

Sein 100. Geburtstag 1978 wurde nicht gefeiert, außer in einem Zeitungsartikel Hans Sedlmayrs, in alter Nibelungentreue. Aus Berlin, der Stadt seines letzten Wirkens, wurde nichts gehört, aber hier verdrängt man leicht und vergißt schnell.

Aus der wissenschaftlichen Diskussion ist er verschwunden. Zwar gibt es drei Dissertationen über ihn. Aber sagt es nicht einiges über deutsche Kunstwissenschaft, daß die einzig bemerkenswerte von der Holländerin Halbertsma geschrieben wurde?²

Wir haben nicht einmal eine Bibliographie seiner Schriften. Wir haben nicht einmal eine Liste seiner Schüler. Die Fachöffentlichkeit könnte kaum einen von ihnen nennen, und doch hat kaum ein deutscher Universitätslehrer so viele hervorragende gehabt. Aber sie sind durchaus verschieden und ihm unähnlich, ich nenne nur Otto von Simson und Florentine Mutherich, Theodor Müller und Schmollgen, Eisenwerth, Harald Keller und Ernst Kitzinger.

In seiner Zeit galt er als einer der hervorstechendsten Vertreter des Faches. Richard Hamann, sicher kein parteiischer Zeuge, nennt ihn ein Genie.³ Sicher war er der künstlerisch begabteste, ein Sprachkünstler, Schüttelreimer und Sprachspieler, obendrein ein achtenswerter Komponist.

Er ist der meistgelesene Kunsthistoriker überhaupt. Allein die von ihm verfaßten Blauen Bücher haben eine Auflage von weit über 2 Millionen. Kaum ein Gelehrter hat so wie er in die Öffentlichkeit hinein gewirkt. Über Foto und Film als künstlerische Mittler von Kunst hat er nachgedacht, als es noch kaum einer tat.

Einzelne seiner Bücher wurden nach dem Krieg neu aufgelegt, etwas retuschiert, aber ohne ein klärendes Vorwort, ohne Kommentar. Heute jedoch ist im Verzeichnis der lieferbaren Bücher außer einer Münchner Akademierede nichts mehr zu finden, nicht einmal seine geistreiche Topographie des deutschen Humors.

Still ist es geworden um Wilhelm Pinder. Die Reihe derjenigen, die über ihn berichten können, lichtet sich von Jahr zu Jahr. Dann wird die Lebendigkeit seiner Erscheinung nicht einmal mehr in den Erzählungen über ihn einen Abglanz haben. Der 1942 über ihn gedrehte Dokumentarfilm ist nur ein schwacher Ersatz.

Aber: ist es nicht gut, daß er allmählich in Vergessenheit gerät? War er nicht der führende Kunsthistoriker des Dritten Reiches? Wollen wir denn überhaupt das Andenken an die düstere Zeit unserer Geschichte und Kunstgeschichte aufrechterhalten?

Das ist in der Tat der Weg, den man seit 1945 gegangen ist: vergessen und verdrängen. Er war – so meine ich – falsch. Mir scheint, daß sich eine historische Wissenschaft das Wasser abräbt, wenn sie sich ihrer Herkunft nicht bewußt bleibt, über sie nachdenkt und aus ihr lernt.

Das erste, was wir festzustellen haben: Anklage wurde nie erhoben. Es gab nie ein öffentliches oder offizielles Urteil mit Prüfung der Taten und Anhörung der

Zeugen. Da Pinder aber 1947 starb, ehe wirklich Zeit war, eine öffentliche Bilanz der Kunstwissenschaft im Dritten Reich zu ziehen, entstand die Möglichkeit, ihn zum Sündenbock des Faches zu erklären. Sie wurde ergriffen. Das hat anderen den Übergang in die Kunstwissenschaft der Fünfziger Jahre erleichtert, auch Leuten, die sich viel enger mit dem Faschismus eingelassen hatten als er. Darüber wurde allseits der Mantel des Schweigens ausgebreitet; nicht im Sinne einer Verschwörung, eher als Tat des Nichts-mehr-davon-wissen-Wollens.

Der Augenschein gab dem ja recht; es gab in seinen Schriften Sätze und Passagen, die für die jüngere, vom Krieg getroffene, aber über die Verhältnisse um 1933 nicht informierte Kunsthistorikergeneration höchst abstoßend wirken mußten.

Deshalb ist Pinder nicht für sich zu behandeln. Es ist immer auch seine Rezeption zu bedenken. Dabei fällt schon die wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung schwer genug. Denn keine der großen Geisteswissenschaften hat eine so dürftige Geschichtsschreibung des eigenen Faches wie wir.

Noch immer werden viele Arbeiten mit Literaturreferaten unter dem Titel ›Stand der Forschung‹ eingeleitet, als bestünde Wissenschaft nur aus einer Abfolge von Funden und Beobachtungen; als wäre der Prozeß der Erforschung zu identifizieren mit einem Anwachsen an Objektivität.

In dieser Geschichtsbetrachtung kommt eines zu kurz: die Beweggründe des einzelnen Wissenschaftlers, seine sozialpsychologische Ausgangssituation, kurz: wogegen und wofür er empfand und dachte. Wenn wir die Antriebe von Künstlern wie Nolde, Kandinsky oder Dix bis in die Irrwege ihres Denkens und die Abgründe ihrer Gefühle untersuchen, warum tun wir so, als wäre es bei Gelehrten und Denkern anders? Geben wir uns doch nicht der Illusion hin, daß der Anspruch auf Rationalität bedeute, unsere Erkenntnisse und Anschauungen seien immer auch auf rationalem Wege zustande gekommen. Folglich ist nicht genügend ins Bewußtsein gedungen, welche Ähnlichkeiten es zwischen Kunstwissenschaft und der Kunstproduktion der letzten 100 Jahre gibt.

Dies betone ich deshalb, weil an Pinder, aber auch anderen Kunsthistorikern seiner Generation, wie Richard Hamann, die Nähe zu den Künstlern der Moderne auffällt. Pinder selbst hat uns die Gesichtspunkte dafür gegeben.

