von Peter H. Feist	9
Hundert Jahre nach Herman Grimm, dreißig Jahre seit der Befreiung vom Faschismus. Die Entwicklung der Kunstwissenschaft an der Berliner Universität 1875–1975 (1975)	11
Stilbezeichnungen für deutsche Plastik des 19. Jahrhunderts (1991)	31
Methodensuche und Erbefragen in der Kunstwissenschaft der DDR vom Ende der 1950er bis zum Beginn der 1970er Jahre (1993)	42
Alte Kunst für neue Absichten Erbeaneignung der DDR seit den 1970er Jahren (1993)	52
El Greco und Rilkes Greco-Erfahrung (1995)	67
Verordneter Realismus? Das Denkmal beim ehemaligen KZ Buchenwald (1995)	79
Festgelegte Gebärden Rituelle Momente in Ikonographie und Gebrauch von Denkmälern in der DDR (1996)	90
Menschen – Opfer Skulpturen von Wieland Förster (1996)	97
Politische Zäsuren und persönliche Entwicklungen Zur Geschichte von bildhauerischem Schaffen in der DDR (1997)	107
Der Bildhauer Theo Balden (2000)	114
Festhalten und Fortbilden Zum Begriff der Tradition in der ostdeutschen Plastik seit 1945 (2002)	118

Normativität im Zeitalter der Beliebigkeit?	126
Anmerkungen von heutigen Kunstverhältnissen her (2003)	

Gleichnisse	131
Zur Erinnerung an Gero von Richter (2006)	

Anhang

Schriftenverzeichnis Peter H. Feist	136
-------------------------------------	-----

Kurzbiographie Peter H. Feist	199
-------------------------------	-----

Bildnachweis	200
--------------	-----

Einleitung

Schon im Jahre 2011 bereitete mein Vater Peter H. Feist zwei Manuskripte zur Veröffentlichung vor: die vorliegende Sammlung unveröffentlichter Texte von Vorträgen und Ausstellungseröffnungen sowie seine Autobiographie *Hauptstraßen und eigene Wege. Rückschau eines Kunsthistorikers*. Beide erscheinen jetzt gleichzeitig, nicht ganz ein Jahr nach seinem Tode im Juli 2015.

Nachdem wir 2011 keinen Verlag finden konnten, war es Professor Peter Betthausen, Co-Autor mehrerer gemeinsamer Buchpublikationen mit meinem Vater, der die Verbindung zum Berliner Lukas Verlag herstellte. Ich bin dem Verlag und seinem Leiter, Herrn Dr. Frank Böttcher, sehr zu Dank verpflichtet für die Herausgabe beider Bücher und die so produktive und angenehme Zusammenarbeit mit ihm und seinem Mitarbeiter Alexander Dowe.

Die technische Vorbereitung des Manuskripts lag bei mir. Frau Ingrid Rauch (Berlin) erledigte umfangreiche Schreibarbeiten, wofür ich sehr dankbar bin. Die ursprünglichen Texte wurden bis auf Anpassungen an neue Rechtschreibregeln unverändert belassen. Frank Böttcher hatte schließlich noch den Gedanken, auch die Bibliographie der Arbeiten von Peter H. Feist als Anhang hinzuzufügen.

Berlin, im Mai 2016

Michael Feist

Vorwort

Eine Auswahl von Tagungsbeiträgen, Vorträgen und Ausstellungseröffnungen, die – mit einer Ausnahme – aus den letzten zwanzig Jahren stammen und – mit einer Ausnahme – nur begrenzten Zuhörerschaften bekannt wurden, soll nun durch ihren Druck für eine breitere Diskussion zugänglich werden. Die ursprünglichen Fassungen wurden nur behutsam überarbeitet.

Die Texte gelten Gegenstandsbereichen, die meine Aufmerksamkeit stets besonders angezogen haben. Das sind Probleme und Leistungen von bildender Kunst, vorzugsweise aus dem 19. bis frühen 21. Jahrhundert, Methoden und Geschichte der Kunstwissenschaft sowie das kunstkritische Eingreifen in aktuelle künstlerische und kulturpolitische Vorgänge entsprechend meiner Biographie hauptsächlich in der DDR.

Ich wage anzunehmen, dass meine Ansichten einen gewissen Nutzen für die weitere Entwicklung meines geliebten Faches haben könnten. Wenn ich dabei Übereinstimmungen mit Erkenntnissen Anderer übersehen haben sollte, bitte ich um Nachsicht, denn es fällt mir zunehmend schwerer, die rasant anwachsende Fachliteratur zu verfolgen.

Peter H. Feist

Hundert Jahre nach Herman Grimm, dreißig Jahre seit der Befreiung vom Faschismus

Die Entwicklung der Kunstwissenschaft an der Berliner Universität 1875–1975

Vortrag als Rotaprint verbreitet in: Künstlerisches und kunstwissenschaftliches Erbe als Gegenwartsaufgabe. Referate der Arbeitstagung vom 16. bis 18. April 1975. Humboldt-Universität zu Berlin, Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften, Bereich Kunstwissenschaft. Hg. v. d. Abt. Dokumentation und Information der Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin, 1975, Bd. I, S. 1–38

Mehrfacher Anlass zu unserer Tagung ergab die Notwendigkeit und Möglichkeit, verschiedene thematische Komplexe und inhaltliche Aspekte sich durchdringen zu lassen. Die *künstlerische* Aneignung von älterer Kunst im Gegenwartsschaffen, der schöpferische Dialog über die trennende Distanz zwischen den Zeiten hinweg, ist ein ständiger Vorgang. Die *wissenschaftliche* Aneignung des künstlerischen Erbes ist »normaler« Gegenstand unserer Disziplin, soweit sie Kunstgeschichte betreibt. Wenn wir beides zum Gegenstand einer Tagung wählen, so deshalb, weil die heutige Kunst- und Wissenschaftssituation diese Fragestellungen besonders aktualisiert. Einerseits ist die direkte, sichtbare Bezugnahme auf ältere Kunst zu einem auffälligen und heiß umstrittenen Gestaltungsverfahren vieler sozialistischer Künstler geworden.¹ Andererseits wird die marxistische Methodologie der Kunstgeschichtsschreibung in allen Kunstwissenschaften neu diskutiert; in unseren eigenen Reihen noch weniger gründlich und öffentlich, als etwa in der Literaturwissenschaft.²

