

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

39. Jahrgang

März

Heft 3

Kunsthistoriker

„ALTE MEISTER“ ODER DIE KUNSTHISTORIKER IN DEN ROMANEN

„Die Kunsthistoriker sind die eigentlichen Kunstvernichter, sagte Reger. Die Kunsthistoriker schwätzen so lange über die Kunst, bis sie sie zu Tode geschwätzt haben. Von den Kunsthistorikern wird die Kunst zu Tode geschwätzt. Mein Gott, denke ich oft, hier auf der Bank sitzend, wenn die Kunsthistoriker ihre hilflosen Herden an mir vorbeitreiben, wie schade um alle diese Menschen, denen von eben diesen Kunsthistorikern die Kunst ausgetrieben wird, endgültig ausgetrieben wird, sagte Reger. Das Geschäft der Kunsthistoriker ist das übelste Geschäft, das es gibt, und ein schwätzender Kunsthistoriker, und es gibt ja nur schwätzende Kunsthistoriker, gehört mit der Peitsche verjagt, aus der Kunstwelt hinausgejagt, sagte Reger, hinausgejagt aus der Kunstwelt gehörten alle Kunsthistoriker, denn die Kunsthistoriker sind die eigentlichen Kunstvernichter und wir sollten uns die Kunst nicht von den Kunsthistorikern als Kunstvernichter vernichten lassen. Wenn wir einem Kunsthistoriker zuhören, wird uns übel, sagte er, indem wir einem Kunsthistoriker zuhören, sehen wir, wie die Kunst, die er beschwätzt, vernichtet wird, mit dem Geschwätz des Kunsthistorikers schrumpft die Kunst und wird vernichtet. Tausende, ja Zehntausende Kunsthistoriker verschwätzen und vernichten die Kunst, sagte er. Die Kunsthistoriker sind die tatsächlichen Kunsttöter, hören wir einem Kunsthistoriker zu, nehmen wir an der Kunstvernichtung teil, wo ein Kunsthistoriker auftritt, wird die Kunst vernichtet, das ist die Wahrheit.“

Man muß die lange Passage aus Thomas Bernhards vor etwa einem halben Jahr erschienenen Komödie *Alte Meister* ungekürzt zitieren, weil die dröhnende Wirkung dieses Textes ja auf dem Staccato der Wiederholungen, der manischen Monotonie einer kaum zum Ende findenden Schimpfkanonade beruht, die schließlich nicht einmal mehr unflätig, sondern nur noch zwanghaft dahergetorkelt kommt. Nun weiß man: der verbale Koller auf die traditionsbefrachteten Mumien der E-Kultur ist länger schon Bernhards Thema und zwar so obsessiv, daß das manchmal bereits langweilig werden kann. Aber das Bild von dem Musikkritiker Reger, der seit drei Jahrzehnten im Kunsthistorischen

Museum, das nicht einmal einen Greco oder Goya besitzt, jeden zweiten Tag auf der gleichen Bank vor dem weißbärtigen Mann von Tintoretto sitzt und grantelt, das hat es schon in sich. Die zitierte Beschimpfung der Kunsthistoriker hält sich an ziemlich gängige Klischees, die deswegen noch nicht völlig falsch zu sein brauchen und wohl eine verbreitete Außenansicht unseres Metiers wiedergeben. Verschwätzung, ja verbale Vernichtung der Kunst, Kunsttöter — lautet der Vorwurf, und in der Freizeitgesellschaft tritt die eloquente Spezies gleich tausenfach auf und treibt — natürlich — „Herden“ von Museumsbesuchern durch die Säle. Das ist nicht sonderlich originell, auch nur mäßig witzig, aber eine gewisse Porträtreue ist nicht zu bestreiten. Auch erinnert man sich bei der Lektüre, daß die Kunsthistoriker in Romanen häufig in schillernden, scharlatanhaften oder jedenfalls abseitigen Rollen auftreten.