Sehr früh, noch vor Studiengbeginn, noch vor 1900 also, drängte sich ihm die Einsicht von der Bedeutung der Generation für die Geschichte auf. Der Mann, der diese Intuition hatte, an deren wissenschaftlicher Ausarbeitung er über 30 Jahre feilte, hat sich selbst als Teil einer Generation, der um 1880 geborenen, empfunden. In seinem Werk ›Das Problem der Generation in der europäischen Kunst‹ nennt er sie völlig zurecht die Zweite Generation der Moderne, die auf die Erste der um 1860 Geborenen folgte.

Daß er richtig gesehen hat, daß überhaupt in dieser Idee ein richtiger Kern ist, können wir ihm heute bestätigen, umso leichter, als es auch heute bei vielen ein ausgeprägtes Zugehörigkeitsgefühl zu einer Generation gibt. Und doch würden wir seine eigene Gruppe aus der historischen Distanz anders beurteilen, als es es

vermochte. Er sah als das Schicksal seiner Generation, »daß sie auf eine Einheit von Natur und Geist dringt, daß sie Physiognomik und Charakterologie treibt an Menschen, Völkern, Kulturen, Generationen, Erdperioden: Klages, Spengler, Daqué, Nadler – Lauter ›verdächtige‹ Namen«. ⁴ Das Wort ›verdächtig‹ setzte er in Anführungsstriche, um sich mit diesen umkämpften Gelehrten zu verbünden – wir würden heute in der Tat von einer verdächtigen Gesellschaft sprechen.

Wir unsererseits schätzen unter den um 1880 Geborenen eher die großen europäischen Avantgardisten der Zeit um 1900 bis 1910, die Kubisten, Fauvisten, Expressionisten, Konstruktivisten und Surrealisten; Paul Klee ist fast gleichalt, Picasso nur wenig jünger. Es sind die Männer, die dem wilhelminischen Kunstbetrieb und allen gleichartigen Erscheinungen der bürgerlichen Kultur eine radikale Absage erteilten.

Aufbruchsstimmung hatte sie ergriffen, auch außerhalb der Kunst: daß etwa Albert Einstein gleich alt ist wie Pinder, verwundert nur auf den ersten Blick. Dasselbe gilt für Robert Musil und den jahrgangsgleichen Egon Friedell.

Diese Generation besaß alles, was damalige Bürgerliche Kultur bieten konnte, umfassende Kenntnisse, Bildung in allen Künsten – aber: sie war bereit, wegzuworfen. Man war scharfsinnig-analytisch, aber: verachtete die Aufklärung. Man polemisierte gegen alles, was man Materialismus nannte, aber: studierte selbstverständlich das Individuum in seinen gesellschaftlichen Bedingungen.

Die besten Köpfe durchstießen das traditionelle, oberflächliche Wirklichkeitsverständnis, sie wollten tiefer. Die Untergründe der Natur und des Menschen wurden zum Thema, mit ihnen die alten Mythen, das Vorsokratische. Positiv gewendet: neben den Wirklichkeitssinn trat ein neuer Möglichkeitssinn. Das machte diese Generation zu einer der innovativsten, die Europa bis dahin gesehen hatte.

Gehäuft ist aber auch das Fragwürdige, das Sektiererwesen und die offensive Irrationalität. Die Widersprüche verschärfen sich.

Aber: ist es denn möglich, so unterschiedliche Leute unter einem gemeinsamen Begriff zusammenzufassen und mit diesem Begriff noch etwas begreifbar zu machen? Ist das, was die Menschen einer Altersschicht verbindet, nicht viel geringer als das, was sie gesellschaftlich und politisch voneinander trennt?

Viele Einwände sind gegen die Generationstheorie gemacht worden, von Panofsky, von Grisebach, von anderen. Doch gingen sie eher gegen eine Verabsolutierung des Modells, oder gegen einige Konsequenzen der Denkansätze. Denn auch Panofsky beginnt seine Einleitung von Vöges Schriften mit einer Betrachtung der um 1860 geborenen Kunsthistoriker. Pinders Versuch wirkt da nicht überzeugend, wo er eine geisteswissenschaftliche Biologie anstrebte. Doch wollte er kein System; denn er wußte, daß es der biologischen These nicht einmal bedurfte, um die Richtigkeit der Grundannahme zu erkennen: Was gleichaltrige Menschen in einem bestimmten Alter gemeinsam erleben, prägt sie, jede Alterslage auf eine unterschiedliche Weise.

Pinders Ziel war, von dem zumal in der Stilgeschichte herrschenden eindimen-

sionalen Zeitbegriff wegzukommen und ihn durch einen mehrdimensionalen zu ersetzen. Er wollte eine ›Verfeinerung des geschichtlichen Denkens‹ und nicht zuletzt eine brauchbare Arbeitshypothese. Einiges war gar nicht zu bestreiten, so wenn er schreibt: »Für jede Generation, die Jungen, die in der Reife stehenden und die Alten, ist die gleiche Zeit eine andere Zeit, nämlich ein anderes Zeitalter seiner selbst«. ⁵ Anderes wirkte überraschender, so die von ihm behauptete Generationsähnlichkeit zwischen Manet und dem Empiriokritizisten Mach oder Wundt; ⁶ heute ist es ein geläufiges Thema der wissenschaftlichen Diskussion geworden. Viele Anregungen wären erst noch aufzunehmen – Pinder selbst sah ja sein Buch nur als einen Anfang, einen Versuch.