Wir fügen unserer Thematik ein Drittes hinzu: die Aneignung des *kunstwissenschaftlichen Erbes*. Die Aufarbeitung von Erfahrungen aus der Geschichte unserer Disziplin hat vieles gemein mit der künstlerischen Erbeaneignung und ist gegenwärtig besonders wichtig. Sie stellt so etwas wie eine Ausschöpfung »innerer Reserven« dar, die zu vergeuden wir gelegentlich Gefahr laufen.³ Ein Jahrhundert Entwicklung dessen, was als »Apparat für neuere Kunstgeschichte« begann und heute der Bereich Kunstwissenschaft in der Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften der Humboldt-Universität ist, sei Anlass, einmal mehr die Aufmerksamkeit auf Wissenschaftsgeschichte und Theorieentwicklung zu richten.

Fünfhundert Jahre seit der Geburt *Michelangelos* geben Anlass, das Prinzip der künstlerischen Erbeaneignung speziell an der Michelangelo-rezeption in der Kunst späterer Jahrhunderte aufzusuchen. Es erweist sich gleichzeitig, dass Kunsthistoriker, die mit der Berliner Universität verbunden waren, viel zur Erforschung von Michelangelos Kunst beitrugen, so dass sich die Themenkomplexe »Wissenschaftsgeschichte« und »Nachleben der Kunst Michelangelos« reizvoll überschneiden.

Die Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, die selbstverständlich Fragen der Erberezeption in diesem Zeitraum einschließt, bildet gegenwärtig den Forschungs-

schwerpunkt unseres Bereiches und hat obendrein bei uns eine gute Tradition. So kann eine Berliner Jubiläumstagung nicht ohne neue Beiträge zu diesem Komplex sein.

Und schließlich: Unsere Tagung findet drei Wochen vor dem 30. Jahrestag der *Befreiung vom Faschismus* statt. Der 8. Mai 1945 hat den Weg frei gemacht zur größten revolutionären Umwälzung in der deutschen Geschichte.⁴ Damit war auch unserer Wissenschaft Chance und Verpflichtung zu einem Neuansatz gegeben, in dem die besten Traditionen aufgehoben fortwirken können. Vor allem hat unsere Kunstwissenschaft beginnen können, sich auf den Marxismus-Leninismus als weltanschauliche und methodologische Grundlage zu stellen und in einer tiefgreifend veränderten Gesellschaft neue Aufgaben zu übernehmen. Es gehört zu unseren wichtigsten Anliegen, das wissenschaftliche Erbe der Klassiker des Marxismus-Leninismus immer gründlicher auszuschöpfen, die Traditionen der marxistisch geprägten Kunstwissenschaft in ihrer ganzen internationalen Breite viel intensiver als bisher fruchtbar zu machen und alle Erfahrungen, die in den drei Jahrzehnten seit der Zerschlagung des Faschismus gesammelt wurden, auf lebendige Weise an jeden neuen Studentengeneration weiterzugeben. Den so umrissenen Anliegen unserer Tagung sollen meine Ausführungen zur Geschichte der Kunstwissenschaft an der Berliner Universität dienen. Sie verdanken zahlreiche Fakten der sorgfältigen Diplomarbeit von Waltraut Irmscher, heute Direktorin der Berliner Universitätsbibliothek.⁵

I.

Wenn wir den 10. April 1875 als Anlass für unseren Rückblick gewählt haben, so deshalb, weil unter diesem Datum der *Apparat für neuere Kunstgeschichte* als selbständige Einrichtung gegründet wurde, aus der später ein Kunstgeschichtliches Seminar, zwischen 1931 und 1935 ein Institut, schließlich 1968 der Bereich Kunstwissenschaft wurde. Diese organisatorische Etablierung, mit der sich damals ein Jahresetat von 300 Mark für die Anschaffung von Lehr- und Studienmaterialien verband, war freilich nicht der erste Schritt, um die Kunstgeschichte an der Berliner Universität einzuführen.

Im Schoße älterer und übergreifender Disziplinen wie der Archäologie oder der Ästhetik hatte kunstgeschichtliche Lehre hier wie andernorts schon viel früher aufkeimen können. Wie dürfte man vergessen, wie viel *Hegels* Vorlesungen zwischen 1818 und 1831 über »Ästhetik und Philosophie der Kunst« zum Verständnis auch der Kunstgeschichte beigetragen haben? 1844 wurde dann erstmals ein ausgesprochener Kunsthistoriker, der Direktor der Berliner Gemäldegalerie *Gustav Friedrich Waagen* (1794–1868), außerordentlicher Professor an einer deutschen Universität.⁶ Freilich war das Echo nicht gleichmäßig stark. Eine Quelle von 1858 gibt an, seit 1850 hätten Waagen wie der außerdem lesende *Dr. Ernst Guhl* meist etwa zehn, nur einmal zwanzig und in mehreren Semestern gar keine Hörer gefunden.⁷

