

In den dreißiger Jahren geriet der verarmte und verbitterte Künstler in den Sog des Nationalsozialismus. Diese fatale Hinwendung wurde durch den seit seinem Bruch mit Marc und Kandinsky im Jahre 1911 vor sich hinschwelenden Konflikt mit der Avantgarde erleichtert. Vielleicht wollte auch Kanoldt — man erlaube mir diesen Vergleich — mit seiner durch Überhöhung symbolhaft bedeutungsgesteigerten großen Subiaco-Ansicht eine geistige Gegenposition zu den utopischen Entwürfen einer „alpinen Architektur“ des Kreises um Bruno Taut (1920) beziehen. Jedenfalls hat er während seiner Anstellung an der Breslauer Akademie (1925—1931) erbittert die Bauhausausrichtung an dieser wichtigen künstlerischen Hochschule bekämpft. Über seine Naziperiode informiert präzise, aber zuweilen langatmig — man glaubt den ganzen braunen Aktenwald rauschen zu hören —, ein Beitrag von Michael Koch im Katalog.

Kanoldts Engagement für die braunen Machthaber geriet zur veritablen Tragikomödie der Irrungen. Politisch ein überzeugter Nationalsozialist, persönlich und künstlerisch dagegen integer, glaubte Kanoldt lange an den kulturpolitischen Pluralismus der neuen Machthaber und rieb sich in immer neuen Konflikten mit der Bürokratie auf. Im Gegensatz zu dem Werk vieler neusachlicher Künstler konnten Kanoldts klassische Gemälde der zwanziger Jahre von den Nazis nun wirklich nicht akzeptiert werden. Daß Kanoldt dies nicht einsehen konnte oder wollte, belegt exemplarisch den Grad seiner Weltfremdheit. Das ominöse Jahr 1937 brachte eine Klärung der Fronten: Kanoldt wurde — obwohl personellen Verfolgungen nicht ausgesetzt — zum „entarteten Parteigenossen“. Ein deutsches Schicksal.

Sergiusz Michalski

Rezensionen

MARLITE HALBERTSMA, *Wilhelm Pinder en de Duitse kunstgeschiedenis*. Groningen, Forsten 1985. 412 Seiten, 1 Abb.

Um es gleich zu sagen: wer in der Dissertation *Wilhelm Pinder en de Duitse kunstgeschiedenis* von Marlite Halbertsma, Groningen 1985, nach Pinders Schüttelreimen sucht, blättert darin vergebens. Wer Augen- und Ohrenzeugen des seiner Rhetorik wegen gerühmten Hochschullehrers zitiert erwartet, wird enttäuscht. Wer die Entscheidungen des langjährigen Vorsitzenden des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft aufgelistet und analysiert haben möchte, muß eine weitere Dissertation schreiben bzw. anregen. Wer schließlich wissen möchte, ob Pinder entgegen den eigenen Angaben Adolf Hitler doch persönlich gekannt hat, findet in dem Buch von Halbertsma nicht die hinreichenden Belege. Es geht hier nicht um einen vermeintlich ganzen Pinder. Dies hat methodologisch-didaktische Gründe, auf die ich später eingehen will. Zuerst möchte ich skizzieren, worum es Marlite Halbertsma in der Dissertation geht.

Die Arbeit ist auf zwei Probleme fokussiert und um deren Lösung bemüht. Das erste geht bereits aus dem Titel hervor; das zweite ist dem Inhaltsverzeichnis zu entnehmen. Beide werden selbstverständlich einleitend im Kontext älterer disziplingeschichtlicher Abhandlungen ausführlich erläutert.