Hier berühre ich wiederum den zweiten Teil meines Themas, die Rezeption Pinders in der Nachkriegszeit: man hat nicht die Grundlagen und die Brauchbarkeit seiner Theorien diskutiert, sondern so getan, als gäbe es sie gar nicht. An die Stelle der schwerer definierbaren zeitlichen Vielschichtigkeit des Kunstgeschehens trat wieder der von Pinder verspottete ›Gänsemarsch der Stille‹, ein – wissenschaftlich und menschlich gesprochen – reaktionärer Vorgang. Mit dieser Verdrängung ist der Stilkritik auch das Bewußtsein zeitlicher Mehrdimensionalität abhanden gekommen. Die gewonnene Verfeinerung des historischen Sinnes ging verloren, zugleich ein Stück unseres Wissens um die historische Wirklichkeit der Kunst. Bezeichnend ist, daß gleichzeitig auch die sozioökonomischen Bezüge der Kunstwerke verdrängt wurden.

Also: diese Diskussion ist neu zu eröffnen. Bescheidener, nicht im Habitus, ein universales Erklärungsmodell zu besitzen. Sozialpsychologische Fragestellungen wie die der Jugendgemeinschaft oder des Generationskonfliktes wären der einfachere Ansatz, die Frage nach der Entstehung des einer Generation gemeinsamen Lebensgefühls (heute würde es eher heißen: der spezifischen Mentalität) der schwierigere.

Doch kehren wir noch einmal zur Generationsstellung von Pinder selbst zurück. Seine Nähe zum Nationalsozialismus, der die gesamte Moderne als entartet diffamierte, hat Pinders Nähe zu ihr übersehen lassen. In seiner Wohnung hingen mehrere Bilder von Oskar Moll. Schon zu früher Zeit bezog er sich auf Barlach und Nolde; das letzte Bild seines Büchleins über die Pietà von 1922 ist Noldes Grablegung. Sein Werk über die deutsche Skulptur ist mit dem Blick auf die eigene Zeit geschrieben. So heißt es: »Die ernsthaft Schöpferischen von heute brauchen unsere alte Kunst als die reinste Form dessen, was sie selbst noch fortsetzen«. ⁷ Er wollte »den vereinzelt kämpfenden der Moderne den historischen Hintergrund sichern, der ihnen von einer entfremdeten Umwelt abgesprochen wird«. Er verteidigte sie auch im Dritten Reich, worauf ich noch zurückkommen werde.

Pinder ist nicht so sehr den Weg vom Mittelalter zur Moderne gegangen, eher umgekehrt. In seinem bleibenden Handbuch der Kunstwissenschaft über die Plastik des ausgehenden Mittelalters schreibt er 1923: »Nun ist eine neue Liebe zu der alten deutschen Plastik da, die auch die Wissenschaft speist... Daß wir hier

wieder wissen und sehen, hängt mit der Neubildung der schöpferischen Kräfte unserer eigenen Zeit zusammen«. ⁸

Dieser Kunsthistoriker in seiner modern geprägten künstlerischen Empfänglichkeit hat erst die Augen geöffnet für Züge der mittelalterlichen Kunst, die man bisher ignoriert hatte. Noldes Passionsbilder, in denen das »Übermaß des Leidens die Formen zersprengt«, ⁹ haben die Pietà Röttgen des Bonner Museums verständlich gemacht. Barlach hat den Boden bereitet für die Anerkennung des Wuchtig-Primitiven der riesenhaften Coburger Pietà, die auch heute noch den Betrachter erschreckt. Pinder wiederum hat wohl Barlach die Augen geöffnet für die Ausdruckswerte eines mittelalterlichen Andachtsbildes wie der Christus-Johannes-Gruppe.

Das mag nach Bevorzugung des ausdrucksübersteigernden Expressionismus und seiner Thematik klingen. Doch finden sich von Pinder auch eindrucksvolle Plädoyers für das Bauhaus oder die Neue Sachlichkeit. In seiner Auflistung der bedeutendsten modernen Künstler 1926 kommen alle vor, die wir heute nennen würden, und niemand wird genannt, den wir nicht zu den Großen zählen würden. ¹⁰

Vielfalt, analog der Polyphonie der Klassischen Moderne – spüren wir auch in seiner Kunstgeschichtsschreibung: wie er in der Kunst um 1400 die sprachlichen Mittel als Ziel in sich herausarbeitet, rückt ihn in die Nähe der abstrakten Kunst. Bei ihm lesen wir einige der subtilsten Seiten über den Manierismus, den Ahnherr so vieler heutiger Tendenzen. Er hatte eine außergewöhnliche Empfänglichkeit für die Aussagewerte von Formen, die sich über das Abbildliche hinwegsetzen. Bezeichnend für ihn ist der Satz: »Form ist Zumutung«. ¹¹ Ob es nun expressive Gebilde wie die fliegenden Faltenzipfel der letzten Spätgotik sind, abstrakte wie die Röhrenfalten Leinbergers, konstruktive Strukturen wie die Gewandfassaden des 14. Jh. oder manieristische Figurverfremdungen wie die Bamberger Grabfigur des Hohenlohe: Pinder hat sichtbar gemacht, was so vor ihm nicht gesehen wurde, und er hat dies aussprechen können, so daß es auch von anderen gesehen wurde.

Vor allem war er in der Leidenschaftlichkeit den Bahnbrechern der Moderne verbunden. Heftige Abneigung empfand er gegen allen Ästhetizismus. Form war ihm Gesinnung, große Kunst immer auch Moral. Deshalb hat er auch niemals über Kunst gearbeitet, die ihn gleichgültig ließ. »Die Wissenschaft ist der vorderste Fühler des Kulturbewußtseins, sie wittert gleichsam voraus im Auftrage der eigenen künstlerischen Absichten der Epoche, soweit sie noch lebendig sind. Gerade darin ist sie selbst lebendig: sie entdeckt, was dem Laien und dem Künstler wertvoll sein wird. Das ist ihre eigene beste Sicherung gegen den Tod, nämlich gegen die Gefahr, *alles Alte* als gleichmäßig ›interessant‹ zu nehmen und . . . in dem Triebe, alle Winkel des Gewesenen gleichsam auszuzüngeln und auszulecken, in der gleichmäßigen Würdigung aller ›Werte‹ gerade die Werte, *den Wert* zu verlieren«. ¹²

Ich will Pinder jedoch nicht einfach als verkannten Propheten einer an Einsicht reicheren und vielfältigeren Kunstgeschichte hinstellen. Seine Verirrungen sind zu evident.