Welchen Aufschwung die Kunstgeschichte dann im System der bürgerlichen Bildung nahm, wird plastisch, wenn man liest, dass Wölfflin bei öffentlichen Vorlesungen an der Münchener Universität, d. h. nach seiner Berliner Zeit, gelegentlich über tausend Hörer hatte.⁸ Für Berlin wurde diese Phase durch das Wirken *Herman Grimms* (1828–1901) eingeleitet. Er hielt seit Frühjahr 1871 als Privatdozent Vorlesungen

und war 1873, zur gleichen Zeit wie der drei Jahre ältere Anton Springer (1825–1891) in Leipzig, zum ersten Ordinarius für neuere Kunstgeschichte an der Universität der neuen Reichshauptstadt berufen worden.⁹ Person und Leistung dieses Mannes gehören m.E. zu dem wissenschaftsgeschichtlichen Erbe, dessen Bedeutung für unser eigenes Wissenschaftsverständnis neu bedacht werden sollte.¹⁰ Grimms Amtszeit in Berlin und die Ehrungen, die ihm zuteil wurden, lassen in ihm auf den ersten Blick einen ideologischen Repräsentanten des preußisch-deutschen Reiches von 1871 vermuten. Seine künstlermonographischen Arbeiten, vor allem das »Leben Michelangelos« reihen ihn in eine Phase der Kunstwissenschaft ein, die durch Geniekult und Heroengeschichtsschreibung gekennzeichnet sei. Zwanglos stellt sich so der ideologiegeschichtliche Zusammenhang mit großbürgerlichen Leitvorstellungen der »Gründerzeit« ein, deren künstlerischen Ausdruck der junge Berliner Doktor Richard Hamann schon 1906 aus kritischer Distanz analysiert hat.¹¹ Nimmt man hinzu, dass Grimm, der den schwungvollen Essay liebte, von der detaillierenden Sachforschung, zu der er selbst kaum beigetragen hat, natürlicherweise an vielen Stellen korrigiert wurde, dann scheint die Geringschätzung gerechtfertigt, die er im allgemeinen erfährt.

Eine solche Auffassung hält näherem Zusehen nicht stand. Wer Grimms »Leben Michelangelos« aufschlägt, das 1860–63 in erster Auflage erschien und die erste große Michelangelo-Monographie überhaupt ist, noch vor der des Italieners Aurelio Gotti (*Vita di Michelangelo Buonarroti*, 2 Bde., Florenz 1875), wird rasch gepackt von der Kraft einer prägnanten und zügig vorantreibenden Sprache, die sich als Daseins- und Wirkungsform beachtenswerter, großer Gedanken erweist. Ideengehalt und Ausdrucksweise zahlreicher seiner Essays bestätigen den Eindruck. Es enthüllt sich das Bild eines Mannes, dem man wohl vorhalten darf, dass er die entwickeltste Form des gesellschaftswissenschaftlichen Denkens seiner Zeit, den Marxismus, nicht aufgegriffen hat, und der von Widersprüchen, Inkonsistenzen und Rückständigkeit so wenig frei war wie irgendein bürgerlicher Wissenschaftler. Aber Grimm besaß gleichzeitig erheblich mehr Eigenschaften, die ihn für uns schätzenswerter machen, als bislang ausgesprochen wurde.

Er verstand und deutete die Kunst stets als einen – seiner Meinung nach den höchsten – Ausdruck der Bestrebungen, Ideen und Wesenseigentümlichkeiten eines Volkes. »Das Handwerk setzt ein Volk voraus, die Kunst ein Volk und einen Mann.« Dieser Satz, mit dem er seine erste bemerkenswerte kunsthistorische Arbeit, den Aufsatz »Raffael und Michelangelo« (1857) eröffnete¹², enthält im Kern sein Credo, das in allen späteren Arbeiten wiederkehrte. Er sah in den großen Männern diejenigen, die »Kunstgeschichte machen«, aber nur, indem sie die Ideen ihrer Völker am überzeugendsten ausdrücken, und wenn, wie er in seinem Schinkel-Aufsatz (1867) schrieb, »ein diese Männer in ihrem Wirken ergreifendes Verständnis des Volkes ihnen entgegenkommt.«¹³ Ihn beschäftigte, was wir heute den gesellschaftlichen Kunstprozess nennen: der Funktions- und Wirkungszusammenhang der Künste. Selbst wenn er dabei von einem noch romantisch geprägten Volksbegriff ausging, verband er die Kunst in seinen Darstellungen auf das Innigste mit dem gesamten geschichtlichen Leben und unterstrich die starke prägende, bewusstseinsbildende Rolle der Kunst

im Leben eines Volkes. Das gab seinen Publikationen die kulturgeschichtliche Breite, die mehr ist als nur farbenprächtige Hintergrundmalerei.

Die wissenschaftsgeschichtlich nachfolgende kunsthistorische Spezialisierung mit ihrer Konzentration auf die formalen Kennzeichen stilistischer wie individueller Eigenarten brachte die kulturgeschichtliche Betrachtungsweise in Verruf. Dieser schlechte Ruf wurde auch durch die geistesgeschichtliche Methode, das Vordringen der Ikonologie sowie der soziologisch orientierten Betrachtung nicht völlig abgebaut. Er führt selbst heute bei dialektisch-materialistischen Kunstwissenschaftlern noch zu Vorbehalten. Aber gegenwärtig beginnt man deutlicher zu erkennen, wie unerlässlich es für die Erkenntnis selbst ganz spezifisch künstlerischer Probleme ist, den gesamten gesellschaftlichen Kunstprozess, das Gefüge der historisch-konkreten Bedingungen für Schaffung, Verbreitung, Aufnahme und Wirksamkeit von Kunst zu erkennen, also Kunstwerke und Künstler in ihrem sozialen Funktionieren, ihrem Gebrauchtwerden durch die Gesellschaft zu erfassen