Der Titel lautet ja nicht einfach „Wilhelm Pinder“, sondern *Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte*. Wider fachinternen Wortgebrauch wird 'Deutsche Kunstgeschichte' nicht als Bezeichnung für die in Deutschland tätigen Kunsthistoriker benutzt. 'Deutsche Kunstgeschichte' ist ein wissenshistorisches Problem. Gab es jemals den Ereigniszusammenhang 'deutsche Kunstgeschichte'? Wie wurde der Reflexionszusammenhang 'Deutsche Kunstgeschichte' konstruiert? Konnte man von einer deutschen Kunstgeschichte reden und schreiben, wie man auch von einer französischen, flämischen, bayerischen etc. sprach und noch spricht? Wie wurde diese deutsche Kunstgeschichte nicht nur von Pinder, sondern auch von anderen Kunsthistorikern erforscht? Auf welche Begriffe wurde der beobachtete Sachverhalt gebracht?

Die zweite Fragestellung geht — wie gesagt — aus der Inhaltsangabe hervor. Bereits in den Überschriften der einzelnen Abschnitte tauchen Namen wie Winckelmann, Fiedler, Schmarsow, Wölfflin und Dvořák auf. Außerdem werden Hegel, Wundt, Curtius und Spranger genannt. So wird der Leser schon bei der allerersten Durchsicht auf eine bestimmte Bandbreite der Dissertation gefaßt gemacht, auf einen Horizont, der durch Titel wie „Die akademische Elite“ und „Professoren für Adolf Hitler“ noch erweitert wird. Es geht also — zweitens — um die Frage, wes Geistes Kind Pinder war, wobei allerdings mehr der Geist interessiert als dessen Kind Wilhelm.

Die beiden Probleme werden nicht gesondert abgehandelt. Gleichgewichtig sind sie in eine wissenschaftliche Biographie Wilhelm Pinders eingebracht. Das ausgesprochen Biographische ist jedoch darin so karg, daß man das Buch auf keinen Fall eine Lebensbeschreibung zu nennen wagt. Es handelt sich um die Beschreibung, Interpretation und Einordnung von Pinders gedrucktem Werk. Aus diesem wiederum hat die Verfasserin lediglich die „repräsentativen“ Schriften gewählt, d. h. neben den ersten Publikationen sind vor allem die auflagenstarken Bücher und Broschüren behandelt. Diese werden exemplarisch gelesen, kommentiert und analysiert. Als Parameter dienen a) die ältere und gleichzeitige Historiographie über die deutsche Kunst und b) die wissenssoziologische Geschichtsschreibung über die deutsche geisteswissenschaftliche Intelligenz.

Bewußt sind — bis auf ein Schriftstück über Adolf Goldschmidt — Skizzen, Notizen und Arbeitspläne Pinders ausgeklammert. Es werden weder amtliche noch private Briefe zitiert. Keines der Gutachten, wovon Pinder sicher viele erstellt hat, wird erwähnt. Pinders Tätigkeit als Verwalter kunstgeschichtlicher Seminare und als Vorsitzender überregionaler, disziplinärer Gremien wird nicht gewürdigt. Seine Wirkung auf Schüler, Freunde und Gegner wird nicht untersucht. Das publizistische Echo auf Pinders politisch öffentliche Auftritte bleibt außer Betracht. Wohl wird die Polemik des *Schwarzen Korps* gegen ihn zitiert, aber die wenigen, nach 1945 in seinen Büchern getilgten Sätze sind nicht aufgelistet. Auch die Versuche, Pinders Andenken in Form von Pinder-Aphorismen zu wahren, finden in der Groninger Dissertation keine Brechung. Die Abhandlung von Marlite Halbertsma bewegt sich bewußt allein auf der durch und durch zerklüfteten Oberfläche eines Pinder-Apparats in einer guten Bibliothek. Sie reicht nicht in die Schichten verschiedener Archive. Außer einigen politischen Rechtfertigungspapieren aus dem Besitz der Familie Pinder werden keine Unterlagen aus Vereins-, Universitäts- bis Staatsarchiven dokumentiert.