Aber auch hierin fällt seine Nähe zur Kunst auf. Bei aller Bewunderung für die Avantgarde nach 1900: wem hätte nicht die Lektüre mancher ihrer Theorien den Kopf vernebelt?

Allerdings – von Malern und Wissenschaftlern ist nicht das gleiche Maß an Rationalität zu fordern. Aber wie schon in der Expressionismusdebatte der 30er Jahre deutlich wurde: es gibt auch direkte Verbindungslinien des Expressionismus zur Hitlerei, es gibt eine Teilhabe der Moderne auch an den Irrtümern des 20. Jahrhunderts, nicht nur an dessen Entdeckungen.

Dies entschuldigt nicht den Wissenschaftler Pinder. Der vorderste aller Kritikpunkte ist seine Überbetonung des Biologischen, das heißt: die Abwertung des Bewußtseins zugunsten einer ›Natur‹, der eine tiefere Wirklichkeit und Wirksamkeit zugesprochen wird, tiefer als Gesellschaft, Wirtschaft und die übrige historische Lebenswelt. Aus der Nähe betrachtet erscheint Pinders Denken jedoch eigentümlich gespalten; denn wir finden in seinen Schriften zugleich viele gute Beobachtungen zu den Bedingtheiten durch das Material, die Aufgabe, die er Formgelegenheiten nennt, die Auftraggeber und andere Faktoren sozioökonomischer Art. Aber warm ums Herz wird es ihm erst, wenn er etwa von der ›Einheit des Blutes‹ spricht. Da heißt es dann z. B., die deutsche Moderne sei dem Mittelalter so wesensverwandt, weil sie aus demselben Blut komme, das er die wirkliche Natur nennt, im Gegensatz zur äußeren Erscheinungswelt.¹³

Hinter dem Bekannten sieht er die große Unbekannte, das Leben, ›dem gegenüber nur Hingabe, nicht Erklärung möglich ist‹. De facto aber arbeitet er dann doch auf der Ebene des bewußt Erklärbaren, wendet sich »gegen jene rauschhafte Selbstauflösung, den Verzicht auf intellektuelle Klarheit... Ich hielte es wie jeder Vernünftige für reinen Wahnsinn, damit in die Wissenschaft einzubrechen. Ich sehe nur die Grenzen des psychologisch Erfassbaren.«¹⁴

Dies sind bezeichnende Widersprüche der damaligen Neoromantik. Pinder hat Teil an der Erkrankung des Geistes, die viele deutsche Intellektuelle seit dem Ende des 19. Jhs. erfaßt.

Neoromantisch (und antiaufklärerisch) ist auch die Sehnsucht nach einer neuen Ganzheit, die Sehnsucht nach dem neuen Stil, die Sehnsucht nach der starken Führerpersönlichkeit. Das ist in sich nicht ungewöhnlich und bestimmt die Kunstwissenschaft durchaus noch bis heute. Man könnte sogar noch einen Satz, Stil hänge vom Glauben ab, cum grano salis als ein fruchtbares heuristisches Prinzip der Kunstgeschichte nehmen. Gefährlich aber wird es, wenn ein ›neuer Stil‹ gefordert, für die Schaffung dieses neuen Stiles aber ein ›neuer Glaube‹ verlangt wird, wenn also der Ruf nach Ganzheit zur Zerstörung des Denkens führt, zur Verletzung der elementaren Rechte und damit zur Gewalt.

Das bringt uns zwingend zum anderen Hauptkritikpunkt, den übersteigerten Nationalismus. An den Schriften läßt sich allerdings ein Auf und Ab entsprechend den historischen Wechselfällen ablesen: in dem Buch über die Würzburger Plastik 1911 zeigt er sich nur darin, eine vernachlässigte Schaffenszeit der deutschen

Kunstgeschichte ins rechte Licht rücken zu wollen. Zur selben Zeit schreibt Pinder aber einen Aufsatz über Chardin, von dem ich heute kaum eine Zeile verändern wollte.

Kriegsverhältnisse und Versailler Vertrag vergällen jeden Sinn für Europa. Selbst dafür kann man Verständnis aufbringen: Wer sich einmal die Mühe macht, das Buch der angesehenen Emile Mâle »L'art allemand et l'art français« von 1916 zu lesen, wird die Reaktionen nachfühlen können, die es bei deutschen Kunsthistorikern hervorrief. Dazu traten persönliche Demütigungen: Pinder und Dehio mußten 1918, nur mit einem kleinen Handkofferchen versehen, zu Fuß Straßburg über die Kehler Rheinbrücke verlassen. Und doch: das Maßlose von Pinders Reaktion in den Zwanziger Jahren, wie sie sich etwa in den beiden Büchern über die Bamberger und Naumburger Bildwerke des 13. Jhs. zeigt, macht, trotz richtiger Gedanken, die Lektüre oft unerträglich; die sonst so sensible Sprache wird holzig und hohl, wenn es um die »Nation« geht.¹⁵

Die Zwanziger Jahre brachten jedoch auch das Buch über das Generationsproblem, in dem die »Überzeugung von der biologischen Einheit Europas« immer wieder betont wird. Aber erst nach 1945 öffnet sich Pinder wieder ganz der europäischen Kunst: War 1934 von dem »bösen Diplomatenkopf« der Reimser Statue des »Philipp Augustus« die Rede, so gehört sie für ihn 1947 »zum Vollendetsten, das jemals menschlicher Geist, menschliche Seele, menschliche Hände dem Stein abgerungen haben«¹⁶ – das hat er im Grunde auch 1934 schon so gesehen, aber er hat sich hinreißen lassen, die eigenen Ansichten zu verleugnen.

Die Zeit des Dritten Reiches vor allem ist eine Zeit der Verblendung.