Herman Grimm war für eine kulturgeschichtlich breit ausholende Behandlung der Kunstgeschichte geeignet, weil er in sich selbst vielseitige Interessen und Fähigkeiten vereinte und interdisziplinäre Arbeitsweise bei ihm in einer Person zusammengefasst war. Nachdem er kurze Zeit erwogen hatte, wie sein Onkel Ludwig Grimm Maler und Grafiker zu werden, studierte er Jura und Philologie, plante aber unter Einfluss von Georg Gottfried Gervinus bereits eine Kulturgeschichte. Sein Grundanliegen blieb, »die Geschichte der europäischen Volksentwicklung« bzw. »die Gedankengeschichte des deutschen Volkes und der mit uns in geistigem Zusammenhang stehenden Nationen« zu schreiben (1900).¹⁴ Mehrere Jahre betätigte er sich als Autor historischer Dramen und Novellen, bis er Mitte der 1850er Jahre mit literaturwissenschaftlichen, historischen, archäologischen, kunsthistorischen und kunstkritischen Essays begann, die bis zum Lebensende die Hauptform seiner publizistischen Tätigkeit blieben. Zwischen 1857 und 1859 schrieb er die Aufsätze »Raphael und Michelangelo« (1857), »Friedrich der Große und Macaulay« (1858), »Schiller und Goethe« (1859), »Berlin und Peter Cornelius« (1859). Damit waren die Hauptfelder auch seiner späteren Arbeiten abgesteckt. Erst mehrere Jahre nach dem »Leben Michelangelos«, das er Cornelius widmete, entschloss er sich zu einer ernsthaften wissenschaftlichen Laufbahn, promovierte 1868 in Leipzig und las ab 1871 in Berlin nicht nur immer wieder über italienische Renaissancekunst und neuere Kunstgeschichte bis zur Gegenwart, sondern auch über Goethe, woraus ein vielbeachtetes Buch »Das Leben Goethes« (1876) wurde. Ständig äußerte er sich zur Kunst und Kunstpolitik seiner Tage.

Er vertrat einen idealistischen bürgerlichen Humanismus, in dem die geistige Kultur einen hohen Rang einnahm. Er erlag, wie so viele, dem Trugschluss, dass das Reich Bismarcks und Wilhelms I. die Erfüllung der nationalen Einigungsbestrebungen sei, für die u. a. sein Vater und Onkel, die Brüder Wilhelm und Jacob Grimm, auf ihre Weise gewirkt hatten. Aber er unterstrich 1871, dass der »eigentliche Grund« der Einigkeit und Freiheit Deutschlands in der »geistigen Arbeit« und »unabhängigen Gesinnung« solcher Leute wie Gervinus läge, der noch 1870 gegen die bismarcksche Politik aufgetreten war.¹⁵ Durchgängig urteilte Grimm als Verfechter bürgerlicher

Freiheiten. Die Größe von Athen und Florenz und ihrer Kunst beruhte für ihn auf Freiheit und republikanischem Patriotismus ihrer Bürger. Scharf verurteilte er das Bündnis der Fürsten mit der katholischen Kirche oder der protestantischen Orthodoxie seit dem späteren 16. Jahrhundert. Die Furcht der Fürsten »vor der Gewalt des Geistes in den Köpfen der eigenen Untertanen« sei größer als jede andere gewesen. »Durch dieses Gefühl werden alle Fürsten, auch wenn sie gegeneinander im Kriege lagen, zu stillen Verbündeten gemacht.«¹⁶ Grimm hatte also eine Ahnung vom Vorrang der Klasseninteressen vor den nationalen Gegensätzen. Er schrieb von der »zur Tatsache werdenden« Französischen Revolution als dem »Schimmer eines herrlichen Tagesglanz verheißenden Morgenrotes«¹⁷ und von der Zeit der Restauration nach 1815 als dem »Eintreten unserer politischen Erniedrigung«.¹⁸

Bemerkenswert sind Ansätze eines materialistischen Geschichtsverständnisses. Historische Erfahrungen, Veränderungen des Kräfteverhältnisses in der Welt und Entwicklung der Produktivkräfte beeinflussen auch für Grimm, der den großen Individuen so viel Einfluss auf die Weltgeschichte zuschrieb, das Bewusstsein. »Der indische Krieg« [d.h. der Aufstand 1857, P.H.F.] hat uns alle anders gemacht... Ebenso hatte uns der russische Krieg [Krimkrieg 1853–56] verändert, ebenso hat es die gewaltige Ausbreitung der Dampfschiffe und Telegraphen getan« (1859)¹⁹ Vor allem ahnte er das Gewicht sozialer Veränderungen und stellte sich positiv dazu ein. Der »erwerbende Stand«, wozu er produktive Bürger und Arbeiter zählte, gebe jetzt den Ton an, nicht der Adel (1858).²⁰ Später wird er noch deutlicher: Die heutigen Entwicklungen der Völker, die uns zwingen, die Gedanken der arbeitenden Massen zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung zu machen, waren dem Publikum Rankes [dessen Hörer Grimm gewesen war, P.H.F.] unbekannt. »Die Aufgaben der Geschichtsschreibung wandeln sich«, schrieb er kurz vor 1900.²¹ Schon von Beginn an hatte er das Recht und die Pflicht des Historikers verfochten, parteilich zu sein. Geschichte werde geschrieben, damit sie nütze (1858)²² So motivierte er auch sein Michelangelo-Buch als einen Gegenentwurf zum sozialen Zustand der Kunst seiner Tage: »Das Gefühl für die Kunst als eines Teils des öffentlichen Nationalbewusstseins fehlt noch. Die Maler versuchen vergebens, im Namen des Volkes gleichsam zu schaffen. Nichts vermögen sie darzustellen als ihre individuelle Eigentümlichkeit [...] Jeder stellt dar, was ihm das Liebste ist und sucht die Unbekannten, denen es zusagt.« Demgegenüber packe an Michelangelo die Einheit von Künstler und Staatsbürger. Alle seine Werke und Handlungen seien wie eine »einzige Tat [...], die nicht von dem Künstler allein, sondern von dem Bürger seines Vaterlandes, von dem Manne ausging, der nach allen Seiten hin groß und stark und edel war.«²³ Unwillkürlich erinnert man sich hier der Worte, mit denen Friedrich Engels zwölf Jahre später die »Helden der Renaissance« charakterisierte.²⁴

Wenn hier durchgängig eine Auswahl von geschichtsphilosophischen und kunsttheoretischen Standpunkten Herman Grimms hervorgehoben werden, die ihn uns bemerkenswert machen können, so entspringt dies weder unkritischem Berliner Lokalpatriotismus, noch soll es Grimm zu einem Krypto-Marxisten umstilisieren. Angestrebt wird vielmehr eine grundsätzliche Haltung gegenüber der Wissen-

schaftsgeschichte, die unserem reifer werdenden Verhältnis zum künstlerischen Erbe adäquat ist.