Die klare Entscheidung der Verfasserin für ein einziges, immer noch äußerst vieldeutiges Aussagesystem, die als fachwissenschaftlich verstandene Publikation, ist arbeitsökonomisch, methodologisch und auch ethisch begründet. Diese Entscheidung wird die künftige Forschung über Wilhelm Pinder, aber auch die über die Kunstgeschichtsschreibung während der Nazi-Diktatur einem höherem Grad an Überprüfbarkeit zuführen. Wird man doch bei der Arbeit über diesen Abschnitt der Disziplingeschichte erst recht danach zu fragen haben, innerhalb welcher Zusammenhänge diese oder jene Aussage gemacht, diese oder jene Entscheidung getroffen worden ist. Erst wenn die unterschiedlichen Kommunikations- und Handlungsebenen — von der alltäglichen bis zur wissenschaftlichen — getrennt und in ihrer widersprüchlichen Verschränkung dargestellt sind, wird man mit größerer Sicherheit behaupten können, daß Pinder sich z. B. „in seiner Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans Sedlmayr im Namen Adolf Hitlers beglückwünschen lassen *mußte*,“ wie Udo Kultermann 1966 schrieb. Die Komplexität der Person wird also auf die des schreibenden Kunsthistorikers reduziert. Und diese Reduktion wird nicht mit dem Interesse an aktueller, wissenschaftlicher Verwertbarkeit des von Pinder vorgelegten Materials und seiner Rhetorik verbunden; es geht um die wissenssoziologischen Ursachen für Pinders Veröffentlichungen.

Das erste Kapitel der Dissertation — mit „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ überschrieben — ist folgenden Fragen gewidmet: auf welche Weise arbeitet sich der junge Kunsthistoriker in den Produktions- und Reflexionszusammenhang „Deutsche Kunstgeschichte“ ein; auf welche Art verändern Pinders frühe Publikationen das kunstgeschichtliche Verfahren innerhalb dieses „Paradigmas“, wie Halbertsma nicht ganz im Kuhnschen Sinne das Arbeitsfeld „Deutsche Kunstgeschichte“ nennt. — Treffender, doch immer noch zu hoch gegriffen wäre Lakatos' Terminus des Research Programme. — Und: aus welchem akademischen Kontext läßt sich die „Vergeistigung“ erklären, die Pinder ausgerechnet der deutschen Kunst und allein ihr attestiert?

Anhand der von Pinder selbst später kaum noch erwähnten Promotions- sowie Habilitationsschrift zeigt Halbertsma zunächst, daß sich der Schüler von August Schmarsow mit dessen Begriff des Rhythmus in der Architektur auseinandersetzt. Pinder bezieht diesen auf die Terminologie der Psychologie, die er als Leitwissenschaft für die Kunsthistoriographie voll anerkennt. Am Beispiel der Wandgliederung normannischer Kirchengebäude registriert er seine ästhetischen Erfahrungen, verallgemeinert das Resultat und entwickelt danach historische Fragen, die er jedoch bewußt unbeantwortet läßt. Erst in seinem Buch über die *Mittelalterliche Plastik Würzburgs* (1911) arbeitet Pinder historisch. Dieses Buch wirft viele Probleme auf, und es löst einen derart breiten Schub einzelner Datierungs- und Zuschreibungsvorschläge aus, daß Pinder alsbald die Bearbeitung der spätmittelalterlichen Skulptur für das *Handbuch der Kunstwissenschaft* (1914—28) übernehmen kann.

Halbertsma beobachtet in den beiden Publikationen eine entscheidende Weichenstellung. Hatten die Kunsthistoriker von Carl Schnaase bis zu Georg Dehio in den entsprechenden Darstellungen als ersten Schritt immer erst die kulturpolitisch-historische Situation umrissen und dann die besondere Geschichte der Bildhauerei in diese eingebettet, so kehrte Pinder das Verfahren um: er beschreibt zuerst einzelne Bildwerke, entwickelt daraus seinen expressionistisch erweiterten Begriff des Plastischen, erörtert