Und doch zeigt sich auch da eine Zwiespältigkeit, die jede Analyse erschwert: er war keineswegs der Kunsthistoriker des Führers, als der er der Nachwelt hingestellt worden ist. Gewiß, er hat die Machtergreifung begeistert begrüßt, er hat, wie man dem Sammelband »Bekenntnis der Professoren zu Adolf Hitler und dem nationalsozialistischen Staat« 1934 und anderen Schreiben entnehmen kann, die »neue Bewegung in ihrem Kern« bejaht. Bei der Wahlveranstaltung »Deutsche Wissenschaftler für Adolf Hitler« im November 1933 hat er sich an prominenter Stelle beteiligt; im August war im Spiegel ein Foto zu sehen, das ihn auf der Ehrentribüne neben Heidegger und dem Chirurgen Sauerbruch zeigt.

Doch wurde er nie Parteigenosse. Wenn man seinen Fall genau prüft, was zum ersten Mal – und immer noch nicht gründlich genug – durch Halbertsma 1985 geschehen ist, stellt man sogar fest, daß er couragiert in Einzelpunkten opponiert hat. Ein Brief vom März 1933 an den NS-Ideologen Alfred Rosenberg¹⁷ ist bezeichnend: er macht sich Sorgen, daß die Bewegung Fehler mache, und wendet sich vehement dagegen, daß man Georg Swarzenski, Curt Glaser, aber auch Ludwig Justi und andere entlasse. D. h. er war so wenig über die Natur des Regimes unterrichtet, daß er meinte, mit Argumenten etwas für seine jüdischen Kollegen und die in Ungnade gefallenen engagierten Museumsleute ausrichten zu können. Das lehrt nur eines: Pinder (und andere deutsche Gelehrte) waren so apolitisch

erzogen, daß sie weder den politisch-ideologischen Charakter ihrer Gesinnungsvorbilder (wie Nietzsche) erkennen konnten noch befähigt waren, ihre politische Umwelt wenigstens in Grundzügen zu begreifen. 1932 verkündete Pinder stolz das ›Apolitische‹ als Wesenszug der Deutschen; 1945 räumte er das als Fehler ein.¹⁸

Im Falle des verhafteten, ins KZ Dachau verschleppten Rudolf Berliner hat Pinder bei der Polizei interveniert, auch ist es ihm gelungen, die Entlassung durchzusetzen. Aber – so fragt man sich – hat ihm die Existenz von KZ's, hat ihm die Willkürlichkeit der Verhaftungen nicht die Augen geöffnet?

Offenbar nicht so, daß seine Loyalität zum Führer erschüttert worden wäre. Noch schlimmer: er hat sich dazu hergegeben, in dem Sammelband ›Deutsche Wissenschaft‹ zu Hitlers 50. Geburtstag 1939 den Satz zu formulieren: »Das Ausscheiden der jüdischen Kunstgelehrten aus Forschung und Lehre befreite von der Gefahr eines allzu begrifflichen Denkens«.¹⁹

Trotzdem: er hat immer wieder die Belange der deutschen Moderne, auch des Bauhauses, energisch vertreten, in Vorträgen, in Schriften, in Briefen, und mußte sich deshalb nicht nur heftige Angriffe gefallen lassen, sondern auch die Einziehung eines seiner Bücher. Die offizielle Staatskunst der Ziegler & Co., das trostlose Troost'sche Haus der Kunst hat er nie akzeptiert. Doch hat ihn dies in seinem Glauben an die Richtigkeit der Entscheidungen des Führers nicht erschüttert; dieser Glaube ließ ihn alles nur als Fehler unterer Chargen sehen, er wollte nicht wahrhaben, daß es anders war.

Trotzdem: Pinder war Wortführer der um historische Korrektheit bemühten Kunstwissenschaftler Deutschlands. In der Zeitschrift für Kunstgeschichte rezensierte er Ende 1933 die NS-Kampfschrift von Kurt Karl Eberlein ›Was ist deutsch an der deutschen Kunst?‹ in einer der glänzendsten Polemiken, die ich aus unserem Fach kenne.²⁰ Sein Buch ›Kunst der deutschen Kaiserzeit‹, das sich für den nur oberflächlich vertrauten Betrachter als nationalistisches Manifest liest, zeigt sich dem mit der Rosenberg'sche Geschichtsideologie Vertrauten als Versuch, dem Wikingerwahn das Wasser abzugraben, die Ehre Karls des Großen zu retten, der als Sachsenschlächter abgetan wurde usw. So verstanden es auch die damaligen Rezensenten, etwa Kautzsch, der doch als Bauforscher sicher einiges auszusetzen gehabt hat. Die Machthaber des Dritten Reiches haben Pinder Rezension und Buch sehr verübelt; während des Röhmputsches wurde er durch anonyme Anrufe bedroht, und sein Habilitand Alfred Stange, der Oberdenunziant des Faches, schrieb in der Bücherkunde der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums eine bitterböse Rezension, in der er Pinder die Polemik gegen Schulze-Naumburg vorhielt, seine Ablehnung der Rassenkunde und speziell des Nordischen, seine viel zu nuancierte historische Betrachtung usw. Es überrascht uns nicht, daß Pinders Schriften in den offiziellen Leseempfehlungen *nicht* vorkommen, in die sogar ein Werk wie Hans Jantzens Bildhauer des 13. Jahrhunderts Aufnahme fand.²¹

Es zeigt sich, daß die Berufung Pinders auf den Berliner Lehrstuhl, die durch

eine höchst problematische Verdrängung des damaligen Inhabers A. E. Brinckmann nach Frankfurt zustande kam, nicht eine nationalsozialistische Machenschaft war, sondern u. a. auf Kreise im preußischen Innenministerium zurückging, die mit Pinders Berufung eine Mäßigung der NS-Kulturpolitik anstrebten. Daß dies nicht ganz so glatt ging, erwies sich, als die Bestätigung der Aufnahme in die Preußische Akademie der Wissenschaften über ein Jahr verzögert wurde.

