

WILHELM SCHLINK

**„Kunst ist dazu da, um geselligen Kreisen
das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten...“**

Bildende Kunst im Lebenshaushalt der Gründerzeit

Wilhelm Schlink (Freiburg)

„Kunst ist dazu da, um geselligen Kreisen
das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten...“

Bildende Kunst im Lebenshaushalt der Gründerzeit

Friedrich Theodor Vischers Aphorismus aus den 1870er Jahren: „Kunst ist dazu da, um geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten“¹, ist infam, denn er erklärt Kunst zur Unterhaltungskunst. Er ist doppelt infam, wenn man bedenkt, daß jede zeitgenössische Diagnose der Wilhelminischen Ära zuallererst den Mangel an Zeit, den Verlust der Muße, die vordem unbekannte Hektik und Nervosität beim Künstler wie beim Publikum beklagte. Wie – so muß man sich fragen – konnten gesellige Kreise Zeit haben, die totgeschlagen werden mußte, wenn es überflüssige Zeit überhaupt nicht mehr gab? Da geht es offensichtlich um zweierlei Zeit: einmal um Zeit als kalkulierte Spanne, die den Ansprüchen von Geselligkeit und Bildung bereitgestellt wird, die auszufüllen aber keineswegs leichtfällt; zum andern um Zeit als Arbeitsdruck, als drängenden Termin, Zeit als Feind aller Muße: dem Maler, der zur Ausstellungseröffnung des Kunstvereins ein neues Gemälde fertighaben will, ebenso quälend im Nacken wie dem Hochzeitspaar, das die Kunstschatze von Florenz in Wochenfrist gesehen haben muß. Sprechen wir vom Lebenshaushalt der Bildungsbürger, dann muß von diesem doppelten Zeitbegriff die Rede sein. Man schätzt einen Lebensbereich, den von Bildung und Kunst, so hoch ein, daß man ihm das Wertvollste, die knappe Zeit, opfert; und doch weiß man mit dem gewonnenen Bildungs- und Kunstgut kaum etwas anzufangen, denn seine herkömmliche Nutzung – der ruhige Kunstgenuß – läuft dem modernen Zeitgefühl zuwider. Wenn ich richtig sehe, kommt das Bewußtsein von dem täglich neuzubestehenden, quälenden Kampf zweier Zeitmaße: der bildungsnotwendigen Muße mit dem drängenden Zeithaushalt der Moderne, in den 1860er Jahren – vereinzelt auch schon im Vormärz – auf; Jacob Burckhardt ist ein subtiler und verlässlicher Seismograph dafür².

Mein Beitrag handelt von der Stellung und vom Rang der bildenden Kunst im Lebenshaushalt der gebildeten Stände im gründerzeitlichen Deutschland. Dieser Kunsthaushalt – wie ich es verkürzt nennen möchte – war von Ort zu Ort verschieden eingerichtet – in Berlin anders als in München, in der Großstadt anders

¹ F. Th. Vischer, *Das Schöne und die Kunst*, 2. Aufl., Stuttgart 1898, S. 256.

² J. Burckhardt, *Briefe*, vollständige Ausgabe hrsg. von M. Burckhardt, zehn Bände, Basel 1949-1986.

als in den Provinzstädten Darmstadt oder Düsseldorf. Die Zeitgenossen haben diese Unterschiede deutlich gesehen; der Hamburger Korrespondent der Berliner ‚Dioskuren‘ meinte 1865: „Sie haben von mir Mitteilungen aus dem hiesigen Kunstleben gewünscht. Dies hat mich in Verlegenheit gesetzt, da mir von einem eigentlichen Kunstleben hierorts bis dato nichts bekannt geworden war.“³ Und es ist zweifellos kein Zufall, wenn Fontane das einzige hochstehende Gespräch über moderne Kunst, das ich in seinen Romanen finden kann, das Gespräch zwischen dem Grafen Petöfy und seinem Neffen über eine Makartsche Aquarellskizze, im alten Wien und eben nicht im neureichen Berlin stattfinden läßt. Was ich im folgenden zu berichten habe, stammt mit wenigen Ausnahmen aus dem Münchner und dem Berliner Kunstleben. Das liegt auf der Hand, denn hier fanden die größten Kunstausstellungen statt, hier lebten die meisten Künstler, hier spielen die untrüglichen Gesellschafts- und Zeitbilder: die Romane Theodor Fontanes und Paul Heyses; schließlich wurden hier die prägenden und meistgelesenen Kunstzeitschriften verlegt⁴.

