

Berthold Hinz

Der „Bamberger Reiter“

Die Skulptur eines unbekannten Reiters im Bamberger Dom – um die letzte Jahrhundertwende noch kaum beachtet – ist seitdem nicht nur populär, sondern zu einer Schlüsseldarstellung deutschen Selbstverständnisses geworden. Deutsche Kunstwissenschaft stand dem Reiter auf einem spektakulären Einzug ins deutsche Bewußtsein zahlreich publizierend zur Seite. [Der folgende Aufsatz stützt sich auf die Auswertung der Texte von ca. 150 Autoren zum Thema „Bamberger Reiter“.]

Sie beteiligte sich hervorragend an der Schöpfung eines neuen kunstgeschichtlichen Gegenstandes, den es bisher nicht gegeben hatte und der gewiß nicht das Produkt des unbekannten Meisters aus dem 13. Jahrhundert war: des Bamberger Reiters. Als das Werk nicht der Gotik, sondern des 20. Jahrhunderts soll er im folgenden untersucht werden. Das Produkt der Kunstgeschichte soll hier zum Teile ihrer eigenen Tätigkeit werden, d. h. Erkenntnisobjekt ist nicht der Reiter „an sich“, sondern er als transzendentaler Gegenstand. „Reiter“ dieses Sinnes erscheint fortan in Anführungszeichen. Dieser neue Gegenstand soll in seiner Genese beschrieben werden, d. i. Beschreibung der Methode, die ihn zu einem neuen Gegenstand gemacht hat.

Kunstgeschichte als Quelle kunstgeschichtlicher Forschung ist aber nicht nur Primärquelle und Darstellung in einem, sondern, insofern sie als Wissenschaft Anspruch auf methodische Erarbeitung ihrer Urteile erhebt, gibt sie notwendig Auskunft über den geschichtlichen Ort ihrer Methodik, gestattet sie Einblick in ihr eigenes Bewußtsein über den geschichtlichen Ort ihrer Methodik. Diese Kenntnis allein wird über das Maß an Bedingtheit oder Unabhängigkeit entscheiden, mit dem Kunstgeschichte im Kreis der bürgerlichen Wissenschaften ihre Aufgabe wahrgenommen hat. [...]

Die Unschuld und Selbstverständlichkeit, mit der die Bamberger Skulpturen für ihre vermeintliche Zeit und ihren vorfindlichen Ort vereinnahmt wurden, findet mit der Erkenntnis ihrer Verwandtschaft zur Reimser Skulptur durch Dehio ihr Ende (1890). Die Reaktion auf diese Entdeckung, die in aller Sachlichkeit formuliert worden war, reflektiert eine starke Empfindlichkeit in nationalen Fragen, sie veranlaßte Dehio zu einem Nachtrag, in dem er zu dem Vorwurf mangelhafter vaterländischer Haltung Stellung nimmt (1892) [...]. Der Tadel Vöges, daß „der eminent deutsche Charakter der Bamberger Werke von allem Anfang an ... nicht klar genug betont“ worden sei, beinhaltet denn auch keinen Zweifel mehr an der französischen Vorfahrenschaft, sondern ist, da die Betonung eben des Französischen lästig zu werden beginnt, die Empfehlung zu „liebvoller Versenkung in die Bamberger Kunst um ihrer selbst willen“ (1899).

Das „um seiner selbst willen“ aber – machte man es zum Prinzip – führte zur Abschüttelung alles dessen, was eine Wissenschaft an kritischen Skrupeln zu ihrer Selbstbewahrung kultiviert. Dem „um seiner selbst willen“ korrespondiert nur ein Unbedingtes – es ist die aristotelische Definition Gottes und der Freiheit – nicht aber ein empirischer Gegenstand, der unter einer Fülle von Bedingungen steht. Wohin dieses „Unbedingte“ zielt, spricht das Wag-

nersche „Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen tun“ deutlich aus; es ist Wegweiser zum Unbedingten übers Nationale; doch eher und folgenreicher noch: Rudiment zur Methodik einer Wissenschaft des Unbedingten, die – was an Automatik grenzt – leicht den Modus des Gegenstandes nach dem Modus ihres Erkennens bzw. Seins bildet. [...]