stilgeschichtliche Verknüpfungen und läßt sich dann auf die Analogien zu anderen Wissensbereichen und auf die historischen Ereignisse ein. Das aus der kunstgeschichtlichen Lehre damals sicher längst bekannte „Beschreiben Sie erstmal“ wird also von Pinder auch in die Forschung übertragen. Der Darstellungszusammenhang folgt dem Lernprozeß. Dennoch bleibt das Grundraster historisch-genetisch, die Stilgeschichte aber nicht linear. Pinder beschreibt sie als einen Prozeß, der aus gegenläufigen Tendenzen, ja Polaritäten resultiert. In deutlich akzentuiertem Widerspruch zur vorangegangenen Forschung bewertet er die Kunst des 14. Jahrhunderts nicht negativ, sondern positiv. Er ergeht sich nicht in abschätzigen Äußerungen über die „religiöse Sehnsucht“, die „Innigkeit“ und „Andacht“, die „Naivität“ der bloß „ehrsamen Handwerksmeister“ dieser Epoche. Pinder beurteilt die Bildwerke als Zeugnisse des Übergangs zu einer besonderen deutschen Geistigkeit. Geradezu idealtypisch sei sie in bestimmten Skulpturen schon früh angelegt.

Pinders Interesse an einer rein spirituellen Kunst führt Halbertsma auf einen allgemein beobachteten Prozeß zurück: die Mehrheit der deutschen Akademiker huldigte in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts einem abstrakten Idealismus und schraubte diesen immer höher. Die Verfasserin stützt sich dabei auf die wissenssoziologischen Analysen Karl Mannheims und insbesondere auf die Forschungen von Fritz Ringer über *The Decline of the German Mandarins* (1969).

Die Tatsache, daß Wilhelm Pinder weder in der Kunsthistoriographie noch in der allgemeinen Geistesgeschichte ein Einzelgänger war, wird im zweiten Kapitel der Dissertation auseinandergesetzt. Das Kapitel ist ausschließlich Pinders Buch *Das Problem der Generation in der Kunst Europas* (1926) gewidmet. Halbertsma rekapituliert Pinders Versuch, durch die Auflistung von Generationsabfolgen zu einem rhythmisch differenzierteren und schnelleren Prozeß des Stilwandels zu gelangen, und sie referiert Pinders Vorschlag, die Kretschmersche Typenlehre zur Grundlage der Künstlergeschichte zu machen. Pinders Bemerkung, er habe die Gedanken zu diesem Buch spontan gefaßt, nimmt Halbertsma kritisch auf: in dichter Argumentationsfolge weist sie nach, wie eng verwandt Pinders Vorstellungen denjenigen waren, die zur gleichen Zeit von Oswald Spengler und Ludwig Klages propagiert worden sind.

Aus dem wissenssoziologischen Kommentar geht dann hervor, daß Pinder sich mit diesem Buch offen auf die Seite der zahlreichen Ideologen geschlagen hat, die in der wissenschaftlichen Arbeitsteilung, in der Spezialisierung und in der demokratischen Verbreitung des Wissens die Grundübel der Moderne sahen. Mit nicht näher erläuterten Begriffspaaren wie „Natur und Geist“, „Leben und Schicksal“, „Generation und Gemeinschaft“, „Staat und Nation“, „Stamm und Rasse“ wünschte auch Pinder einen Zusammenhalt herzustellen, der — wie er vorgab — vor Beginn des modernen Rationalisierungsprozesses ganze Völker beseelt habe.

Nach der Lektüre dieses Kapitels fragt man sich, ob die im ersten Kapitel referierten Publikationen nicht doch nur das fachwissenschaftliche Zwischenspiel eines jugendbewegten, deutschen Ideologen waren. Aber das eine schließt das andere ja nicht aus. Dies insbesondere, wenn eine immer noch junge Disziplin wie die Kunstgeschichte über keine breit geteilte theoretische Orientierung und auch über keine klaren Abgrenzungen zu anderen Wissensgebieten verfügt.

Die gerade in den zwanziger Jahren viel beschworene Krise des Faches, die Beschreibungen ihrer Symptome und die vielen Vorschläge zur Überwindung bilden den Inhalt des ersten Abschnittes im dritten Kapitel der Dissertation. Das ganze Kapitel ist mit „Methodenstreit und Kunstgeographie“ überschrieben. Damit deutet Halbertsma bereits an, daß viele Kunsthistoriker in der Kunstgeographie den rettenden Weg aus der Krise gesehen haben.