Nur ausnahmsweise werden sie so einfühlsam geschildert wie in Hildesheimers — fiktiver? — *Marbot*-Biographie mit ihren durch die Mischung aus hoher Sensibilität und selbsterstörerischer Abseitigkeit von ferne an Winckelmann gemahnenden Zügen. „Er war der erste und für beinahe ein Jahrhundert der einzige, der zum einzelnen Kunstwerk die Frage nach seiner Motivation im Unbewußten und damit seiner seelischen Herkunft gestellt hat“. Da ist der mit Nietzsche und dem Ästhetizismus des *Fin de Siècle* aufgewachsene Thomas Mann entschieden weniger freundlich, wenn er im *Doctor Faustus* einen gewissen „Dr. Helmut Institoris, Ästhetiker und Kunsthistoriker, Privatdozent an der Technischen Hochschule“ einführt. „Hinter der goldenen Brille blickten die blauen Augen mit zartem, edlen Ausdruck, der es schwer verständlich — oder eben vielleicht gerade verständlich — machte, daß er die Brutalität verehrte, natürlich nur, wenn sie schön war. Er sprach leise und lispelnd, selbst wenn er die italienische Renaissance als eine Zeit verkündete, die ‚von Blut und Schönheit geraucht‘ habe“. Bei Musil finden wir dieses Klischee vom kunsthistorischen Ästheten ins pathetisch Wollüstige gewendet. Im *Mann ohne Eigenschaften* liest man: „Der Kunstreisende, wie sie (Ulrich und Agathe) ihn nannten, war ein Dozent, der aus italienischen Städten kam, mit der Schmetterlingsnetzhaute und dem Botanisiertrommelgeist des reisenden Kunsthistorikers. Er war sehr davon überzeugt, daß er als Mann und Gelehrter etwas bedeute. Frauen“ — so sagte er — „sind dazu da, uns träumen zu machen; sie sind eine List der Natur zur Befruchtung des männlichen Geistes“ und behauptete: „Man müsse bei der Umarmung eines wirklich großen Weibes an die Schöpfung von Michelangelo denken können“, worauf Ulrich dem erotomanen Pseudogenie spottend erwidert: „Man zieht die sextinische Decke über sich und ist darunter nackt bis auf den Blaustrumpf“.

Deftiger geht Ludwig Thoma in seinem 1918 erschienenen Roman *Altaich* bei der Schilderung des „blonden, zivilen Professors Horstmar Hobbe, Außerordentlicher für Kunstgeschichte in Göttingen“ zu Werke. Der im bayerischen Fremdenverkehrsort Altaich angereiste Gelehrte erklärt dem Vorsitzenden des örtlichen Fremdenverkehrskomitees: „Herr Natterer, Sie sind in einem verhängnisvollen Irrtum begriffen. Die Kunst als Seiendes, als Realität existiert nicht für mich. Ich beschäftige mich nur mit den Begriffen ihrer Gesetzmäßigkeit, mit den Verhältnissen der Massenverteilung zum Rhythmus der Linien einerseits und andererseits zur Dynamik der Farbe“. Liest man den Roman im ganzen, gewinnt man freilich den Eindruck, Thoma habe hier das ihn befremdende, ihn wahrscheinlich sogar als „spinnert“ berührende Gedankengut des

„Blauen Reiters“ und der Münchner Moderne an die Universität Göttingen, will sagen, nach Preußen transloziert und dabei zugleich den Kunsthistorikern in die Schuhe geschoben.