Schritt um Schritt weicht die Kunstgeschichte im folgenden Jahrzehnt der Not sachlicher Zusammenhangsanalyse ins Reich absoluter Urteile. Auch der zunächst immer mitgemeinte Bamberger Werkstattkontext verblaßt mehr und mehr zugunsten des ins Eigenleben verbannten „Reiters“, der „die Seele dem unruhigen Suchen nach Zusammenhängen (entreißt) und sie in den Bezirk des Absoluten (bannt)“ (1917).

Seine wirkliche Identität, ob Stephan oder Konrad usw., wird unerheblich angesichts seiner neuen Identität, die sich nun – ab 1914 etwa – im Namen „Bamberger Reiter“ ausspricht. [...] Der Verzicht auf Benennung bedeutet weniger den Versuch, aus einer Not eine Tugend zu machen, als das bewußte Unternehmen, die Skulptur gänzlich aus dem kritischen, diskutierten und diskutierbaren Bereich in einen der Autonomie zu heben. Der Realität entkleidet, wird sie zum Symbol, zur Idee, zum Ideal: „Die Frage nach dem Namen ist müßig. Das deutsche Volk erkennt im Bamberger Reiter den Idealtyp des Ritters der Stauferzeit“ (1937); sodann: „Daß wir den Namen des Königs nicht kennen, ist kein Schade. Um so mehr bleibt er Symbol eines ganzen Zeitalters und der ritterlichen Seele überhaupt“ (1927).

Während die Frage unterbleibt, ob es im 13. Jahrhundert überhaupt Monumente mit der überwiegenden Intention zu symbolisieren gegeben hat, wird der Auffassung des „Reiters“ als eines „Symbol(s) eines ganzen Zeitalters“, worin noch etwas Geschichtliches liegt, schnell jene – absolute – eines Symbols „der ritterlichen Seele überhaupt“ addiert. Abstrahiert man von der Epoche ins „überhaupt“, tritt man ins Überzeitliche; vom Äußerlichen – Wandelbaren – ins Innerliche – Unwandelbare. „Ritterlich“ ist, wie in der Umgangssprache geläufig, ethisch gemeint, expressis verbis im folgenden Zitat: „Es ist nicht so wichtig, wie man ihn deutet ... Für uns liegt die Bedeutung des Werkes nicht in der Erfassung eines besonderen Themas, sondern tiefer, auch hier im Menschlichen überhaupt, in der Prägung des ethischen Typus“ (1925). Da Ethik als Lehre von den Qualitäten des Handelns einzig dem Menschen zukommt, dominieren in der Tat die Attribute, mit denen man Menschliches zu charakterisieren pflegt, gegenüber denen, die etwas mit Skulptur zu tun haben. Es sind „vornehm“, „kühn“, „heldisch“ usw., aber allesamt Vokabeln, die man im Felde des „Ritterlichen“ zu vernehmen gewohnt ist. Nicht nur dem ethisch sich aufspielenden Tone nach, sondern auch erklärterweise beinhalten sie Wunschtugenden, in denen „verpflichtendes Erbe deutscher Vergangenheit heute zu uns spricht“ (1941). „Daß hier die Kunst ... Vorbilder zum Nachleben bietet“ und daß sie in diesem Sinne „hohe Bedeutung“ (1952) habe, zeigt, daß hier nicht abstrakte oder nur historisch bestimmte Tugenden gemeint sind, sondern konkret zu befolgende, was später genauer zu erörtern sein wird.

Die geschilderte Methodik, in deren Gang der „Reiter um seiner selbst willen“ in monumentale Unbedingtheit geriet, impliziert auch die Unbedingtheit der Erkenntniskräfte desjenigen, der sich in dieser Sache zu Wort meldet. Das erkenntnistheoretische Problem, das hierin liegt, wird gelöst in der Gleichsetzung von Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt im Sinne der Lebensphilosophie und ihres hermeneutischen Derivats – der Einfühlung. Gemeint ist

das vorwaltende Einverständnis von Bild und Betrachter durch gleichen Geist, das ist ihre Identität: „Da wir es (das Wesen) nur durch unser Gefühl ... erfassen können, ist es im Grunde unser eigenes Lebensgefühl.“ – „Alles Sinnfällige ... hat Bedeutung für ihn (den Deutschen) nur als Sinnbild der im eigenen Innern gefühlten Kräfte“ (1918). [...]