Die theoretischen und methodologischen Schwierigkeiten begreift die Verfasserin aus der Differenz zwischen der überkommenen Kunsthistoriographie und einer neuen Kunstwissenschaft, wie sie Max Dessoir zu Beginn des Jahrhunderts umrissen hat. Michael Podros These vom unüberbrückbaren Gegensatz zwischen formaler und funktionaler Kunstgeschichtsforschung stellt Halbertsma folgendes gegenüber: die Kunsthistoriographie reagiert nicht positiv auf die Herausforderung der Dessoirschen Perspektive auf eine alle Künste reflektierende Wissenschaft. Durch die fortschreitende Differenzierung der Forschung immer mehr auf einzelne Kunstwerke, deren Einordnung und Interpretation verwiesen, versuchen die Kunsthistoriker vermehrt den übergreifenden Zusammenhang raumfüllend und nicht zeitkritisch zu stiften. Dieser Zusammenhang erhält 1916 den Namen Kunstgeographie. Von der Kunsttopographie sollte er sich dadurch unterscheiden, daß er nicht nur Beschreibungen, sondern auch Erklärungen bereitstellt. Im landschaftlichen, im territorialen Rahmen werden die Ursachen, und nicht nur bestimmte Bedingungen, für den Stilwandel gesucht.

Halbertsma verfolgt die kunsthistorische Literatur, die dieses Konzept der Krisenbewältigung favorisiert, diskutiert und legitimiert bis hin zu den Referaten auf dem internationalen Kongreß für Kunstwissenschaft 1933 in Stockholm. Unter den Kunstgeographen macht sie zwei Fraktionen aus. Während die eine vom Kunstwerk ausgehend auf räumliche Ursachen schließt, geht die andere von einer Charakterisierung des Territoriums aus und begründet daraus den „Sonderweg“ innerhalb des gegebenen Rahmens. Zur ersten Fraktion zählen Wölfflin und Frankl; zur zweiten Frey und nach 1926 auch Pinder. Jetzt kommt die Verfasserin auf das zu Beginn der dreißiger Jahre konzipierte vierbändige Buch Pinders zu sprechen. *Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen* ist dessen heideggerisch anmutender Titel. Besser bekannt sind die Einzeltitel: *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, bis zum Ende der staufischen Klassik* (1935), *Die Kunst der ersten Bürgerzeit, bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts* (1937), *Die deutsche Kunst der Dürerzeit* (1939) und — postum veröffentlicht — *Die Kunst der Fürstenzeit: Holbein der Jüngere und das Ende der altdeutschen Kunst* (1951).

Weil Pinder in diesen Bänden materialiter nicht über Georg Dehios *Geschichte der Deutschen Kunst* (1918—27) hinauszugehen, vielmehr diese nur „umzuschreiben“ beabsichtigte, kann der Kommentar auf zwei Fragen konzentriert werden: was heißt für Pinder Geschichte? Und was heißt deutsche Kunst?

Halbertsma deckt eine ganze Reihe von Parallelen zur Geschichtsanschauung Martin Heideggers auf. Auch Pinder begreift Geschichte als die noch gegenwärtige Vergangenheit. Gegenwart ist auch für ihn auf die Zukunft gerichtetes Handeln, durch das bestimmte Möglichkeiten verwirklicht werden, die aus dem immer begrenzten Wissen um die aktuelle Seinslage resultieren. Eine von vielen Möglichkeiten ist die bildende Kunst.