Bei Thomas Mann, Musil und Thoma sind die Kunsthistoriker Universitätsdozenten. In der französischen oder englischen Literatur werden sie als Kenner oder Experten in der Nähe der Reichen eingeführt. Ein sattes Beispiel bietet dafür Paul Bourgets 1910 erschienener Roman *La dame qui a perdu son peintre*. Die Handlung spielt in Mailand. Die Titeldame ist ein weibliches Bildnis im Besitze des Grafen Andrea da Varese, welches zunächst als Leonardo, seit Morelli nur noch als Solario gegolten hatte und neuestens von einem jungen französischen Kritiker auf einen Meister mit Notnamen, den „Amico di Solario“ herunterattribuiert worden ist. Jammert der gekränkte Graf: „Morelli a renouvelé l'histoire de l'art italien. Il a eu des élèves bien remarquables, les Venturi, les Frizzoni, les Berenson. Et puis est venue la tourbe des imitateurs. Maintenant c'est une fureur, une maladie. Dès qu'un tableau n'est pas authentiqué par des témoignages contemporains un critique surgit qui en conteste l'auteur. À peine si ces messieurs laissent à Léonard la Joconde. Plus un Giorgione n'est certain. Les Titien se transforment tous en des Bonifazio. J'appelle ces débaptiseurs, moi, des iconoclastes“. Wie unvermeidlich bei Bourget, kommt es dann zu skandalösen und anrüchigen Verwicklungen. Ein Bild, auf welchem jener kennerische Novize aus Frankreich, der sich in törichtem Ehrgeiz schon auf der Schwelle des Instituts wähnte, den Namen seines „Amico di Solario“ entdeckt haben wollte, erweist sich als die Kopie eines im Roman auftretenden Malers. Die Signatur, die der kluge Spezialist durch akribische Archivstudien in Venedig aufgelöst hatte, ist in Wahrheit ein simpler Scherz dieses Kopisten. P.X.T.F. RIUS.M.PARIENSIS gleich: Pinxit Falsarius Monfrey Parisiensis. Der Graf schwört daraufhin: „À partir d'aujourd'hui, j'enferme sous clef tous mes Morelli, tous mes Frizzoni, tous mes Berenson. Je ne lis plus jamais un critique d'art“, was eine habgierige Verwandte nicht hindert, das als Fälschung dekuvrierte Gemälde eilends für viel Geld an den unvermeidlichen amerikanischen Millionär zu verkaufen. Bourgets *La dame qui a perdu son peintre* ist also eine genüßliche Kolportage über die gegenwärtig wieder häufig diskutierte „Krise der Kenner“ (Warnke), geschrieben zur Zeit des im Vorwort ausdrücklich erwähnten Berliner Floraskandals.

Gide erzählt 1915 in seinem *Tagebuch* mehr amüsiert als schockiert über einen Besuch bei Bourget. Eingeführt hat ihn die amerikanische Schriftstellerin Edith Wharton, die bekanntlich ihrerseits häufig zu Gast bei Berenson auf I Tatti war. In Edith Whartons umfangreichem erzählerischen Werk dürften Kunsthistoriker mehrmals vorkommen. Nach Behrman, *Duveen und die Millionäre*, soll mit dem Bewunderer früher italienischer Meister in einem ihrer vielen Romane Berenson in eine literarische Figur verwandelt sein. Ich kenne nur die kurze, düstere Novelle „The recovery“, welche 1901 in dem Sammelband *Crucial Instances* erschien. Sie beschreibt, wie ein noch unbekannter zeitgenössischer Maler von der Kritik ins elegante Gespräch lanciert wird. „Professor Wildmarsh, of the chair of Fine Arts and Archaeology, was the first critic to publish a detailed analysis of the master's methods and purpose... The Professor, with a tact that contrived to make each reader feel himself included among the exceptions, went on to say that Keniston's work would never appeal to any but exceptional natures“. Hier ist

früh das noch immer aktuelle Thema: Moderne und Schickeria berührt, wobei der Kunstgeschichtsprofessor die schriftstellerischen Initiationsriten vollzieht.