Der von mir zugrunde gelegte Zeitraum ‚1860 bis 1890‘ ist ein ausgesprochen homogener. Künstlerisch steht an seinem Anfang ein Nachlassen sowohl der nazarenischen Richtung Münchens als auch der Düsseldorfer Malerschule. Die Berliner Camposanto-Pläne des Peter von Cornelius waren gescheitert, und Wilhelm von Kaulbach begann mit seinen großen Weltgeschichtsbildern im Treppenhaus des Berliner Neuen Museums (1863/64 ‚Das Zeitalter der Reformation‘) das Publikum zu langweilen. Die großen Düsseldorfer Maler, die im Vormärz das liberale Gewissen der Nation verkörpert hatten, waren aufs Altenteil gegangen: Lessing 1858 als Galeriedirektor nach Karlsruhe und Bendemann 1859 – künstlerisch resignierend – als Nachfolger Wilhelm von Schadows an die Düsseldorfer Akademie. Künstler und Publikum drängten nun nach Farbe und Licht, nach der Intimität einer scheinbar hintergründigen, aber leicht durchschaubaren Bildszene. Weltgeschichtliches schlüpfte in ein Veronese-ähnliches oder rokoko-haftes Festgewand; Trumpf war das oberflächliche Vexierspiel eines allegorischen Realismus. Voller Schadenfreude sah die Zeit, daß der religiöse und moralische Zeigefinger, der Kunst über Jahrzehnte hinweg zu einer penetranten Angelegenheit gemacht hatte, endlich verdorrte. „Der durch den Tod Overbecks, des extremen Idealisten, disponibel gewordene Orden ‚pour-le-mérite‘ ist durch eine merkwürdige Schickung auf den extremsten Realisten, Adolph Menzel, übertragen worden“, hielt Max Schasler in den ‚Dioskuren‘ 1870 verwundert, aber mit Sinn für ausgleichende Gerechtigkeit, fest⁵.

War die Epoche von 1830 bis 1860 weitgehend von Nazarenern geprägt ge-

³ Dioskuren X, 1865, S. 207.

⁴ In Berlin die ‚Dioskuren‘ als Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, in München ab 1885 Pechts ‚Kunst für Alle‘ bei Bruckmann.

⁵ Dioskuren XV, 1870, S. 54.

wesen, so waren die künstlerischen Richtungen der um 1830/40 Geborenen mannigfaltiger: Nebeneinander stehen um 1870 als jeweils Gleichaltrige Arnold Böcklin (1827-1901) und Karl von Piloty (1826-1886), Franz Lenbach (1836-1904) und Hans Thoma (1839-1924), Hans Makart (1840-1884) und Anton von Werner (1843-1915), Max Liebermann (1847-1935) und Fritz von Uhde (1848-1911). Kunstgeschichtlich gesehen ist die Zeit zwischen 1860 und 1890 gewissermaßen ein großes Atemholen, bevor sich in den 1890er Jahren alles in stilistischen Richtungskämpfen, Sezessionen und kunstpolitischen Auseinandersetzungen zerzaust. Als beim Berliner Sammler Carl Bernstein im Jahre 1882 erstmals Gemälde französischer Impressionisten zu sehen waren, gab es unter Künstlern, Kunstschriftstellern und Kunstliebhabern – allen Profilierungssehnsüchten der einzelnen zum Trotz – nur *ein* gemeinsames Urteil: „Der Impressionismus steht dem Dilettantismus zu nahe; er hat wohl kaum Aussicht, jemals ein gültiger Kunststil zu werden.“ Selbst Menzel wurde vor Blumenstilleben Manets gemein: „Haben Sie wirklich Geld für diesen Dreck ausgegeben?“ fragte er den Sammler⁶. 1898 war dann alles anders; als die neugegründete Kunsthandlung Paul Cassirer zu Berlin größere Kollektionen impressionistischer Gemälde ausstellte, spaltete sich das Publikum, die Künstlerschaft und die Kunstkritik in begeisterte Fürsprecher und vehemente Gegner. Liebermann und der 1898 als Direktor der Berliner Nationalgalerie eingesetzte Hugo von Tschudi vertraten die Richtungen der Moderne; Kaiser Wilhelm II. und sein Hofmaler Anton von Werner jedoch versuchten mit allen Mitteln, der ‚volksfremden Schmiererei‘ Einhalt zu gebieten. Von diesem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts kann hier nicht die Rede sein, so reich es an spektakulären Ereignissen künstlerischer und kunstpolitischer Natur auch war. Nur während der vergangenen Periode, zwischen 1860 und 1890, waren die Publikumserwartung, die künstlerischen Richtungen und die verschiedenen Formen der Kunstvermittlung aufeinander abgestimmt gewesen, – nur damals hatten sie wie Zahnräder ineinandergegriffen.