Die Methode, mit der Kunstgeschichte hier arbeitet, präjudiziert nicht nur ihr Ergebnis, sie denunziert auch diejenigen Autoren, die nicht auf dem gemeinsamen Boden stehen. Abweichendes Ergebnis braucht nun nicht mehr im Pluralismus der Lehrmeinungen diskutiert und gewertet zu werden, sondern macht pauschal seinen Sprecher mangelnden Einverständnisses mit der Gemeinsamkeit oder fehlender Gemeinschaft verdächtig. Für den Schutz affirmativer Ergebnisse sorgt so ein der Methode installierter Mechanismus, der aber feiner als nur auf Kennwort oder Vorwurf des Nationalen reagiert: Nationalismus – eingedenk seiner Verletzlichkeit durch konkurrierende Nationalismen – kommt, womit er das zitierte Wagnerische Wort erfüllt, auf den Stelzen des Unbedingten gänzlich unantastbar stolziert: „Hier reicht Nationales ins Absolute, in seinen Kräften ist es bedingt, doch dann entfaltet es sich in der Richtung des Unbedingten empor zur Idee“ (1925).

Insofern der jetzt sich ungeniert aussprechende Geist schon vollständig im scheinbar unbedenklichen Anfang enthalten war, wird hier nur ein Prozeß beschrieben, der sich geschichtlich selbst vollstreckt.

Die sich ständig mehr konturierende Selbstdarstellung dieses Geistes auf dem Wege zum Unbedingten verunklärt ständig mehr die realen Bedingtheiten der Reiterskulptur: Ist der Blick zur Stützung der Hypothese, es handele sich um einen der Heiligen Drei Könige, realistisch als Blick auf den Stern von Bethlehem gedeutet worden (1902), wurde er im Laufe des Verzichtes auf Identifikation seines Trägers zum Anlaß von Spekulationen. [...] Als „mit prüfendem Auge den Beschauer meisternd“ (1917) wurde der Blick einesteils privatisiert, anderenteils als „unbefangen ins Weite gerichtet“ (1922) schon wieder verabsolutiert. Das wird alsbald in die ethische Dimension potenziert: „Diese unheimlich sprechenden, weitgeöffneten, spähenden Augen, in denen nun alles liegt: Seele, Charakter, Wille!“ (1925). [...] Im Blick liegt sogar – Wunschtraum jedes Herrschers – Waffe der Eroberung und Zügel der Unterdrückten, nämlich „jenes schöne Herrschertum, das des Zwanges nicht bedarf, weil Menschen und Dinge sich ihm von selber fügen“ (1934). [...] Die Aufforderung „Das Auge nicht als Körperteil nur, sondern wesentlich als Seelenfenster zu sehen, das ist immer ein deutscher Trieb gewesen [...]“ bereitet, weil „Seele“ als Leerbegriff leicht mit Wunschbegriffen zu füllen ist, folgende Verinhaltlichung bruchlos vor: „Der Blick, der als Eroberung der Ferne ... uns ... ergreift ... ist ... zu tiefstem Ausdruck entwickelt worden“ (1944). War „Eroberung der Ferne“ gewünscht, konnte „Blick“, als „Seelenfenster“ deutschen Wesens sie gleich enthalten.

Es handelt sich denn auch weniger beim Blick um eine Angelegenheit der Kunst als der nordischen Rasse: „Der eigentümliche Fernblick, das Ausgreifende und ‚Packende‘ des Blickens nordischer Menschen gehört zu den auch an den Kunstwerken unübersehbaren Stilmerkmalen: vom Bamberger Reiter bis zu Holbeins Falkner Cheseman“ (1938).