Das Mißvergnügen des Regimes wuchs: Ende 1940 erschien ein Artikel in der SS-Zeitung ›Das Schwarze Korps‹, in dem Pinder hart angegriffen wurde: ›seine skeptische Grundhaltung gegenüber der Basis allen nordischen Wesens, das Heldische‹, seine absichtlich schiefe, d. h. zu positive Darstellung der kulturschöpferischen Rolle des Christentums und Karls des Großen, seine ›falsche Überschätzung von Geist und Kultur‹. Der Artikel endet: »Zu unserem Neuaufbau gehört die Ausmerzung all der Komplexe, die unser Selbstbewußtsein stören, also auch einer lediglich kontemplativen Weise der Kunstbetrachtung.«²² Wir dürfen uns ausmalen, was diese Herren aus dem Fach, das sie schon so gründlich ruiniert hatten, erst gemacht haben würden, hätten sie den Krieg gewonnen.

Es muß eine umfangreiche Gestapo-Akte über Pinder gegeben haben; wahrscheinlich ist sie verloren. Aber es reicht, was wir aus den Akten des Reichsdozentenführers Dr. Schulz von 1942 erfahren.²³ In ihnen ist die Rede von Pinders ›Verbindungen zu kulturbolschewistischen Kreisen und Juden sowie andern staatsfremden Elementen‹. Stange, wieder dabei, fragt sich in seinem Gutachten, »ob Pinder je zu einer Erkenntnis der anlagebedingten Züge der deutschen Kunst kommen kann; seine Methode ist individualisierend, ja mikroskopierend. Die junge Forschergeneration wird sich sicherlich einer anderen Methode bedienen müssen, um Aufgaben zu lösen, wie sie unsere Weltanschauung heute stellt.« Abschließend stellt er fest, daß »wir Pinder *nicht* als Repräsentanten unserer kunstgeschichtlichen Auffassungsweise betrachten können. Politisch-weltanschaulich ist Pinder nur wenig, z. T. sogar negativ ausgewiesen« usw. Doch unternahm man im Krieg nichts mehr gegen ihn, und zwar, wie man den Akten entnehmen kann, aus taktischen Gründen, wegen seines großen öffentlichen Ansehens.

Pinder muß von dieser Gegnerschaft gehört haben; aber wenn wir die Protokolle der Mittwochsgesellschaft lesen, deren Mitglied er war, wenn wir sehen, wie er sich mit seinem Buch ›Die Sonderleistungen der Deutschen Kunst‹ 1943 an dem sogenannten Kriegseinsatz der deutschen Geisteswissenschaften beteiligte, bleibt nur der Schluß übrig, daß er sich von der Person des Führers fast bis zum Ende hat blenden lassen.²⁴

So problematisch seine Rolle im Dritten Reich ist, so problematisch ist die Behandlung dieses Mannes nach 1945. Ich hatte schon auf Pinders Sündenbockfunktion hingewiesen.

Was geschah, kann man weder Apologie nennen – noch Deutung, noch erst recht nicht Anklage. Es war simple Verdrängung. Zwar Brinckmann nahm seine Rache, aber auf so verquere Art, daß man ihm widersprach oder ihn ignorierte.²⁵

Es gibt zwei Nachrufe 1947 durch Hans Jantzen und besonders Richard Hamann,²⁶ aber sie waren eher Würdigung, weniger Auseinandersetzung. Die hat es zwar kurzzeitig gegeben, aber nur bis 1949 und auch nur oberflächlich.²⁷

Letztlich wurde die Wissenschaft beherrscht von der Weigerung, den Ursachen nachzuforschen, Mitschuld einzugestehen und das Steuer herumzuwerfen. Man errichtete den wissenschaftlichen Neuaufbau einer Lebenslüge; das führte zu Heuchelei. Das Denken wurde nicht erneuert, sondern reduziert. Was vorher bewußt formuliert war, wurde ins Unbewußte abgedrängt. Dadurch entstand dem Fach großen Schaden.

Es geht gar nicht darum, einzelne Gelehrte zu kritisieren, sondern die Umstände des Denkens und Forschens zu schildern, sowie die daraus sich ergebenden Tendenzen.

Auffällig ist, wie viel Altes in leichter Kaschierung weiterlief: z. B. wurde nun der Volkscharakter weniger als rassische Anlage gesehen, aber als Anlage eben doch. Pinder hatte noch geschrieben, die »Charaktere der Stämme sind zum Steigen gewordene Faktoren«²⁸ und damit eingeladen, diese Faktoren zu untersuchen. Nach dem Krieg ist nicht davon die Rede, sondern nur vom Wesen der Stämme.

Der Biologismus ist nie ernsthaft diskutiert worden und hat so, den meisten unbewußt, weitergelebt. Auch hier treffen wir auf die nur scheinbar paradoxe Situation, daß Pinder, gemessen an dem Schablonenhaften heutiger Evolutionsbegrifflichkeit, der historischen Wirklichkeit näher kommt, weil er differenzierter denkt: sein Entwicklungsbegriff ist nicht gradlinig, ist nicht den Metaphern des Pflanzenwachstums verhaftet; er bleibt skeptisch gegenüber den Begriffen »früh«, »hoch« und »spät« und allen derartigen Generalisierungen.²⁹ Analoges betrifft sogar den ganzheitlichen Stilbegriff: Pinder war bei aller Sehnsucht nach »Stil« viel zu sehr an den großen Individuen orientiert, um sie Stilbegriffen einzuzwängen, die in seinen Augen nur Verabredungscharakter hatten.

Das Paradox könnte man noch schärfer so formulieren: vieles, was an Pinders Prämissen falsch war, lebt in verdeckter Form weiter und müßte erst noch kritisch freigelegt werden; vieles, was wertvoll war, wurde zugeschüttet und ist wieder zu entdecken.³⁰

Komplementär zum (meist unbewußten) Fortsetzen der alten Wege in den Fünfziger Jahren verhält sich die Einengung des Denkens, der Rückzug auf das vermeintlich Gesicherte der Werkanalyse, die Isolierung und Ästhetisierung der Kunst, der Affekt gegen das Geschichtliche wie gegen Theorie überhaupt.