Und dennoch: Bourget wie Edith Wharton gehören natürlich einer „Welt von Gestern“ an. In Iris Murdochs 1958 erschienenem Roman *The Bell* ist Paul Greenfield nur noch „an art historian connected with the Courtauld Institute“ Er ist ein neurotisch introvertierter Mann, der sich in die Nachbarschaft einer Abtei im Gloucestershire zurückgezogen hat, um illuminierte Handschriften des 14. Jahrhunderts, später auch die neu aufgetauchte Glocke — „The Bell“ — zu untersuchen, während die menschlichen Beziehungen um ihn herum in die Brüche gehen. Gegen Ende der bitteren Erzählung heißt es ziemlich böse und deprimierend: „Paul, in a condition not far from schizophrenic himself, had divided his energies between studying the bell and reproaching his wife. Fortunately for Dora's repose, the bell had claimed the larger part of his time“. Es ist nicht ohne geschichtliche Aussagekraft, in welcher verbissenen Isolation eine Schriftstellerin aus der britischen Nachkriegszeit das mittlerweile im antiquarischen Positivismus erstarrte kunsthistorische Metier beschreibt, welches bei Wharton und Bourget noch ungeniert an den frivolen Unterhaltungen und Intrigen der inzwischen versunkenen feinen Welt teilgenommen hatte. Ist es nur Zufall, daß diese Schilderung des Paul Greenfield bei Iris Murdoch dem älteren Leser als ein weitgehend überzeugendes Kunsthistorikerporträt aus den späten fünfziger Jahren einleuchtet?

Aber schließen wir nicht, ohne zwei wiederum deutsche Romane zu nennen, in welchen die Außenseiterrolle des Kunsthistorikers nun einen Zug von zeitgeschichtlicher Größe annimmt. Der eine dieser Romane ist Feuchtwangers *Erfolg* von 1929, in dem geschildert wird, wie die künstlerischen Eruptionen, welche der Umsturz von 1918 ausgelöst hatte, von Mief und Tücke der Reaktion erstickt wurden. Zum Helden dieses Romans hat Feuchtwanger nicht einen Künstler — etwa einen Maler wie den irren Landholzer oder den bald auch in besseren Kreisen arrivierten Chaoten Greiderer — erkoren, sondern den Kunsthistoriker, der sich unterstanden hatte, diese umstürzlerischen Maler amtlich zu fördern. „Dr. Martin Krüger“, so sinniert der Justizminister Klenk vor sich hin, „war so recht ein Gewächs der übeln Zeit nach dem Krieg. Während der Revolution ins Amt gekommen, hatte er als Subdirektor der staatlichen Sammlungen Gemälde erworben, die bei allen kirchlich und gesund Denkenden Anstoß erregten“. Immerhin denkt Klenk weiter: „Den Dr. Martin Krüger, der als Kunsthistoriker einen weithin klingenden Namen hatte, auf disziplinärem Wege wegen Unzulänglichkeit wegzujagen, hätte der Stadt eine Einbuße an Kunstprestige gebracht“. So hat man ihm lieber eine private Affäre angehängt und nun sitzt der kränkelnde Mann im Zuchthaus Odelsberg, klebt Tüten, schreibt und denkt über Goya oder seinen Landholzer nach: „Einmal hat er eine neue, große Idee, eine so neue Idee, daß er schwerlich jetzt Verständnis dafür hätte finden können. Allein als er die Idee fand, war ihm just zur Strafe ein Schreibverbot auferlegt worden“. Eines Morgens findet man ihn tot in seiner Zelle. „Der Tod des Kunsthistorikers Krüger machte über die Grenzen hinaus peinliches Aufsehen. Die Vereine der Linken forderten auf, an der Bestattung teilzunehmen; viele Museen und Kunstgesellschaften des Reichs und des Auslands meldeten ihre Beteiligung an. Die Münchner Galerien, Hochschulen, offiziellen Vereinigungen blieben absents“. Gewiß, Feuchtwangers *Erfolg* ist — wie der Roman Bourgets — ein handfestes Stück psychologisch geris-