Hier wird ein – angebliches – anthropologisches Charakteristikum der nordischen Rasse zum Stilmerkmal nordischer Kunst erklärt: Zwischen dem „Blicken nordischer Menschen“ und den „auch an den Kunstwerken unübersehbaren Stilmerkmalen“ herrscht nun eine Bezie-

hung, die dafür sorgt, daß Stil zum Mitstreiter der Rasse bei der „Eroberung der Ferne“ wird. Stil – nur scheinbar noch eine kunstimmanente Kategorie – wird derart zum Statthalter des Regimentes nordischer Rasse in der kunstgeschichtlichen Provinz.

Das wird sichtbarer noch in der Analyse der Unterscheidung zwischen dem „Reiter“ und seinem Vorbild, der Statue des Königs Philippe-Auguste in Reims. Nachdem die sachliche Abhängigkeit der deutschen von der französischen Skulptur nicht mehr geleugnet werden konnte, wich der Vergleich zwischen ihnen ins derart Stilistische, d. h. National-Anthropologische, Außersachliche aus [...]. Häufiger allerdings als das Gemeinsame sah man das Trennende: „Das Gesicht der Reimser Königsstatue ist scharf wie das eines rechnenden Hofmanns, die Lippen gepreßt, die Augen in Höhlen verschleiert: in Bamberg reitet der junge Held in die Welt, der ‚tumbe klare‘, Parzifal, die küßlichen Lippen geschürzt, die blauen Augen ... unbefangen ins Weite gerichtet, Spiegel einer untadligen, hochgemuten Seele“ (1922). [...]

Die Charakteristika des Franzosen – sichtlich pejorativ gemeint – sind „rechnend“, „individuell“, „elegant“, dem steht deutscherseits „tumb“, „typisch“ und „Trotz“ gegenüber, worin bedrückt deutsches Ressentiment gegen Rationalität sich kundtut. [...]

Bewußtsein als die Fähigkeit, geschichtliche Bedingtheiten als solche zu durchschauen, ist mit Recht Feind alles Heldischen, das zur Tarnung sich als unbedingt verstellt hat, und sucht dieses zu entlarven. Heldisches setzt deshalb zum Selbstschutz jedwede Form von Rationalität außer sich. Dazu gehört für seinen Rhapsoden der Verzicht auf die schlichtesten Regeln vergleichender Methode. Da er nicht bedingt sein darf, kann der „Reiter“ auch keine Vorbilder anerkennen. Dennoch Vergleichbares wird als „bewußt“, „intelligent“, „geistreich“ usw. im Sinne einer Schwarzen Liste für die Metaphern von „Kritik“ inkriminiert. „Geistvoll“ erhält so eine Affinität zu „böse“: „Auch hat er kein Vorbild, auch nicht in Reims, gerade auch nicht am Philippe-Auguste, jener rednerhaften, stehenden Figur, die allerdings wirklich einen Franzosen gibt, einen geistvollen, fast bösen Diplomatenkopf, die damit keineswegs deutsch ist“ (1937). [...]

Vorgeblich auf dem Felde der Kunst wird, insofern deutsche Kunstgeschichte im Namen des „rein Seelischen“ mit dem französischen Wesen als einem angeblich „raffiniert politischen“ abrechnet, in Wirklichkeit scharf gegen die Begriffe der französischen Aufklärung und Revolution als Verderber angeblichen ursprünglich-mythischen Seins geschossen. Die Alternative zum „Politiker“ braucht nicht geahnt zu werden, sie wird beim Namen genannt: „Dunkle Völkerwanderungserinnerungen ... leben in diesem Kopfe (des ‚Reiters‘), der einen Führer in die Ferne darstellt, aber alles andere als einen geistreichen Politiker“ (1927). Kunstgeschichte ist daran beteiligt, den unpolitischen und unkritischen Menschen zum Leitbild der Deutschen zu erheben.