Langsam krebsten wir uns aus diesen Verhältnissen und Denkgewohnheiten heraus, entdeckten Fragestellungen, die für uns neu sind, und bemerken dann, daß sie auf andere Weise, aber durchaus anregend schon von Pinder behandelt worden sind: die Anerkennung des Betrachters, heute etwas pompös »Rezeptionsästhetik« genannt, die Frage nach der Leseweise der Bilder, nach der Bedeutung der Funktionen für die Form und vieles mehr.

Mit der Entdeckung, wie sehr unser Sehen und Fragen verarmt sind, wie eng und ideologisiert die angeblich so objektive wissenschaftliche Theorie und Praxis der Nachkriegszeit war, entsteht nun aber eine *doppelte* Forderung: zuerst nachzuholen, was immer versäumt wurde, die kritische Untersuchung unserer Vergangenheit, ohne die 12 Jahre des Dritten Reiches auszusparen, dann aber herauszuschälen, was uns an einzelnen alten Denkansätzen wertvoll bleibt.

Auf einmal finden wir Pinder mitten in der aktuellen Diskussion wieder. Gottfried Boehm schreibt in seiner Aufforderung, die ›Kunst‹ wieder zum ausschließenden Mittelpunkt des Faches zu machen: »Die Aufgabe, Kunst und Geschichte zu vermitteln, endet in einem Paradox: entweder Kunst, dann aber keine Geschichte – oder Geschichte, dann aber keine *Kunstgeschichte*«. ³¹ Bei Pinder, dem man Sinn für Kunst niemals wird abstreiten können, heißt es vermittelnder: »Kunst hat wohl eine Art eigener Gesetzlichkeit und kann darum jenseits der Allgemeinesgeschichte dargestellt werden. Dennoch ergibt sich immer wieder ihre unlösliche Verbundenheit mit dem Ganzen. Ihre Wendungen sind Wendungen der Geschichte . . . in den Formen selber angekündigt«. ³²

Denn er hielt nie einen abgehobenen, überzeitlichen Kunstbegriff für möglich, ebensowenig wie eine für alle Zeiten gültige Methode. Damit erweist er sich als *echter* Hermeneutiker. Es steckt eine Grundeinsicht darin, von der ›Kunst der Kaiserzeit‹ zu schreiben, um damit die Dominanz des Staatlich-Politischen zu betonen, den nächsten Band ›Kunst der Bürgerzeit‹ zu nennen, und damit die Akzentverschiebung auf das Gesellschaftliche zu unterstreichen, um zuletzt in dem Band ›Die Kunst der Dürerzeit‹ schon durch den Titel zu zeigen, daß nie zuvor in Deutschland der Künstler so nah der Autonomie gewesen ist. Pinder hat immer wieder versucht, aus den Werken selbst die Kriterien zu ihrem Verständnis zu gewinnen; das gehört zum Bleibendsten seiner Leistung.

Ich möchte sogar so weit gehen, einen anderen Leitsatz in Erinnerung zu bringen: »Kunst wird erlebt« – so schreibt er – »Kunstgeschichte ist Erlebniswissenschaft«. ³³ Sofort fragt man sich in Erinnerung an die Abwege dieses Gelehrten, ob nicht gerade das falsch ist. Dann aber liest man in seinen Schriften Seiten und Sätze von einer Richtigkeit, die man auch bei größerer Wissenschaftlichkeit des Vorgehens kaum erreichen, jedenfalls nicht verbessern kann. Immerhin führt er selbst den Gedanken in einer jeden Wissenschaftler befriedigenden Weise weiter aus: »Ob aber etwas vom Erlebenden richtig gesehen ist, das wird (außer durch gesicherte geschichtliche Bekundung) von einem bestimmten Punkt an, nach Durchmessung sehr vieler, der Beobachtung durchaus zugänglicher Formtatsachen, durch ein vergleichendes Zusammenlegen vieler Erlebnisse vieler Erlebnisfähiger in die Nähe einer Gewißheit gebracht.« Und komplementär dazu: »Natürlich ist echte Wissenschaft Leidenschaft. Leidenschaftliche Wissenschaft aber wird immer leidenschaftliche Sachlichkeit sein«. ³⁴

Diese Sätze werden nicht dadurch falsch, daß der Mann, der sie geschrieben hat, sich wiederholt von der Leidenschaftlichkeit seiner politischen Wunschbilder

so hat benebeln lassen, daß er – vorsichtig gesagt – die Sachlichkeit verlor. Doch ist dies kein Grund, das Bleibende seiner Leistung zu übergehen. Oder – in Abwandlung eines Pinderschen Satzes: Gute Zukunft ist nur möglich aufgrund des Wissens um die Herkunft.