I

Der Kunsthauhalt der gebildeten Stände wurde zwischen 1860 und 1890 in vordem unbekannter Weise durch die neuaufgekommene Wissenschaftsdisziplin der Kunstgeschichte geprägt. Ja, man kann verkürzt sagen: Der Anspruch des Bildungsbürgertums an die Bildende Kunst ließ sich leichter durch die systematische Schriftform der Kunstgeschichte zufriedenstellen als durch Gemälde und Skulpturen. Dies festzuhalten ist wichtig: Das Bildungsbürgertum des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts ist kein Augenpublikum, sondern ein literarisch verbildetes, das seine Un-

⁶ E. Gutbrod, Die Rezeption des Impressionismus in Deutschland 1880-1910, Phil. Diss. München 1980.

fähigkeit zur Beurteilung sinnlicher Phänomene verbirgt, indem es den vorformulierten Inhalt der Kunstzeitschriften, der Ausstellungsrezensionen und der kunstgeschichtlichen Handbücher sich zu eigen macht. Die Neigung zum literarischen Umgang mit der bildenden Kunst hatte sich seit langem vorbereitet. Des Advokaten Detmold Satire ‚Die Kunst, in drei Stunden ein Kenner zu werden‘⁷, oder Glaßbrenners ‚Herr Buffay in der Berliner Gemäldegalerie‘ haben den halbgebildeten, augenschwachen Parvenu schon früh aufs Korn genommen. Aber dieser Parvenu galt im Vormärz als vielbelächelte Ausnahme; erst in der Gründerzeit wurde er zur Regel. Schon vom Wortlaut her ist es ungemein bezeichnend, daß die Kunstzeitschriften das an bildender Kunst interessierte Publikum während des 19. Jahrhunderts unter verschiedenen Benennungen führten. 1830 bis 1860 hieß es ‚das kunstsinnige Publikum‘; 1860 bis 1890 sprach man von den ‚gebildeten Kreisen‘, und um die Jahrhundertwende galt nurmehr das Individuum: der ‚Sammler‘, der ‚Dilettant‘ (nach der Devise: ‚Kunst ist, was nicht für alle da ist‘).

Der Kunsthaushalt des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts bestand nicht mehr aus dem freien Wechselspiel der Kunsterwartung des Publikums und der Kunstproduktion der Ateliers, bei dem der literarischen Kunstkritik allenfalls eine gewisse Reglerfunktion zukam; vielmehr lief nun die Kunstgeschichte als die solidere, universale, alle Kunst von der Vergangenheit über die Gegenwart bis zur sicher prognostizierbaren Zukunft verknüpfende Bildungsmacht der Kritik den Rang ab; sie wurde zu einem eigenständigen Faktor des gründerzeitlichen Kunsthaushaltes.

„Die Kunstgeschichte ist eine beliebte Wissenschaft geworden und gehört zu den unerläßlichen Bedingungen der höheren Bildung“, heißt es in der ‚Vorschule der Kunstgeschichte‘, die der Münchner Kunsthistoriker Ernst Förster 1862 herausgab⁸. Und ähnlich, nur etwas egozentrischer notierte am Ende meines Berichtszeitraumes Heinrich Wölfflin in sein Tagebuch: „Es war mein Glück, daß ich vor, der Philosophie losgekommen bin, denn das öffentliche Vertrauen kommt nur dem Historiker entgegen.“⁹ Die große Schätzung, die der Kunstgeschichte damals von allen Seiten entgegengebracht wurde, steht in keinem Verhältnis zu dem abwertenden Urteil, das heute über jene Periode unserer Disziplin gefällt wird. Herman Grimms Heroenkult, der sich in Monographien über Michelangelo, Raffael, Goethe, Christus, Dante, Shakespeare und Homer niederschlug, wird heute als Verirrung ins Populäre und Triviale ebenso geringgeschätzt wie Anton Springers alljährlich wiederkehrende Rede zu Kaisers Geburtstag oder Wilhelm Lübkes Arsenal auflagenstarker, aber inhaltsschwacher Handbücher zur Kunstgeschichte. Freilich, mit rein fachwissenschaftlicher Kritik kommt man den Gründerzeit-Kunsthistorikern

⁷ J. H. Detmold, Die Kunst, in drei Stunden ein Kunstkenner zu werden (erstmals 1834), hrsg. von B. Kaiser, Berlin 1954.

⁸ E. Förster, Vorschule der Kunstgeschichte, Leipzig 1862, p. V der Vorrede.

⁹ H. Wölfflin, Autobiographie, Tagebücher und Briefe, hrsg. von J. Gantner, Basel, Stuttgart 1982, S. 66 (Tagebuchnotiz vom 15. 3. 1889).