Ohne einen einzigen Augenblick die Aufgaben klassenmäßiger, parteilicher Ideologiekritik und historisch-materialistischer Kennzeichnung der weltanschaulichen Positionen von Wissenschaftlern außer Acht zu lassen, sollten wir zugleich, erstens, alle Elemente humanistischer und demokratischer Anschauungen auch innerhalb widersprüchlicher Gesamtpositionen sorgfältig als unser Erbe herausarbeiten und verteidigen, zweitens, Lehren aus dem Gelingen wie dem Scheitern einer sozial verpflichteten, fortschrittlichen Handhabung der Kunstwissenschaft in der bürgerlichen Gesellschaft ziehen und, drittens, jede methodologische Errungenschaft bei der Erschließung der Kunst nutzen, die in der Geschichte unserer Wissenschaft – wie der unserer Nachbarwissenschaften – erzielt wurde.

Das Vierteljahrhundert, während dessen Verlauf Herman Grimm den Berliner Lehrstuhl innehatte, sah einen kräftigen Aufschwung der Kunstwissenschaft als historische Disziplin. An seinem Beginn standen die volle Etablierung als selbständige Disziplin an den Universitäten und die volle Anerkennung der Kunsthistoriker in den Museen. 1872 trat *Wilhelm von Bode* (1845–1929) als Assistent in die Berliner Museen ein, der übrigens gelegentlich publizistische Fehden mit Grimm austrug.²⁵

2.

Als Grimm seinen Lehrstuhl 1901 an Heinrich Wölfflin übergab, war die deutschsprachige Kunstwissenschaft in eine neue Etappe eingetreten. In ihr dominierte die strenge, systematische Formanalyse. Sie wurde zu einer »Schule des Sehens«, deren Kultur wir Heutigen wieder zu erlangen trachten müssen, führte aber auch zu einer spezialistischen Einseitigkeit der Kunstbetrachtung und zu Vorstellungen von einer eigengesetzlichen und aus sich selbst heraus bewegten Entwicklung der Anschauungs- und Darstellungsformen, die der Kunst den Lebenszusammenhang entziehen konnte.

Allerdings wird die übliche einlinige Anschauung von der Geschichte der Kunstwissenschaft, die nur das jeweilige Vorherrschen *einer* theoretisch-methodologischen Position im Auge hat, der tatsächlichen Vielfalt der Auffassungen, dem Streit und den Wechselbeziehungen der Methoden nicht voll gerecht. An dem kleinen, aber nicht unbedeutenden Ausschnitt, den die auf dem und um den Berliner Lehrstuhl wirkenden Kunsthistoriker darstellen, lässt sich diese Differenziertheit andeuten, die einer künftigen ausführlichen Geschichte der Kunstwissenschaft zugrunde liegen müsste.

Die Entwicklung der Berliner Kunstwissenschaft ergibt ein farbiges Bild von Methodenvielfalt und Methodenstreit, auch vom Streit zwischen Personen. Die wertvollen autobiographischen Zeugnisse vermitteln Einblicke in den Wissenschaftsbetrieb, die Beziehungen von Forschung und Lehre, aber auch in eigentümliche, isolierende Abkapselung der Wissenschaftler voneinander und nicht zuletzt in den verhängnisvollen Verlust an politischem Denken, an gesellschaftlicher Bezüglichkeit der Wissenschaft, der den spätbürgerlichen Humanismus hilflos machte gegen die Entwicklung des Imperialismus, gegen die Barbarei des Faschismus.

Neben Herman Grimm wirkte sein Schüler *Karl Frey* (1857–1917), der durch gründliche Archiv- und Quellenstudien die Biographie Michelangelos auf sicherere Fundamente stellte, seine Dichtungen und Handzeichnungen zugänglich machte.²⁶ Hinzu kam mit der Habilitation 1892 der Schüler Anton Springers in Leipzig, *Adolph Goldschmidt* (1863–1944). In die ersten zwölf Berliner Jahre dieses bedeutenden Forschers und Lehrers fällt seine einzige veröffentlichte Äußerung zu Michelangelo, ein kleiner Aufsatz »Die Kunstsprache Michelangelos in Spemanns »Museum« (1899/1900).²⁷ Es ist dies eine mustergültige knappe Charakterisierung des Ausdrucks ganz aus der sichtbaren Form heraus, die der Arbeitsweise *Heinrich Wölfflins* (1864–1945) vergleichbar ist, des Burckhardt-Schülers, der 1901–12 den Berliner Lehrstuhl innehatte.

Wölfflin hatte von Jacob Burckhardt (1818–1897) nicht die kulturgeschichtliche Weite der Fragestellung, sondern die stilkritische Formunterscheidung übernommen und zu einer psychologisch begründeten Interpretation entwickelt. Ihre Stichhaltigkeit ist bald und immer wieder kritisiert, die Gültigkeit seiner »Grundbegriffe«, die er in den Berliner Jahren ausarbeitete²⁸ in Frage gestellt worden; ihre Nützlichkeit bei der Annäherung an gestalterische Eigenarbeiten bewährt sich jedoch immer wieder.