Die 'Möglichkeit' 'Deutsche Kunst' wird von außen definiert durch den deutschen Sprachraum, zu dem auch Österreich, die Schweiz und das Elsaß gehören. Das Holländische, mit dem Deutschen wohl verwandt, doch nicht identisch, grenzt Pinder ebenso wie das Germanische aus sprachgeschichtlichen Gründen aus. Von innen heraus gesehen wird die deutsche Kunst durch ein Charakteristikum bestimmt, das Dehio noch als die typisch deutsche Formlosigkeit begriffen hat. Diese Beobachtung entwickelt Pinder voll ins Positive gewendet weiter. Er sagt: die deutsche Kunst ist in der gleichen Weise formlos wie man auch die Musik als formlos bezeichnen kann. Sie entfaltet sich nicht räumlich, sondern zeitlich. Erst im Erinnerungsbild des Betrachters gelangt sie voll zur Wirkung. Grund dafür ist ihr geheimer graphischer Charakter. Daher sind die deutschen Kunstwerke mehr als die Werke anderer Herkunft auf den Betrachter angewiesen. Erst im Gedenken würden sie Kunst.

Ohne sich auf die schwer entwirrbare assoziative Verknüpfung vieler bedenkenswerter Einzelbeobachtungen und Einsichten einzulassen, geht Halbertsma dann dazu über, das zu rekapitulieren, was Pinder in den vier Bänden als die hervorragenden und alles andere überragenden Leistungen der deutschen Kunstgeschichte beschrieben hat.

Das vierte Kapitel mit dem Titel „Pinder ergreift Partei“ kulminiert in der Feststellung: „Pinder kiest positie zonder partij te kiezen.“ (S. 280) Man darf den Satz wohl so übersetzen: Pinder zeigt Flagge, ohne Partei zu ergreifen. Zu diesem Ergebnis kommt Halbertsma, nachdem sie die Gelegenheitsschriften vorgestellt hat, die der Erfolgsautor Pinder um 1933 über die bildende Kunst und die Architektur des 20. Jahrhunderts veröffentlicht hat. In dichter Folge zählt Halbertsma die damals rivalisierenden Meinungen auf. Sie berichtet über die Ausstellungen, in denen 1933 und 1934 expressionistische Werke gezeigt wurden. Sie stellt die Zeitschrift *Kunst der Nation* vor, in der unter nationalsozialistisch politischen Prämissen für die Anerkennung des Expressionismus als Ausdruck eines reinen deutschen Lebensgefühls bis 1935 gekämpft wurde. Pinder arbeitete an dieser Zeitschrift mit. Unmißverständlich betonte er in seinen alsbald publizierten *Reden aus der Zeit* (1934), daß in Barlachs Skulpturen und in den Gemälden von Nolde und Rohlf's lediglich erste Anzeichen zu einem Stil zu erkennen seien, der sich erst in einer von Hitler geführten Volksgemeinschaft als Ausdruck eines neuen Glaubens entwickeln werde. Pinder warnte jedoch davor, diese Entwicklung durch staatliche Maßnahmen zu forcieren. Wie im Mittelalter müsse sich der Stil organisch entfalten.

Pinder bekannte also seine Position, ohne unmittelbar in den Streit der Partei einzugreifen. Dabei setzte er sich keineswegs für die Avantgarde unter den deutschen Malern und Bildhauern ein, wie so oft noch gerühmt wird. Die Künstler, für die Pinder sprach, zählten schon damals zur Avantgarde von gestern.

Pinders alsbaldigen Rückzug auf Arbeiten über die Kunst des Mittelalters erklärt sich Halbertsma aus seiner Erregung über das Pamphlet *Was ist deutsch in der deutschen Kunst* von Kurt Karl Eberlein (1934). Pinder bezieht auch hier eine relativ gemäßigte Position, die dann in den Bänden *Vom Wesen und Werden deutscher Kunst* erneut zum Ausdruck kommt. Die ersten Bände werden daher auch vom SS-Wochenblatt *Das Schwarze Korps* als „unfruchtbare Gesichtsbetrachtung“ abgetan.