Zugute und -hilfe kommt ihr dabei das traditionelle bürgerlich-deutsche Leitbild des Griechischen. Denn nachdem Verbindungen des „Reiters“ mit historischen und territorialen Nachbarn ob seiner Idealität nicht in Frage kommen, wählt man Verwandtschaft – und entdeckt sie im antiken Griechenland. [...] Griechisches, nicht objektiv geschichtlich, sondern als Bildungsbegriff des Ewig-Gültigen – in diesem Sinne selbst vom Geschichtsfanatiker Marx verkannt – wird so zum Heiligenschein des „Reiters“: Leitbild des reinen Deutschen, der, weil er beansprucht, über dem Bedingten, dem Politischen und Geschichtlichen zu stehen, derart

einen Zug ins Ontologische bekundet. „Der Reiter ... ist eines der edlen Werke deutscher Kunst, die zeigen, wie das Herrentum des deutschen Wesens ruhig und stolz sich einordnet in die große Botschaft des Heils.“ Diese freilich gilt es dann auch zu vollstrecken: „So stolz ... ist die deutsche Seele bereit, aus dem Heiligtum hinauszureiten in die Welt und im Opfer zu siegen“ (1931). Die Tugenden jedoch, die solchem Vorhaben verpflichtet und gedeihlich sind, werden mit einem Vokabular beschworen, das ihren gesellschaftlichen Ort bloßstellt: Es geht um eine Erörterung der Bedingungen des Unbedingten.

Häufig ist die Rede von „vornehm“, „kühn“, „mannhaft“, „frei“ und „stolz“, „mutig“ und „hochkultiviert“, „gemühtief“ und „rein“ und immer wieder von „edel“ und „adelig“. „Edel“ und „adelig“, die Adjektiva von Adel, gehören als solche zu dessen Selbstverständnis – mit-hin zu seiner geschichtlichen Zeit. [...] „Adelig“ ist somit kein historisches Klassenattribut mehr. Denn „Adel“ als Inbegriff einer Skulptur, die zum „Denkmal des ewigen Deutschen“ (1935) erklärt wurde und in der wir „die Verherrlichung von Leitgedanken verehren“ (1947), kommt – nun doch unter der Macht des bürgerlichen Postulats von Gleichheit und Brüderlichkeit – der bürgerlichen Gesamtheit derer zu, die sich mit „deutsch“ identifizieren. Das „Edle“ zu verabsolutieren und gleichzeitig in „deutsch“ zu verallgemeinern, bedeutet den Versuch, die ganze Nation in ihrem Selbstverständnis zu nobilitieren. [...]

So ist in Kunstgeschichte verhüllt eine Soziologie völkischer Harmonie, die Front macht gegen Konflikt-Theorien, welche die Gesellschaft als zerrissen in Interessen und Klassen interpretieren. Wer sich bislang als unterdrückt und ausgebeutet fühlte, wurde nun über den Stand derer selbst, die ihn ausbeuteten – freilich mit diesen gemeinsam, in den nationalen Adelsstand erhoben. Fortgesetzte Kritik wäre Kritik an sich selber. Einmal im Gefühl nationaler und rassischer Einheit, innerhalb derer es keinen Zwist geben konnte, verdrängte er Zwist, den es dennoch gab, auf nationale Minderheiten oder nach außen, meistens aber auf andere Rassen. Das gilt vor allem den „die Reichshoheit bedrohenden Slawen“ (1953), denen der „Reiter“ mit „allem Ausdruck erobernder Expansion“ (1927) gegenübersteht. [...]

Mit dem Krieg ging jedoch auch die Voraussetzung für Reiterstandbilder verloren. Da man keine Persönlichkeiten mehr zu feiern hatte, verinnerlichte man den Drang zum deutschen Reiter, typisierte ihn und schuf den „Bamberger“ derart, wie es bereits beschrieben wurde. [...] „Bamberger Tradition“, wie sie auch auf dem Umzug zum Tag der Deutschen Kunst in München 1933 erblüht, erweist sich so in der Konzeption des „deutschen Reiters“ als Baustein des Führerkultes. Denn der „Reiter“ „vermag ... in sinnbildlicher Dichte das Verhältnis von Führer und Volk darzustellen“ (1936). Man dichtete den „Reiter“ an: „Ergreife / des Reiches Zügel, rufe deine Scharen / Die Zeit ist reif, die deutsche Erde dampft / Die Volker gären, führe uns!“ (1936).