Wölfflins bürgerliche Position, der jener Zusammenarbeit mit dem Demokratismus von 1789 und 1848 fehlte, der noch bei Grimm zu spüren war, und sein gegen Semper gewandter Antimaterialismus, der ihn u. a. mit Alois Riegl (1858–1905) verband und in die neuidealistische Strömung des ausgehenden 19. Jahrhunderts einreicht, die Lenin 1908 in »Materialismus und Empiriokritizismus« kennzeichnete, wurden ausführlich von Gerhard Strauss umrissen.²⁹ Wölfflin wies in »Die klassische Kunst« (1899), seinem im Ausland am weitesten verbreiteten Buch, das der Berufung nach Berlin unmittelbar vorausging, die Auffassung ab, der Stilwandel vom Quattrocento zur Hochrenaissance, den er unübertrefflich charakterisiert, sei als eine Übersetzung des Lebens in die Bildsprache, als Ausdruck einer herrschenden Zeitstimmung zu verstehen.³⁰ Man findet demzufolge in dem Buch auch nichts von den »Zeitumständen«. Der schroffste Gegensatz zu Grimm, für den Michelangelo und seine Zeit eins waren! Michelangelo ist übrigens für Wölfflin ein eher erschreckendes Phänomen, »wenigen ein Befreier, vielen ein Verderber«.³¹ Mehrmals fällt das Wort »furchtbar«. Der »David« sei »offen gestanden – grundhässig«, und zwar auf Grund seiner Wirklichkeitsnähe, seines Realismus also, eines Begriffes, dem für Wölfflin »etwas Proletariermäßiges anklebt, ein Schein von verbitterter Opposition, wo die brutale Hässlichkeit sich aufzwingen will und ihr Recht fordert, weil sie eben auch da ist in der Welt.«³² Das Erschrecken des Bürgers vor der Arbeiterbewegung des späten 19. Jahrhunderts, deren Zusammenhang mit dem Realismus gefühlt wird, bricht in die sonst so abgeklärt-spezialistische Kunstbetrachtung ein.

Für unsere wissenschaftliche Erboreption bleiben – in Erkenntnis dieser Grenzen und wie es auch Strauss gefordert hat – einige Leistungen und Positionen Wölfflins unverzichtbar. Dazu rechnen die Empfänglichkeit für die Eigenart künstlerischer Gestaltung und die Fähigkeit, sie in genauer und lebendiger Sprache zu analysieren. Seine Vorlesungen müssen (trotz einer gewissen Spröde des Gelehrten) mitreißend gewesen sein. Schon der einleitende Satz war, wie Neumeyer es beschreibt, »knapp,

geschliffen und auf atemberaubende Weise anschaulich... Hauptworte und Verben, wenig Adjektive. An Stelle von Empfindungen optische Erschließungen, enthüllende Vergleiche.«³³ Von dieser Lehre verstand mancher seiner zahlreichen Schüler zu profitieren; genannt seien nur Ludwig Justi (1876–1957), dessen vielfältige, jahrzehntelang mit Berlin verknüpfte Wirksamkeit immer auch eine »Schule des Sehens« war,³⁴ und Willy Kurth (1881–1963).

Das Andere an Wölfflin, das man nicht übersehen möge, steht auch in der »Klassischen Kunst«: Die Aufforderung an die Kunstgeschichte, von der geschichtlichen Darstellung her zur theoretischen Verallgemeinerung, zum »größeren Thema der Kunst« etwas beizutragen: »Das Natürliche wäre, dass jede kunstgeschichtliche Monographie zugleich ein Stück Ästhetik enthielte.«³⁵ Die entsprechenden Ergebnisse seiner eigenen Bemühungen mögen durch ihren philosophischen Idealismus unserer Kritik herausfordern, das prinzipielle Anliegen Wölfflins entspricht vollauf dem Wissenschaftsverständnis, aus dem heraus wir das Fach Kunstgeschichte zur Kunstwissenschaft umgestaltet haben.

3.

Wölfflins Lehrtätigkeit wie die seines Nachfolgers Goldschmidt wurde ergänzt durch das Wirken mehrerer Privatdozenten und außerordentlicher Professoren. Besonders lange lehrten an der Berliner Universität *Oskar Wulff* (1863–1946), *Werner Weisbach* (1873–1953), *Edmund Hildebrandt* (1872–1939), der Spezialist für das 18. Jahrhundert, und der Raffael-Forscher *Oskar Fischel* (1870–1939). Kurze Zeit wirkte u. a. *Fritz Knapp* (1870–1919), der 1906 nach Greifswald berufen wurde, nachdem er den Michelangelo-Band in den »Klassikern der Kunst« verfasst hatte (1906).

Oskar Wulff verband die strenge Sachforschung und Katalogarbeit in den Berliner Museen, vor allem zur frühchristlichen Kunst, mit psychologisch begründeter allgemeiner Kunsttheorie, in der er sich besonders seinem Leipziger Lehrer August Schmarsow (1853–1936) verpflichtet fühlte, und zu der er die Erforschung des Zeichnens der Kinder heranzog.³⁶ Er half Max Dessoir die »Vereinigung für die ästhetische Forschung« zu gründen, die 1913 einen bedeutsamen Kongress in Berlin abhielt. Er machte nicht nur die byzantinische Kunst, der sich auch Goldschmidt zuwandte, sondern ebenso die altrussische und vor allem die neurussische Kunst seit Peter I. zugänglicher. Der aus Petersburg gebürtige Balte gehörte zu denen, die nach der Oktoberrevolution wertvolle Beziehungen zu den führenden Kunsthistorikern in der Sowjetunion herstellten. Er besuchte 1925 noch einmal Leningrad und Moskau, arbeitete mit Michail Alpatow zusammen, erhielt als erster eine Professur für osteuropäische Kunstgeschichte (1929) und brach mit seiner »Geschichte der neurussischen Kunst« (1932) eine Bresche in die Unkenntnis der deutschen Kunstwissenschaft über die Leistungen des russischen Realismus.³⁷