nicht bei. Daß Carl Justi Briefe des Velasquez schlicht erfand, wenn sie ihm in seiner Velasquez-Biographie passend und publikumswirksam erschienen, brachten schon die ersten Rezensenten ans Licht. Daß in Herman Grimms ‚Michelangelo‘ – zwischen 1860 und 1900 zehn Auflagen stark – die Beschreibung des großen Marmordavid der Florentiner Accademia von Auflage zu Auflage variierte: Bald hängen beide Arme schlaff herunter, bald sind sie über der Brust gekreuzt, bald hält die Rechte die Schleuder, bald die Linke, die jeweils andere Hand ein paar Reservesteine oder auch keine – das alles war den Zeitgenossen bekannt¹⁰, tat ihrem Enthusiasmus für Grimms Schriften aber nicht den geringsten Abbruch. Denn was zählte, war eben nicht das Beschreiben oder gar das Interpretieren einzelner Kunstwerke, sondern der Roman, der den Künstler im geschichtlichen Umfeld seiner Zeit zur Anschauung brachte. In den Augen des Bildungsbürgertums stach die Schriftform die Bildform allemal aus. Herman Grimm hatte das Bildungsverlangen seiner Zeit richtig verstanden, wenn er sein kunstgeschichtliches Amt – das Ordinariat für Kunstgeschichte an der Berliner Universität – vor allem als Schriftsteller und Redner und nur bedingt als Kunstwissenschaftler auszufüllen suchte. Kollegen hat er anvertraut: „Wenn Sie ein Buch schreiben wollen, so müssen Sie überzeugt sein, daß eine Million von Lesern gespannt auf Sie wartet.“¹¹ Das ist nicht nur Ausdruck Grimmscher Eitelkeit oder Selbstironie, sondern vor allem eine angemessene Einschätzung der allenthalben tiefempfundenen Übereinstimmung der Bildungsabsichten der neuen Universitätskunstgeschichte mit dem Bildungsverlangen des gutbürgerlichen Publikums. Jacob Burckhardts sog. ‚kunstgeschichtliche Antrittsvorlesung von 1874‘¹² gibt eine Diagnose der Bildungsfähigkeit und des Bildungsvolumens jener Zeit – unter schwerpunktmäßiger Berücksichtigung der Bildenden Kunst. Beglückt bewundert Burckhardt „den Vorzug der Jugend im Auffassen und Behalten, ihre Empfänglichkeit, ihr Glauben, ihr Gedächtnis ... Einen Vorzug unserer Zeit bildet ihre enorme Rezeptivität, d. h. die Fähigkeit zu geistiger Bereicherung.“ Im Kreise der „modernen deutschen Bildungsmächte seit dem Ende des 17. Jahrhunderts“ sieht Burckhardt die Kunst als die letzte: „Allmählich meldete sich von allen Seiten die ganze vergangene Kunst als weltgeschichtliches Zeugnis und in noch höherem Sinne als dauernde Offenbarung des Menschengenies und als jeweiligen höchstes Ziel des Daseins.“ Und Jacob Burckhardt fährt fort: „Dies alles wirkt nun auf uns ein: auf die einen als Gegenstand des Nachdenkens und der Vergleichung, als Bildungselement ersten Ranges; auf die anderen unmittelbar, durch die Macht der Schönheit, welche in den Kunstwerken liegt und zur Hingabe nötig.“ Man würde den letzten Passus mißverstehen,

¹⁰ Zeitschrift für bildende Kunst 2, 1967, S. 52.

¹¹ H. Wölfflin, Nachruf auf Herman Grimm, in: ders., Kleine Schriften 1886-1933, hrsg. von J. Gantner, Basel, Stuttgart 1946, S. 196f.

¹² J. Burckhardt, Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls, in: ders., Die Kunst der Betrachtung, hrsg. von H. Ritter, Köln 1984, S. 185ff.

wenn man meinte, Burckhardt wolle die ‚Macht der Schönheit‘ gegen die ‚Kunst als Bildungselement‘ ausspielen. ‚Bildung‘ ist hier nicht pejorativ gemeint, sondern als ein unverzichtbares Element des Lebenshaushaltes, das Burckhardt selbst voll akzeptiert. Kunstgeschichtliche Vermittlung hält Burckhardt für „notwendig, sobald man auf die Bedeutung der Kunst in der allgemeinen Bildung hinschaut“. Kunstgeschichte hat aber nicht nur die allgemeine Aufgabe, „zur Betrachtung der Kunstwerke nach Zeiten und Stilen anzuregen“, sondern ihr ist „*die* Anweisung und Belehrung eine Pflicht: auf das Primäre und Mächtige hinzulenken, die Wege abzukürzen.“ Mit dem, was Burckhardt von der Kunstgeschichte verlangt, gerät er in ein Dilemma: er begrüßt Kunstgeschichte als einen der wichtigsten Bildungsfaktoren seiner Zeit und wünscht doch zugleich, daß Kunstgeschichte den *unvermittelten* Zugang zur Schönheit erschließen und damit sich selbst überflüssig machen möchte. Dies Dilemma hat Jacob Burckhardt als kunstgeschichtlichen Autor mehr und mehr zum Verstummen gebracht. Literarisch nicht hervortreten bedeutete aber, einem literarisch eingestellten Bildungsbürgertum gegenüber auf Bildung zu verzichten.