sener Kolportage, nicht frei von effektiv kalkulierter Sentimentalität. Aber er bleibt ein Dokument melodramatisch überzeichneter Zeitgeschichte, in welchem der Kunsthistoriker nicht mehr wie von Thomas Mann, Musil und Thoma als schönrednerischer oder aufgeblähter Scharlatan geschildert wird, sondern als Kämpfer und Märtyrer für eine antibürgerliche Moderne. Seine Außenseiterrolle ist hier konkret und dialektisch geworden, er ist nicht mehr Ornament, sondern sieht sich in die Rolle des Widerparts gedrängt. In unseren Tagen des „anything goes“ und der postmodernen Beliebigkeiten gehört freilich auch Feuchtwangers Dr. Krüger einer vergangenen Welt an. Der Kunsthistoriker als der Heros der künstlerischen Revolution, mit den ganz neuen Ideen, welcher „Flaschenpost an einen Zukünftigen“ auswirft, das ist eine seit langem verlorene Utopie.

Doch kommen wir zu dem zweiten Beispiel, dem 1974 erschienenen Roman *Winterspelt* von Alfred Andersch. Hier begegnen wir dem Kunsthistoriker Dr. Schefold, dem „ins Künstlerische luxurierten Sohn eines Richters. Dissertation 1927 bei Wölfflin über Tiefe und Fläche bei Hercules Seghers, Geschichtsschreiber von Kunstwerken, Stendhalien, deutscher Bildungsbürger, deutscher Emigrant“. 1937 war Dr. Schefold mit einem Bild von Klee, welches von entarteter Beschlagnahme bedroht wurde, aus dem heimischen Frankfurt nach Belgien geflohen und hatte dann die deutsche Besatzungszeit mit dem Katalogisieren von Sammlungen und Bibliotheken in belgischen Schlössern überstanden. Nun, 1944, lebt er in einem einsamen Gehöft im Niemandsland zwischen den angerückten Amerikanern und dem noch von Hitlers Wehrmacht gehaltenen Dorf „Winterspelt“ in der Westeifel. Zwischen den Fronten geht der „weltfremde und blauäugige“ Mann spazieren; ein Traumwandler inmitten des Krieges, erinnert er sich beim Anblick der Eifelhügel an Landschaften von Courbet, Pissarro und Cézanne. In einer ästhetischen Tenue, die gerade durch ihre Naivität heroische Züge annimmt, setzt dieser „versponnene Kunstgelehrte, der vom Militärischen keine Ahnung hatte“ für sich die zerstörerischen Gesetze des Krieges einfach außer Kraft. Er pendelt zwischen den feindlichen Lagern hin und her, sucht zwischen amerikanischen und deutschen Offizieren zu vermitteln, ein Stück Frieden, Ende des Mordens herbeizuführen und zahlt dafür mit der physischen Auslöschung. Er stirbt von der Kugel eines deutschen Postens. In keinem der bisher zitierten Texte ist die Rolle eines Kunsthistorikers anspruchsvoller, aber auch rührender und sympathischer beschrieben als hier: die Desertion aus dem Kriege als das Ergebnis einer der Kunst ergebenden Weltfremdheit. „Die Menschen, davon hielt sich Dr. Schefold für überzeugt, brauchten die Bilder, und zwar genauso dringend, wie sie Brot und Wein brauchten“, weil die Bilder „eine Linie genau dort abbrechen ließen, wo das Auge nach ihrer Fortsetzung schrie. Sie aber ließen sie frei stehen, in einem weißen Raum“.