Werner Weisbach, der ebenfalls von Schmarsow herkam – die Beziehungen Leipzig–Berlin ebenso wie Halle–Berlin sind in der Geschichte unserer Einrichtungen mehrfach wichtig gewesen –, spielte eine eigentümliche komplementäre Rolle zu den Ordinarien Wölfflin und Goldschmidt und ist in mancherlei Hinsicht eine interessante Figur in

unserer Wissenschaftsgeschichte.³⁸ Während Wölfflin sein Dürer-Buch abschloss (1905), die Hauptveröffentlichung der Berliner Zeit, brachte Weisbach sein Buch »Der junge Dürer« (1906) heraus, in dem er im Gegensatz zu Wölfflin danach strebte, künstlerische Erscheinungen in ihrer Bedingtheit durch geistige, kulturelle und gesellschaftliche Gegebenheiten, deren gegenseitige Einwirkungen und Abhängigkeiten zu erschließen.³⁹ Diese Forschungslinie schlug gleichsam eine Brücke von Grimm zu Max Dvořák (1874–1921) und zu Richard Hamann, der Weisbachs Vorlesungen gehört haben dürfte. Ihr blieb Weisbach treu bis zu seinen Arbeiten über »Barock als Kunst der Gegenreformation« (1921), »Die französische Malerei des 17. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft« (1932) und »Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst« (1945). Dem entsprachen bei ihm eine lebhaftere Aufmerksamkeit für Gegenwartskunst und für Nachbarwissenschaften, die Teilnahme an interdisziplinären wissenschaftlichen Gesellschaften und Freundeskreisen, aber auch eine öffentliche und politische Aktivität, die scharf von Wölfflins wie Goldschmidts Spezialistentum abstach. 1905/06 las er über impressionistische Malerei. 1912 half er den städtebaulich-sozialpolitischen Ausschuss »Für Groß-Berlin« gründen, für den Käthe Kollwitz eines ihrer berühmten Plakate schuf. Über die Kollwitz hatte Weisbach 1904 als einer der ersten nach dem Dresdener Max Lehrs einen Aufsatz veröffentlicht.⁴⁰ Im ersten Weltkrieg, 1916, gründete er eine antinationalistische Vereinigung, der auch Albert Einstein angehörte. Nach der Novemberrevolution unterstützte er den Demokratischen Studentenbund und sprach in der Universität über »Internationalismus, übernationale Gemeinschaft, Völkerbund.« Der wachsenden Untergrabung der Weimarer Republik durch die Mehrheit der reaktionären Professoren suchte er entgegen zu wirken durch Teilnahme an drei »Tagungen der verfassungstreuen Hochschullehrer« 1926–28 in Weimar.

4.

Die beherrschende Gestalt am Berliner Seminar in jenen Jahren war allerdings *Adolph Goldschmidt* (1863–1944).⁴¹ Durch Anton Springer in Leipzig mit der ikonographischen Erforschung der mittelalterlichen Kunst vertraut gemacht, hatte er bereits 1892–1904 in Berlin gelehrt und dann von 1904–12 in Halle – nach Wölfflins Zeugnis – »aus dem Nichts eine blühende kunstgeschichtliche Schule geschaffen und sich mit großer Hingebung dem Aufbau eines in seiner Art musterhaften Apparates von Lehrmitteln gewidmet.«⁴² Diese Worte stehen in dem Vorschlag der Berliner Philosophischen Fakultät, Goldschmidt zum Nachfolger Wölfflins zu berufen, als dieser, wie vorher sein Landsmann Hugo von Tschudi, dem Berlin Wilhelms II. den Rücken kehrte, um nach München zu gehen. Wölfflin hob in diesem Text beim Vergleich mit den anderen Kandidaten, Georg Dehio (1850–1932) und dem Berliner Habilitanden Heinrich Alfred Schmid (1863–1946), Goldschmidts Fähigkeit als Lehrer, als »Erzieher zu wissenschaftlichem Arbeiten« hervor. Das gleiche Urteil gaben später die besten Schüler Goldschmidts, wie Erwin Panofsky, Carl Georg Heise, Alfred Neumeyer u. a. ab. »Er war der geborene Pädagoge. Dabei fehlte seinem Vortrag aller rhetorischer Glanz..., in seinen Vorlesungen exzellierte er geradezu in Nüchternheit... Es ist charakteristisch für Goldschmidt, dass er noch als berühmter Ordinarius auf dem Berliner

Lehrstuhl am liebsten ›Übungen für Anfänger‹ abhielt. ›Das ist das Schwerste‹, sagte er, ›und wenn man nicht gleich zu Anfang methodisches Denken lernt, dann lernt man es nie.«⁴³ Die Methode Goldschmidts war auf genaues Erkennen der Form und der ikonographischen Eigentümlichkeiten als Kriterien für Echtheit, Datierung, stilistische Entwicklungen und Schulzusammenhänge gerichtet. Wenn er von Wilhelm von Bode in seinem Nachruf 1929 sagte: »So war er historischer Gestalter aus dem Kennertum heraus, und das ist gewiss die gesundeste Form kunstgeschichtlicher Forschung«,⁴⁴ hatte er mit dieser knappen Wertung auch eine eigene Position umschrieben.

In diesem Geiste bildete er in seinem gegenüber der Wölfflin-Zeit erheblich vergrößerten, gut ausgestatteten Kunstgeschichtlichen Seminar, das seit 1912 im Aulagebäude, der »Kommode«, untergebracht war, eine große Zahl Schüler heran.