Herman Grimm ließ sich diesen Vorwurf nicht machen. Sein literarisches Werk: Künstlerbiographien, Essays, Biographien großer Dichter und Männer, Romane und Novellen, umfaßt mehr als 15 000 Seiten¹³. Es sind drei Themenkreise, in denen er sich der gebildeten Nation vermittelt: im Bildungsroman, im historischen Zeitbild und in der Gegenwartskritik. Künstlerische Fragen im engeren Sinne bleiben außer Betracht. War bei Jacob Burckhardt das Dreieck des gründerzeitlichen Kunsthauhalts: Künstler – Publikum – Kunstgeschichte noch intakt und im Grundsatz als solches akzeptiert, so verkürzte Herman Grimm mehr und mehr auf eine bloße Zweierbeziehung zwischen dem Bildungsbürgerpublikum und der Kunstgeschichte als *dem* bildungsfördernden ‚Studium Generale‘ par excellence.

‚Allerweltskunstgeschichte‘ nannten Kunstkenner wie Wilhelm von Bode oder Giovanni Morelli das, was Herman Grimm trieb. In der Tat zeichnet Grimm nicht nur eine gewisse Fachwissenschaftsfeindlichkeit aus (wie wir sie gelegentlich auch bei Jacob Burckhardt antreffen), sondern vor allem eine Tendenz zum Nivellement zwischen den verschiedenen Künsten und Kunstgattungen, zwischen Künstlern und anderen ‚großen‘ Menschen, zwischen Kunst und Leben überhaupt. Selbst alles andere als ein Bildungsphilister, oft genug kämpferischer Feuerkopf, gerade in Fragen der Bildungsreform an Gymnasien und im Universitätsunterricht, – setzte Grimm eine Maxime, der schon Wilhelm von Humboldt, Ranke und Burckhardt nachgelebt hatten, einseitig und bedenkenlos in die Tat um: daß der Historiker (und entsprechend der Kunsthistoriker) als Autor Wissenschaftler und *Künstler*

¹³ Über Herman Grimm unterrichtet uns – allem modernen Interesse an der Wissenschaftsdisziplin zum Trotz – neben Wilhelm Waetzolds blassem Abschnitt (Deutsche Kunsthistoriker, 2. Auflage, Berlin 1965, Band 2, S. 214 ff.) lediglich der Nekrolog von 1901: Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog VI (1901) 1904, S. 97 ff.

zugleich sein müsse. Daß der Kunsthistoriker der wahre Künstler sei, der mit Phantasie, literarischem Geschick und hinreißender Rednergabe das tote kunstgeschichtliche Faktenmaterial dem bildungshungrigen Publikum zur Manna verwandle, wurde für die Gründerzeit mehr und mehr zu einer Selbstverständlichkeit. Keiner aber hat seine kunst- und kulturgeschichtliche Mission so stark zum Kunstsurrogat werden lassen wie Herman Grimm. Die Künstlerbiographie gerät ihm automatisch zum Bildungsroman: Michelangelo und Raffael müssen sich in schweren Zeiten und heiklen Situationen bewähren, bevor sie als die Größten anerkannt werden; aber es sind weniger Kunstwerke, durch welche sie sich auszeichnen, als vielmehr Gespräche mit Päpsten, Fürsten und Kardinälen, in welchen sie schlagfertig die Gunst der Stunde nutzen. Anpassungsfähigkeit, Ausdauer, Bildung, Fleiß, Gespür für ‚Soll und Haben‘ und andere Gründerzeittugenden mehr benötigt der Renaissancekünstler, um berühmt zu werden. Nicht durch seiner Hände Werk empfiehlt er sich dem Bildungsbürger der Gründerzeit, sondern durch seine Biographie, in welcher der Kunsthistoriker Bedingungen des Aufstiegs zum Ruhm frei nacherzählt.

Neben die künstlerromanhafte Biographietritt als weiterer Publikumsrenner das ‚Handbuch der Kunstgeschichte‘. Von Wilhelm Lübkes ‚Grundriß der Kunstgeschichte‘ erschienen zwischen 1860 und 1899 zwölf Auflagen¹⁴; nahezu inhaltsgleiche Werke von Anton Springer, von Carl Schnaase, von Franz Kugler, von Karl Woermann und anderen mehr überschwemmten den Markt vollends. Wer den Antiquariatsbestand ein wenig kennt, weiß, daß diese Handbücher nicht nur gekauft und verschenkt, sondern tatsächlich gelesen, mit Unterstreichungen durchgearbeitet und auswendig gelernt wurden. Allenfalls Frauen könnten es sich bei Fontane leisten, Mantegna mit Makart zu verwechseln, unter Männern gilt schon die Verwechslung der nahezu homonymen Maler Millais und Millet, des englischen Praeraffaeliten und des französischen Realisten, als unverzeihlicher ‚faux-pas‘¹⁵. Dabei war das gründerzeitliche Handbuch der Kunstgeschichte alles andere als eine belebende, die Sinne fesselnde Lektüre. Als Franz Kugler 1842 das erste universale Handbuch der Kunstgeschichte schrieb¹⁶, stand für ihn noch die Idee im Vordergrund, es müsse möglich sein, das ‚Musée Napoléon‘ auf dem Papier zu rekonstruieren, – jenes Museum im Pariser Louvre, in dem Napoleon zu Beginn des Jahrhunderts seine Kunstbeute aus ganz Europa versammelt hatte. Unter Kuglers ‚panoramatischem Blick‘ wurden dem Leser des ‚Handbuchs der Kunstgeschichte‘ Kunstwerke aller Zeiten und Völker vor die Anschauung gerufen; lesend sollte er sich in einem ‚Musée Napoléon imaginaire‘ bewegen. Das gründerzeitliche Handbuch der Kunstgeschichte verfolgt andere Ziele. Die anschauliche Evokation von