Kommt dieser Abschnitt der Dissertation einem derzeitigen Interesse an der vermeintlichen Widersprüchlichkeit Wilhelm Pinders auch sehr entgegen, so schließt Marliete

Halbertsma ihre Arbeit mit diesem Bericht über Pinders nur einmal, von außen angegriffene Position während der Nazi-Zeit nicht ab. Sie kommt zurück auf die zweite, wissenschaftliche Ebene und öffnet erneut den Horizont: Halbertsma erinnert an die zahlreichen politischen Manifeste, die deutsche Professoren seit Fichtes *Reden an die deutsche Nation* (1809) bis zur sogenannten *Seeberg-Adresse* (1915) verfaßt haben, und sie zeigt die zunehmende Entfremdung der universitär-akademischen Welt gegenüber dem ökonomischen, dem politischen und dem sozialen Subsystem der Gesellschaft auf. An der Wahrung ihrer eigenen sozialen Stellung sowie ihres Prestiges und an der Erhaltung überkommener kultureller Strukturmuster interessiert, machten die Akademiker die Politiker für jede Veränderung ihrer für heil gehaltenen Welt verantwortlich. Das Versprechen eines homogenen Berufsbeamtentums und einer erneuten Elitebildung nahm den größten Teil der Hochschullehrer für die Politik der Nationalsozialisten ein. Halbertsma führt den „Tory mit sozialistischem Einschlag“ Ludwig Curtius und den deutschnational gesinnten Eduard Spranger als Zeugen für das akademische Verlangen nach „geistiger Einheit“, nach „geistigen Persönlichkeiten“ und „irgendeiner Art von Adel“, einem „Dienstadel“ an. In der Faszination durch die Macht auf der einen Seite und in der Unkenntnis der Herrschaftsstrukturen auf der anderen macht Halbertsma dann den Unterschied zwischen den Konservativen aus, die sich wie Curtius und Spranger gegen den Nationalsozialismus wehrten, und den Konservativen, die sich ihm wie Pinder vertrauensselig ergaben.

Marlita Halbertsmas Dissertation, die wie in den Niederlanden üblich zum Rigorosum im Herbst 1985 in Groningen vorlag, ist allein auf der kunsthistorischen und wissenssoziologischen Ebene angelegt. Von da aus führt sie folgerichtig auf die Fragen nach einem weiteren ursächlichen Zusammenhang: nach dem der Macht und des Machtbewußtseins. Die Dissertation beantwortet diese Fragen nicht. Die Darlegung der Herrschaftsstrukturen und des Herrschaftswissens unter den deutschen Kunsthistorikern beansprucht eine weitere, aus anderen Quellen gespeiste Arbeit. Dies ist die Antwort auf die eingangs gestellten Fragen nach den zahlreichen nicht-publizistischen Instrumenten, die Wilhelm Pinder geradezu virtuos beherrscht haben muß, so daß bis heute noch nicht bekannt ist, warum sich Pinder z. B. 1927 auf keine öffentliche Diskussion mit Panofsky über den Status und die zukünftigen Aufgaben der Disziplin einließ, oder etwa wie Pinder zum Vorsitzenden der kunstgeschichtlichen Sektion der Deutschen Akademie zur Erforschung des Deutschtums im Ausland und 1933 dann zum Vorsitzenden des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft wurde, und wie er diese Organisation so geleitet hat, daß allein die Anzahl der Mitglieder von 1.750 im Jahre 1933 auf 7.300 im Jahre 1945 stieg, von den in diesem Zeitraum geförderten bzw. abgelehnten wissenschaftlichen Arbeiten ganz zu schweigen. Pinder hat nicht nur deutsche Kunstgeschichte geschrieben. Er hat deutsche Kunsthistoriographie auch gesteuert. Aber derartige wissenschaftssoziologische und disziplinstrategische Probleme können erst gelöst werden, wenn über mehr als einen deutschen Kunsthistoriker derartige Arbeiten vorliegen wie sie Marlita Halbertsma erstellt hat, und wenn Materialbereiche ermittelt, gesichert und untersucht werden, die bis heute eisernes Schweigen verschließt. Einige wenige Geschichten werden mündlich tradiert; sie allein schon machen die Chronisten erblassen.

Heinrich Dilly