Zeitweilig war unter ihnen auch der junge Ungar Karl von Tolnay (Charles de Tolnay, 1899–1981), der mit einer von anderen bestaunten »mönchischen Arbeitsaskese ... von Morgen bis Mitternacht über seine Bücher gebeugt«, wohl schon den Michelangelo-Artikel für das Thieme-Becker'sche Künstlerlexikon (Bd. 24, 1930) vorbereitete, den Auftakt zu einem Lebenswerk im Dienste des großen Florentiners.⁴⁵

Goldschmidt vermied theoretische Überlegungen zum Wesen der künstlerischen Schöpfung und zu Triebkräften kunsthistorischer Entwicklung, die außerhalb einer immanenten Veränderung künstlerischer Gestaltungsweisen lägen. In Abkehr von allzu emotionaler, subjektiver Kunstbedeutung enthielt er sich in extremem Maße der ästhetischen Wertung. »Was schön ist und was nicht«, soll er gesagt haben, »das kann ich Ihnen nicht erklären, das müssen Sie selber merken – oder Sie merken es eben nicht«⁴⁶ So gibt es, außer der Mitbegründung des halleschen Kunstvereins, bei ihm auch kein öffentliches kunstkritisches Engagement für Gegenwartskunst, obwohl er diese für den eigenen Gebrauch zu würdigen und zu werten wusste. Erlebnis von Kunst muss ihm als etwas gegolten haben, das von der um Objektivität bemühten Arbeit des Kunsthistorikers scharf zu trennen sei – Symptom einer Spaltung der Kunstwissenschaft in Kunstgeschichte und Kunstkritik, die wir nicht aufrecht erhalten können, und Reflex des Versuches, Kunstgeschichte in der Art positivistischer Naturwissenschaft zu betreiben. Goldschmidts menschlich bedeutende und ergreifende Gedenkrede auf Max Liebermann⁴⁷ hat zugleich etwas von der Sachlichkeit eines formbeschreibenden Seminarvortrags an sich.

5.

Als Goldschmidt 1935 diese Rede hielt, war die Situation für ihn und die deutsche Kunstwissenschaft gründlich verändert und dabei doch nur die fürchterliche Konsequenz aus dem Wesen des Imperialismus, das offenbar keiner der hervorragenden Gelehrten begriffen hatte. Die Erkenntnisse der einstigen Berliner Studenten Karl Marx und Friedrich Engels hatten sie eben so wenig wirklich zur Kenntnis genommen wie die des jungen Mannes aus Simbirsk, der im Sommer 1895 in dem Gebäude, in dem jetzt das Kunstgeschichtliche Seminar lag, eifrig die Bibliothek benutzt hatte: W. I. Uljanow-Lenin. Der Humanismus und die großen Leistungen für die Erschließung des kulturellen Erbes der Menschheit, die alle diese Kunsthistoriker auszeichneten,

an die wir uns heute achtungsvoll und vieles von ihnen lernend erinnern, blieben verhängnisvoll machtlos, weil ihre spezialisierte Wissenschaft in der Regel abgewendet von den entscheidenden gesellschaftlichen Vorgängen und Kräften betrieben wurde. Die Geschichte seit 1945 hat uns gelehrt, welche Entfaltungsmöglichkeiten auch die bürgerlich-demokratische humanistische Wissenschaft erfährt, wenn sie im Bündnis mit der revolutionären Arbeiterklasse handelt. Für sie gilt das gleiche wie für die bürgerlich-humanistische Kunst: Unter den Bedingungen dieses Bündnisses konnte sie zu Wirkungen gelangen, die ihr in der bürgerlichen Gesellschaft verschlossen blieben, und sie wurde zu einem sich selbst weiterentwickelnden, wertvollen Erbe, das als notwendiger Bestandteil in der sozialistischen Kultur aufgehoben wird. Allein auf sich gestellt, blieben selbst die – vereinzelt – demokratischen Bemühungen solcher Wissenschaftler wie Weisbach in der Weimarer Republik zum Scheitern verurteilt.

Einer der letzten Habilitanden Goldschmidts, *Alfred Neumeyer* (1901–1973), der noch 1920 im Freikorps Epp gegen die Rote Ruhrarmee gekämpft hatte, aber 1932 dem sozialdemokratischen Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold beitrug und u. a. mit dem 1944 von den Faschisten ermordeten Pädagogen Adolf Reichwein zusammenarbeitete, musste später bekennen: »Ein wirkliches Verständnis für soziale Probleme und größere politische Zusammenhänge habe ich trotz allem in Deutschland nie erworben. Das ist mir erst in Amerika [d. h. in der Emigration] aufgegangen, und wenn ich auch nie Sympathien für den Kommunismus entwickelt habe, seine historische Mission und seine sozialen und psychologischen Ursachen kann ich heute sehr wohl begreifen.«⁴⁸ Denn Neumeyer, dem wir u. a. die grundlegende Arbeit über die Anfänge der deutschen Neugotik und mit einem Aufsatz über Michelangelos Cappella-Paolina-Fresken eine der frühesten Neuinterpretationen des Manierismus verdanken⁴⁹, hatte begreifen gelernt, wie viel, wie er schreibt, die »bürgerliche Gesellschaft des Großkapitals« an der Entwicklung zum Faschismus schuldig war.⁵⁰ Und er musste 1967 im Rückblick auf 1933 sagen: »Die einzig wirklich [gegen den Nazismus] kämpfende Aktionsgruppe war die der Kommunisten. Mit ihnen zusammenzugehen, hätten die meisten von uns damals weit von sich gewiesen.«⁵¹

Das Resultat letztlich auch dieser Haltung ist bekannt. Der Hitler-Faschismus, die offene terroristische Diktatur der reaktionärsten, am meisten chauvinistischen Elemente des Finanzkapitals« (G. Dimitroff), brachte Tod und Vernichtung über das deutsche Volk wie über die anderen Völker Europas. Der deutschen Kunstwissenschaft, die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts einen international hoch geachteten Rang gewonnen hatte, brachte er zusätzlich einen bis ans Mark gehenden Substanzverlust. Die Faschisten vertrieben allein von den Berliner Kunsthistorikern Oskar Fischel, Max J. Friedländer, Leopold Giese, Goldschmidt, Edmund Hildebrandt, Justi, Alfred Neumeyer, Wolfgang F. Volbach und Weisbach aus ihren Ämtern bzw. aus dem Land. Rassistische, nationalistische und irrationalistische Auffassungen, die in weiten Bereichen der bürgerlichen Kunstwissenschaft seit langem latent waren, wucherten aus und führten zu einer tiefgreifenden Zerstörung des wissenschaftlichen Denkens, die notwendigerweise auch die scheinbar rein auf Sachbefunde gerichtete Forschung beeinträchtigte.