Die Deutschen wurden zwar geadelt, aber dennoch betrogen; ihr Adel nützte ihnen nichts: Aus dem Sein direkt hatten sie einen Führer erhalten, den sie weder wählen noch darin bestimmen konnten, wohin er sie führte, denn „der Reiter existiert in der Fülle und Ordnung des Seins“ (1936). Diese Art von Adel lag wohl doch nicht in ihrem Interesse.

Nichts bezeugt besser die Herrschaft bürgerlicher Kontinuität, als daß auf dem ersten Geldschein der jungen Weimarer Republik 1920 nicht ein neues – soziales – Symbol, sondern das Bild dessen erschien, der damals schon im Rufe des „kühne(n) ,Herzog(s)‘ und Führer(s) sei-

nes Volkes“ (1925) stand. Die Banknoten des Kaiserreiches waren dagegen selbstsicher unengagiert allegorisch geschmückt gewesen. So nahm das Kapital ein Symbol in Beschlag, das Herrschaft und Unterdrückung, „Führer“ einerseits, den „unpolitischen“ und „gläubigen“ Deutschen andererseits, verkörperte, druckte es auf seine Banknoten und machte es zum Ausweis seiner Interessen. Daß die Kunstgeschichte den „unheimlich intelligenten“ und „raffiniert politischen“ Franzosen, dessen Revolution man aufs heftigste verunglimpfte, zur Alternative des „Reiters“ erhoben hatte, kam dieser Symbolanwendung im Augenblick der militärischen Niederlage der Deutschen gegenüber ihrem westlichen Nachbarn nur zugute. Das Kapital als Fundament der bürgerlichen Gesellschaft sucht seinen Status quo, ihn ins Unbedingte transzendierend, vor den Bewußtseinsformen zu retten, mit denen als Watte es sich selbst geschichtlich von der Adelsherrschaft fregekämpft hatte. Dabei diffamiert die bürgerliche Gesellschaft ihre eigene progressive Zeit um so heftiger, je deutlicher sie in Progressivität eine Gefahr für ihre mit Staat identifizierte Herrschaft sieht. Dieser Staat hatte sich um 1920 nicht der bürgerlichen Revolution der Franzosen, die zum Popanz für Gesinnungsscheidung wird, sondern der sozialistischen im eigenen Lande zu erwehren. Zu dem Zwecke wurden alle Kräfte der Nation – auch Kunstgeschichte – gesammelt. [...]

Die Klage der Kunstgeschichte: „Ein grausames Mißverständnis, mit diesem Kopf unsere ... Hundertmarkscheine zu schmücken“ (1924), ist, weil sie selbst die Voraussetzung dazu geschaffen hat, nur Klage wider die List der Vernunft. Denn Vernunft des Kapitals liegt auch noch in der Werbung fürs Reisen in deutsche Gaue, die im Geist des „Bamberger Reiters“ unter dem Titel „Deutschland ruft“ zu unternehmen sind. Hier ist er, der Unbedingte, zum Stammkapital einer Reise- und Fremdenindustrie geworden, die Jahr für Jahr mit ihm als Lockmittel und Garanten jedbeliebiger Ergriffenheit steigende Gewinne erwirtschaften muß. Vernunft der Herrschaft mauerte ihn ihrerseits an die Fassade von Karin hall.

Diese Vernunft ließ sich ebensowenig wie die sie reflektierenden Verhältnisse durch einen weiteren Weltkrieg totschiagen. Man zieht Kraft aus ihr in Sieg und Katastrophe. Sie ist unerschütterlich: in Gestalt des „Reiters“ u. a. „spiegelt (sie) jene Beherrschtheit, jenen herben Anstand wider, der auch über dem Welterschütternden nicht die Würde, nicht die Haltung verliert“ (1962). So ist es möglich, daß der „Reiter“ aus Krieg und Niederlage, in die er mit allen Deutschen geritten ist – diesmal konform mit dem christlichen Nachkriegspazifismus, unbeschädigt und in schneller Metamorphose als „Fürst des Friedens“ hervorgeht; was auf Erden scheiterte, wird rasch in der Sphäre des Seins bewältigt, des „Reiters“ Unbedingtheit als „sieghafte Stellung des Menschen im Kosmos“ gerettet (1954). Sein Deutschsein – nun nicht mehr völkisch begründet – wird zum absurden Wunder: „Wunderbar an der Bamberger Plastik, daß bei nachweisbarer Beeinflussung aus Frankreich die Figuren völlig deutschen Charakter haben“ (1959); oder: „Was aus den französischen Anregungen entstand, ist wieder so unverwechselbar deutsch“ (1957). [...]