Anmerkungen

- 1 Abdruck meines Referates auf dem Kunsthistorikertag in Westberlin am 1. 10. 1986, mit geringfügigen Änderungen, unter Hinzufügung der unumgänglichen Nachweise. Ich plane, eine gründliche Studie im nächsten Band des Marburger Jahrbuches zu veröffentlichen.
- 2 Waltraud Irmscher: Der ideologische Gehalt der Geschichtsauffassung Wilhelm Pinders, Diss. Ostberlin 1976 (maschinenschriftlich). – Dagmar E. Lies: Plastik als Gestaltung. Wilhelm Pinders Aussagen zur deutschen Plastik in den Jahren 1914–1930, Diss. Bonn 1980. – Marilte Halbertsma: Wilhelm Pinder en de Duitse kunstgeschiedenis, Groningen 1985.
- 3 Richard Hamann: Nachruf auf Wilhelm Pinder. In: Jb. der deutschen Akad. der Wiss., Berlin 1946–49, S. 213–216.
- 4 Wilhelm Pinder: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, 2. Aufl. München 1928, neu hg. von Herberg W. Keiser, München 1961; hier S. 19.
- 5 a.a.O., S. 20 und 41.
- 6 a.a.O., S. 135.
- 7 Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts, München 1924, S. 1 und 4.
- 8 Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Handbuch der Kunstwiss.), Bd. I, Wildpark-Potsdam 1929, S. VIII (Das Vorwort ist 1923 datiert).
- 9 Die Pietà, Leipzig 1922 und anderenorts ähnlich.
- 10 Das Problem (wie Anm. 4), S. 94 ff.
- 11 Von den Künsten und der Kunst, Berlin und München 1948, S. 110.
- 12 Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts, München 1925, S. 2.
- 13 Plastik des 15. Jhs. (wie Anm. 7), Einleitung.
- 14 Das Problem der Generation (wie Anm. 4), S. 30.
- 15 Vor allem sind es die nicht endenden Variationen um das Thema »Unser Volk steht immer allein und blickt immer ins Weite«, zitiert nach: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik, zitiert nach der 5. Aufl. Köln 1952, S. 138.
- 16 a.a.O., S. 275, das 2. Zitat nach: Von den Künsten und der Kunst (wie Anm. 11), S. 55.
- 17 München, Archiv des Instituts für Zeitgeschichte, Akten des Amtes Rosenberg, Mikrofilm MA 803, S. 611–17. Er bezieht sich in diesem Brief auch auf die Zustimmung von Hans Jantzen, »der ebenso einwandfrei deutschblütig und übrigens, wie ich selber, Vater eines SA-Mannes ist«.
- 18 Zur Physiognomik des Manierismus. In: Die Wissenschaft am Scheidewege von Leben und Geist. Festschrift Ludwig Klages, Leipzig 1932, S. 149 ff., die Passage von 1945 bei Halbertsma (wie Anm. 2), S. 352 u. a.
- 19 Deutsche Wissenschaft, Arbeit und Aufgabe. Dem Führer . . . zu seinem 50. Geburtstag, Leipzig 1939, S. 13. Ähnlich problematisch ist die Anwendung des Pinder so wichtigen Diktums »Entwicklung durch Verzicht« auf die Vertreibung der Juden (nach Mitteilung von Werner Gross); doch war seine Praxis sicher nicht antisemitisch, s. das Zeugnis von Erich Meyer bei Halbertsma (wie Anm. 2), S. 358 f.
- 20 Zs. für Kunstgesch. 2, 1934, S. 405–407.
- 21 Bücherkunde der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums 2, 1935, S. 237 ff., nicht namentlich signiert, aber nach den freundlicherweise erteilten Aussagen von J. A. Schmolle gen. Eisenwerth und anderen Zeugen sicher von Stange verfaßt. S. a. den Anhang der »Bücherkunde« 1934.
- 22 Das Schwarze Korps, Heft 50 von 12. 12. 1940, S. 12; ein Ausschnitt dieses Artikels in der Personalakte Pinder im Archiv des Instituts für Zeitgeschichte München.
- 23 Archiv des Instituts für Zeitgesch. München, Ma 116/13, Brief des Reichsdozentenführers Schulz vom 3. 7. 42 mit mehreren Beilagen. Fast schon wie eine Kuriosität mutet an, daß an einer Stelle ursprünglich »Pinders nationalsozialistische Gesinnung« zu lesen stand, das Wort »sozial« dann aber dick durchgestrichen wurde.
- 24 Klaus Scholder (Hg.): Die Mittwochsgesellschaft, Protokolle aus dem geistigen Deutschland 1932 bis 1944, Berlin 1982.

- 25 A. E. Brinckmann: Geist im Wandel, Hamburg 1946 und dazu die Rezensionen von Walter Boehlich und Wolfgang Schöne in: Hamburger Akademische Rundschau, 2, 1948, H. 6, S. 285–6, H. 9/10, S. 542–5, H. 11/12, S. 651–662. Wie man in Schönes Rezensionen lesen kann, war Brinckmann im Gegensatz zu Pinder PG. Bei Werner Weisbach: Geist und Gewalt, Wien und München 1956, S. 334 kann man nachlesen, welche üble Rolle Brinckmann bei der ›Entjudung‹ des Berliner kunsthistorischen Instituts gespielt hat, wie er Adolph Goldschmidt mitspielte, der erst unter Pinder wieder das Seminar betreten konnte usw.
- 26 Hans Jantzen: Wilhelm Pinder. In: Zs. für Kunstwiss. 1, 1947, S. 73–76; Hamann wie Anm. 3.
- 27 Unter anderen hat z. B. Walter Paatz in den Anmerkungen seiner Bücher über spätgotische Skulptur gegen Pinder polemisiert.
- 28 Das Problem der Generation (wie Anm. 4), S. 62.
- 29 Pinder hat in seinen späteren Schriften sogar ausdrücklich die von ihm im Handbuch der Kunstwissenschaft geprägten Begriffe wie ›spätgotischer Barock‹ oder ›gotischer Manierismus‹ getadelt und zurückgenommen: Die deutsche Kunst der Dürerzeit, zitiert nach der 2. Aufl. Köln und Frankfurt 1953, S. 122 u. a. mehr.
- 30 Auf dem Kunsthistorikertag brachte K. H. Meyer in seinem schätzenswerten Diskussionsbeitrag das Gegenargument vor, wenn die Prämissen falsch seien, sei alles daraus folgende falsch, lasse man sich auf Falsches ein, werde man sich auch an den falschen Prämissen infizieren, wenn es sich um ein logisches System handelt; das trifft jedoch weder bei Pinder noch bei den meisten Anderen zu. Außerdem sind die Prämissen Pinders in sich widersprüchlich: daraus ergibt sich das sowohl Falsche wie Richtige seiner Ergebnisse.
- 31 Gottfried Boehm: Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung in George Kublers ›Die Form der Zeit‹, Frankfurt/M. 1982, S. 13
- 32 Kunst der Dürerzeit (wie Anm. 29), S. 99.
- 33 a. a. O., S. 259.
- 34 Rez. zu K. K. Eberlein (wie Anm. 20), S. 405.