14 Zu Wilhelm Lübke als Handbuchautor vgl. N. Meier, Wilhelm Lübke, Jacob Burckhardt und die Architektur der Renaissance, in: Basler Zeitschrift 85, 1985.

15 Th. Fontane, Der Stechlin (erstmalig 1898), in: Sämtliche Werke, hrsg. von E. Gross, Band VIII, München 1959, S. 220.

16 F. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842 (in Lieferungen seit 1841).

Kunstwerken, die ohnehin keiner mehr kennt, wird eingestellt. Statt dessen bemüht sich das Handbuch, den Bildungsbürger – anknüpfend an das vom Gymnasium vermittelte Bildungserlebnis der antiken Welt – mit kunstgeschichtlichen Merksätzen und Glaubensartikeln auszurüsten¹⁷. „Auf die Frage: Wie weit reicht unser unmittelbares Kunstverständnis zurück und welche vergangene Kunststufe bietet uns zuerst reinen Genuß und volle Freude? lautet die Antwort: Mit den Griechen beginnt unsere Kunstwelt, in den Werken der hellenischen Künstler empfangen unsere Ideale der Schönheit am frühesten Leben und Gestalt.“ So lauten die ersten Sätze von Anton Springers fünf-bändigem Handbuch der Kunstgeschichte in der 4. Auflage von 1895 – ein Extrakt aus Winckelmann und Schiller im Gewande des Frage- und Antwort-Spiels von Martin Luthers ‚Kleinem Katechismus‘.

Die Unterweisung zur Konversation im geselligen Kreise Gleichgebildeter ist *ein* Ziel des Handbuchs für Kunstgeschichte; ein zweites ist die Präzisierung der künstlerischen Aufgaben der Gegenwart auf der Folie der älteren Kunst und der Menschheitsgeschichte überhaupt. Die Kunstgeschichte gibt dem durch die Vielfalt historistischer Stile verunsicherten Publikum Halt, weist dem Künstler seine Aufgaben zu und prophezeit der Nation ein neues perikleisches Zeitalter. Das ist im Prinzip nichts Neues; nahezu jede Epoche des 19. Jahrhunderts hatte geglaubt, daß ihr das gelingen werde, was unmittelbar zuvor an unterschiedlichen Interessen hatte scheitern müssen, nämlich aus einer gemeinsamen Anstrengung von Künstlern, Publikum und Kunstkritik eine Kunstrichtung zu bilden, die die Versöhnung der Kunst mit dem Volke werde leisten können. Nur hatte die Kunstgeschichte bis in die 1860er Jahre hinein sich von solchen populistischen und utopischen Programmen eher ferngehalten. In der Gründerzeit jedoch wurde sie selbst zum Schrittmacher und Sprachrohr solcher Überlegungen. Nicht mehr die Künstler stiften, ‚was bleibt‘, sondern die Kunsthistoriker. Daß Jacob Burckhardt mit seiner ‚Baukunst der Renaissance‘ von 1868 die Rezeption italienischer Renaissancemotive in der zeitgenössischen Kunst enorm befördert hat, ist bekannt; ebenso, daß Wilhelm Lübke mit seinen Prachtpublikationen zur Baukunst der deutschen Renaissance der Neorenaissance die Wege wies. Die kunsthistorischen Leiter der Kunstgewerbemuseen – etwa Jakob von Falke in Wien – haben das zeitgenössische Kunstschaffen stärker geprägt als jede noch so originelle Künstlerindividualität. Der Einfluß des Kunsthistorikers erstreckte sich aber nicht nur auf den Künstler, sondern zugleich auf das rezipierende Publikum, und in dieser Gleichschaltung von Kunstproduzent und Kunstrezipient durch die Kunstgeschichte lag ihre eigentliche Macht begründet. Die Bildungsmacht der Kunstgeschichte war deswegen eine so durchschlagende, weil der Künstler selbst nur noch als eine Art Bildungsbürger mit künstlerischem Beruf gesehen wurde: nur als Bildungsbeflissener konnte er die Themen aus der Geschichte, die Lebenswelt des Bürgertums und die Stile der Vergangenheit auf- und umarbei-

¹⁷ Vgl. A. Schmarsow, Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen, Berlin 1891, S. 108 f.

ten – Themen und Stile, welche die Kunstgeschichte den Künstlern als Aufgabe und dem Publikum als Erwartungshaltung verordnet hatte.