Die Kunstgeschichte hat es versäumt, neben der Deutung der Gegenstände zugleich auch die Deutung zu ihrem Gegenstand zu machen. Im Gewande des Wissenschaftlichen produzierte sie Weltanschauung, unter der Maske des Unpolitischen funktionierte sie politisch; der Modus des Unbedingten, den sie verfocht, ward ihr zum Prädikat für absolutes Bedingte sein.

Diskussionsbericht

Dieses zweite Referat – oft von Beifall unterbrochen, wenn eine neuere Jahreszahl genannt wurde – führte zu einer Klärung der emotionalen Konstellation. In einer affektgeladenen Atmosphäre sprach der erste Diskussionsredner von „einer höchst zweifelhaften Methode“, welche durch eine Anhäufung von Zitaten „bis herunter zu Volksschullehrern“ zu unterstellen suche, daß die bisherigen Generationen der Kunstgeschichte diesen Unsinn komplett hervorgebracht und sich zueigen gemacht hätten; diese Unterstellung werde mit einem hämischen „Sich-an-die-Brust-Schlagen“ vorgetragen und in einer Animosität, die einfach unerträglich sei. Unsauber und übermutig ist, wer eklatante Fehlleistungen eines Faches nicht sogleich in den Untergrund kehrt: „Wir haben früher diese Zitate auf unsern Seminarfesten zu Karneval vorgetragen!“ ([Hans] Thümmeler [*1910]). Wieder wird vehement nach Namen verlangt, und zwar deshalb, weil man sich wieder entziehen könne, indem man alles den Volksschullehrern in die Schuhe schiebe ([Helmut R.] Leppien [*1933]). Unerträglich wurde die Zumutung, die Mitverantwortung für das zu übernehmen, was über die Gegenstände, welche die Kunstwissenschaft verwaltet und bearbeitet, unter das Volk kommt: „Wir haben hier vorgesetzt bekommen ein unerhörtes Zerrbild der deutschen Kunstgeschichte!“ Es sei ganz übersehen worden, wie sehr genau und sauber versucht worden sei, den Reiter zu identifizieren; wenn die Namen der großen Forscher, die unser Wissen um den Bamberger bereichert haben, zurückgerufen worden wären, dann wäre das „saubere wissenschaftliche Arbeit“ gewesen. Vor allem aber habe der Referent es unterlassen, selbst eine Analyse der Form zu geben ([Lottlisa] Behling [*1909]).

Je größer der aufgearbeitete Kehrighaufen wurde, um so lauter erscholl der Ruf nach Sauberkeit. Je starker Verdrängtes und Unbewußtes zutage gefördert wurde, desto entschiedener wurde verarbeitende Erinnerung zum längst Gewußten und Allbekannten verharmlost. Je deutlicher die weltanschauliche Deformation der Kunstwerke als zielsichere Methode in Erscheinung trat, um so konsequenter wurde der Ideologieverdacht zurückadressiert, um das historische Gewissen zu entlasten und scheinbare „Nebenaussagen“ dem Vergessen zu überantworten: In dem Referat habe eine eigentümliche Vermischung der Methoden zu einer „sonderbaren Unreinheit“ geführt. Man müsse unterscheiden können zwischen einer Analyse der Form und einer Nebenaussage politischer Art. Es sei heute der Beweis dafür geliefert worden, daß die Summierung von Nebenaussagen politischer Art früherer Kunsthistoriker zu einer Hauptaussage heutiger Kunsthistoriker werden könne. Wenn in der Hieronymusklausur heutiger Kunsthistoriker die neueren germanistischen Untersuchungen zur Trivialliteratur bekannt gewesen wären, hätte gar nicht eine solche „undifferente, völlig stufenlose, schichtenlose“ Art der Betrachtung geboten werden können, da jede germanistische Untersuchung doch schließlich auf die Ganzheit des Vorbehandelten zurückführe. Daß hier auf die Ganzheit des Vorbehandelten schließlich kein Wort verwendet worden und daß infolgedessen eine Gleichgewichtigkeit der Untersuchung zugunsten einer Ideologisierung der Trivialgeschichte der Kunstwissenschaft vorgenommen worden sei, ergebe sich doch daraus, daß die höchst eigenartig selbst in der Trivialliteratur noch mitflüsternd lebendigen Fragen nach dem Verhältnis von Französisch und Deutsch, nach dem Verhältnis von Qualitäten unter sich, nach dem Verhältnis von Raum und Nähe und Ferne, nur in einer völlig ideologisiert-