Eher deprimierend wirkt danach die Lektüre von Hermann Kinders 1980 erschienenem Erziehungsroman *Vom Schweinemut der Zeit*. Dort werden aus der Sicht eines lustlos an seiner Habilitationsschrift über Kirchenbilder bastelnden Kunsthistorikers Frustrationen und Ängste des akademischen Mittelbaus in den späten siebziger Jahren geschildert. Die immer irgendwie noch aparte Außenseiterrolle, welche fast alle älteren Texte den Kunsthistorikern zugeschrieben, ist aufgebraucht; stattdessen herrscht eine beklemmende Perspektivlosigkeit. Die Erzählung ist dabei immerhin so wirklichkeitsnah,

daß im Traum schon einmal einem verhaßten Kollegen „mit dem Reallexikon das Nasenbein“ eingeschlagen wird. „Ich bin Kunsthistoriker. Liege im Bett mit geschlossenen Augen. Mein Schlaf- und Arbeitszimmer ist mit Bücherregalen vollgestellt. Vom alten Ägypten bis zur letzten Documenta“. Bedrückt flüchtet der Habilitand sich aufs Land, „wenn wieder eine Woche vergangen ist, ohne daß ich mit meiner Kirchenbildforschung einen Satz weitergekommen wäre. Wieder eine Seminarstunde im Gähnen ersticke“. Aber auch beim Gedanken, daß er es noch schaffen und am Ende sogar eine der knapp gewordenen Stellen ergattern könnte, überfallen ihn nur aus Resignation und Zynismus gemischte Stimmungen: „Vorausgesetzt, ich erreiche ohne größere Zwischenfälle das Pensionsalter, werde ich gut viertausend Bilder recht gründlich analysieren vor nahezu neuntausend Studenten, etwa zweitausendsechshunderteinundsiebzigmal das Wort Kunst aussprechen“. Manchmal geraten diese ohnmächtigen Ausbrüche zu ziemlich präzisen Beschreibungen aktueller, ja seit 1980 noch aktualisierter Zustände: „Wir träumen nicht mehr gewaltig nach vorne. Man schaut, daß man durchkommt, und nimmt es, wie es ist. Da sitzen wir nun. Ideologiefrei. Liberal und pluralistisch und demokratisch und pragmatisch und sofort. Und wissen an der Kunst wieder das Ästhetische zu schätzen. Das Eigentliche“.

Das Bild vom Kunsthistoriker in der Wende, postmodern und — faute de mieux — mäßig re-ontologisiert; es mag der richtige Abschluß sein für diese notwendigerweise flüchtige und schon aus schierem Mangel an literarischen Kenntnissen mehr als lückenhafte Schilderung der Rollen, welche Kunsthistoriker in unserem Jahrhundert in den Romanen gespielt haben. Und um zum Anfang zurückzukehren: die vitale Schimpfkanonade in des Österreichers Thomas Bernhard Komödie *Alte Meister* wirkt, verglichen mit den Sätzen aus Kinders *Winterspelt*, geradezu erheiternd archaisch.

(Für Hinweise danke ich Alison Stones, André Chastel und Wolfgang Kemp. Die Zitate wurden teilweise aus verschiedenen Stellen zusammengezogen oder durch Auslassungen gekürzt.)

Willibald Sauerländer

Sammlungen

NEUE BAUTEN FÜR DEUTSCHE KUNSTGEWERBEMUSEEN

Innerhalb eines Monats eröffneten drei Kunstmuseen ihre Pforten: Frankfurt, Düsseldorf und Berlin. Nach Washington, New York und Dallas, nach dem Centre Pompidou in Paris und dem Iraq Museum in Bagdad geht es nun bei uns Schlag auf Schlag: Mannheim und Mönchen-Gladbach, Bonn, Duisburg, Essen und Wuppertal, die Neue Pinakothek in München, Sprengel in Hannover und die von Besuchern überflutete Stuttgarter Staatsgalerie. Hinter uns haben wir zahlreiche weitere Neu- und Anbauten, vor uns liegen die Eröffnungen der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (im März) und des gigantischen Wallraf-Richartz/Ludwig-Museums. Romanovsche Baufreudigkeit hat die Länder und Gemeinden ergriffen, die atemlos das nachzuholen sich bemühen, was in der Nachkriegszeit zunächst liegenbleiben mußte. Auf nationalem und internationalem