II

Ich will nun im zweiten Teil meines Berichts den Kunsthaushalt der gebildeten Stände auf der prosaischeren Ebene des täglichen Lebens zu fassen suchen und damit von dem Bildungsanspruch, den die kunstgeschichtliche Disziplin formuliert hatte, zur ‚Lebenswirklichkeit‘ übergehen.

Der *Museumsbesuch* – der uns als eines der verlässlichsten Kriterien eines regen Kunstlebens gilt – spielte im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert eine eher untergeordnete Rolle. Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle, lamentierte über die Berliner Zustände: „Die Zahl der Zureisenden einer Woche in Berlin übersteigt die der Galeriebesucher eines Jahres.“¹⁸ Allerdings waren die Berliner Museen damals alles andere als besucherfreundlich; publice geöffnet waren sie nur samstags und montags und am Sonntag zwei Stunden nach Kirchgang¹⁹; Hinweise an den Ausstellungsobjekten, Kataloge etc. gab es keine. 1865 mußte im preußischen Abgeordnetenhaus eigens eine Petition eingebracht werden, „den Inhalt der Museen und namentlich des Neuen Museums durch Bezeichnung der Kunstwerke nutzbarer für das Publikum zu machen ... Ein Tadel gegen die Custoden ließe sich nicht unterdrücken; sie hätten ihre Pflicht, die Museen dem großen Publikum in ihren Kunstschatzen zugänglich zu machen, fast vollständig verabsäumt“²⁰. Noch 1889 brachte Georg Hirths wohlgemeinter ‚Cicerone in der Kgl. Gemäldegalerie in Berlin‘ nach 24 Selbstbildnissen der berühmtesten Maler zwar einen gerafften Überblick über die Geschichte der Malerei von Alt-Agypten bis zum Klassizismus, erwies sich aber als unfähig, zu den Gemälden des Museums auch nur *ein* Wort zu sagen, das ihrer individuellen Betrachtung förderlich gewesen wäre²¹. Selten hören wir von einem nichtprofessionellen Museumsbesucher, daß er sich über Monate hinweg tagtäglich zu den Gemälden der Gemäldegalerie hingezogen fühlte, wie dies Anna Grigorjewna – die junge Ehefrau Fjodr Dostojewskis – von ihrem Dresdner Aufenthalt berichtet. Sonst galt das Museum als Spielball der Langeweile; man vergleiche Theodor Fontane in ‚Frau Jenny Treibel‘ über Corinna: „Und weil die

18 Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen No. 25: Die Museen als Volksbildungsstätten’ – Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle, Berlin 1904. Das Zitat auf S. 8 in Lichtwarks Einführungsvortrag.

19 Dioskuren V, 1860, S. 131.

20 Dioskuren IX, 1865, S. 206.

21 R. Muther, Der Cicerone in der Kgl. Gemäldegalerie in Berlin, mit einer Einleitung über Kunst und Kunstverständnis und einer kurzen Geschichte der malerischen Auffassungen von Georg Hirth, München 1889.

Woche so viele Tage hatte,so mußte sie sich zuletzt zu Museum und Nationalgalerie bequemen.“

Ganz anderer Beliebtheit erfreuten sich die *Kunstaustellungen*. Nehmen wir als Beispiel die Berliner Jubiläums-Ausstellung ‚Hundert Jahre Berliner Akademie reorganisiert‘ von 1886²². Die Ausstellung umfaßte an die 3500 Kunstwerke mit einem Versicherungswert von 15 Millionen Goldmark; sie wurde von annähernd eineinhalb Millionen zahlender Personen besucht. Das ist eine ungeheurere Zahl, die heute allenfalls bei einer Bundesgartenschau, niemals aber bei Kunstaustellungen, nicht einmal bei einer Documenta, erreicht wird. Was das Publikum in solchen Scharen anzog, ist nicht leicht auszumachen: zum einen gewiß, daß die Künstler selbst anwesend waren; zum andern dürfte es die Wettbewerbssituation auf unverfänglichem und scheinbar folgenlosem Gebiet gewesen sein, durch welche die Sensationslust des Publikums gereizt wurde. Nach dem Vorbild des Pariser Salons waren die Berliner Kunstaustellungen der Gründerzeit zu einer Art Darwinistischer Ausscheidungskämpfe geworden, wie sie kein anderes künstlerisches Medium in vergleichbarer öffentlicher Form austrug. Nicht, daß das Publikum an dieser Ausscheidung selbst als Kunstrichter teilgenommen hätte, nein – dazu fehlte ihm das Urteil, und dafür gab es Kommissionen; aber die Neugier am Kunstbetrieb als solchem fand reiche Nahrung.