ten und damit selbstentlarvenden Weise verwendet seien ([Heinz] Ladendorf [*1909]). Die Aussage des Referenten, daß in dem verwerteten Material kein einziger Volks- oder Oberschullehrer, sondern zu neunzig Prozent zum Teil namhafte Kunsthistoriker zu Wort gekommen seien; daß es sich somit kaum um eine Trivalliteratur handle, an die man Verantwortung delegieren könne; daß ferner die Emotion im Saal nicht darauf schließen lasse, daß die vorgetragenen Dinge schon so sattem bekannt, geschweige denn bewältigt seien, bildete den Auftakt zu einer Polarisierung des Auditoriums, das von jetzt an die Diskussion aus den eigenen Reihen bestreitet. Es fiel das Stichwort: „Was hier im Saal stattfindet, ist ein unerhörter Verdrängungsprozeß! Wollen wir in dieser Wissenschaft weiterhin Kritik verbannt wissen, wollen wir weiterhin Glaubensbekenntnisse zelebrieren, Hagiographie betreiben, die alles schön und gut, nett und richtig findet, oder wollen wir endlich Aufklärung mitvollziehen?“ ([Roland] Günter [*1936]). Auf der anderen Seite wird offener und massiver das Autoritätsbewußtsein ausgespielt: „Hab ich vielleicht auch mal so einen Quatsch darüber gesagt?! Das ist ja ein ganz furchtbares, muffiges Zeug!“ Emotion sei hier im Raum und bei ihm sei die Emotion außerordentlich stark, und zwar wegen eines ganz schlichten Tatbestandes: Daß man als Universitätslehrer einen solchen Vortrag, wie er hier gehalten worden sei, allerdings wegen der Art seiner Methode, als unwissenschaftlich bezeichnen müsse, und dies auch gegenüber den Studenten im Seminar mit völliger Schärfe und unmißverständlich aussprechen würde. Hier werde das, was unter Wissenschaft, sauberer Wissenschaft zu verstehen sei, in Mißkredit gebracht ([Wolfgang] Schöne [*1910]). Später kommt eine Gegenstimme zu Wort, die dem Referat wissenschaftliche Relevanz und „eine ganz klare wissenschaftliche Konzeption“ zuerkennt ([Friedrich] Groß [*1939]).

Da jetzt ein Teil des Auditoriums vermutet, man könnte sich mit dem Volksschullehrer-Argument exkulpiert finden, und deshalb erneut die Namensnennung fordert, muß die Sektionsleitung die Weigerung begründen: Ob das, was hier zitiert werde, von einem Professor oder von einem Volksschullehrer stamme, sei gleichgültig, denn man könne auch fragen: „Wo hat der Volksschullehrer das her? Wir sprechen hier von Prinzipien, nicht von Namen“ ([Leopold] Et[t]linger [*1913]).

Dennoch mag offenbleiben, ob der Entschluß, mit einer „Kunstgeschichte ohne Namen“ zu operieren, richtig gewesen ist: Er kann Grund dafür gewesen sein, daß die Diskussion an kaum einer Stelle inhaltlich, über „Prinzipien“ geführt wurde, sondern in formalen Angriffen steckenblieb; er kann andererseits verhindert haben, daß die Emotionen vollends überschlugen, denn die Anonymität erlaubte, sich an eine Namensforderung festzuklammern, während man vielleicht die Prinzipien schon für verloren gab.