Ebenso gering wie das Interesse an den Kunstwerken waren die Verkaufsziffern. Nur sieben Prozent der ausgestellten Werke gingen während der Ausstellungsdauer in den Besitz von Museen und Privatleuten über. Verkaufsfördernd war letztlich nur die *Lotterie*: Für eine halbe Million Anteilscheine, die mit der Eintrittskarte bezogen werden konnten, erwarb der Vorstand des Kunstvereins aus dem Ausstellungsgut 948 ausgewählte Kunstwerke, zum überwiegenden Teil Gemälde. Daß ihre Verlosung unter die Anteilnehmer – ein Treffer auf 500 Nieten – nicht gerade geeignet war, den Kunstsinn des Publikums zu heben, liegt auf der Hand. Tatsächlich war dies auch nicht Sinn und Ziel der Aktion. Nicht dem Kunstrezipienten galt das Institut des Kunstvereins, der Kunstaustellung und der Kunstlotterie; es galt vor allem dem Künstler, seiner Ermunterung, seiner Ehrung und oft genug der bloßen Sicherung seiner materiellen Existenz. In der Kunstzeitschrift ‚Die Dioskuren‘ heißt es 1865: „Die meisten Kunstvereinsmitglieder zahlen ihre Beiträge aus denselben Motiven, aus denen sie etwa für Abgebrannte subscribieren würden.“²³ Zwar lagen die Mitgliedszahlen der *Kunstvereine* – verglichen mit heute – allerorten ausgesprochen hoch: Der Kunstverein in Frankfurt a. M. beispielsweise zählte im Jahre 1888 2148 Mitglieder und heute, knapp 100 Jahre später, nur wenig mehr, nämlich 2560; doch stagnierten die Zahlen seit dem Kunstvereinsboom des Vormärz, und es war allen klar, daß die Kunstvereine in den 1880er Jahren ein verdreifachtes Ausstellungsgut nicht mehr in derselben Weise absorbieren und eine

22 Kunst für Alle I, 1886, S. 247 und Folgenummern.

23 Dioskuren X, 1865, S. 207 f.

ebenfalls nahezu verdreifachte Künstlerschaft nicht mehr mit denselben Mitteln ernähren konnten wie in den frühen 1840er Jahren²⁴.

Mit einem Jahresumsatz von etwa 40 000 Thalern hat der Münchner Kunstverein zwischen 1824 und 1870 6 500 Bilder ankaufen und unter seine Mitglieder verlosen können²⁵. Eigentümlicherweise erfahren wir über diese – vom Zufall zugeteilten, nicht persönlich ausgewählten – Bilder an ihrem Bestimmungsort so gut wie nichts mehr. Als Lohn einer karitativen Geste geringgeschätzt, wanderten sie – Immermann beschreibt das in den ‚Epigonen‘²⁶ – eher auf den Speicher als an die Wohnzimmerwand. Besser erging es den sogenannten Nietenblättern, graphischen Vervielfältigungen berühmter Gemälde, die von den Kunstvereinen mit großem finanziellem Aufwand und in technisch meist hervorragender Form verlegt wurden. Waren es zu Beginn meines Berichtszeitraumes bisweilen noch moderne Historiengemälde, die im Nietenblatt vervielfältigt wurden – etwa Menzels Gemälde ‚Friedrich der Große bei der Huldigung der Schlesischen Stände‘ von 1855 in der Jahressgabe des Schlesischen Kunstvereins für 1859 –, so wurden im späteren 19. Jahrhundert nahezu ausschließlich Reproduktionen nach Hauptwerken der abendländischen Malerei hergestellt.

Mit den Lotteriebildern und den Nietenblättern berühren wir einen neuen Aspekt, nämlich die Rolle des Bildes im Haus bzw. in der *Wohnungsausstattung* des gebildeten Bürgers. Die Einrichtungsstile des späten 19. Jahrhunderts – die pompejianische Wanddekoration des späten Biedermeier oder die Wandverkleidung im Stil der deutschen Renaissance – waren grundsätzlich bilderfeindlich. Der Bilderhaushalt des Bildungsbürgertums rekrutierte sich vor allem aus illustrierten Büchern (man denke an Ludwig Richter), Mappenwerken (jeder kennt die Holzschnittzyklen Alfred Rethels), Zeitschriften und Almanachen sowie – nicht zu vergessen – photographischen Alben, in denen kunsthistorische Reiseeindrücke – meist in genauer Rekonstruktion der Reiseroute – versammelt waren; im Familienkreise, unter Freunden und bei Geselligkeit war dies ein beliebter Fundus zur Belehrung der Kinder und erwünschtes Stimulans der Konversation. Das Gemälde spielte in der Wohnungsausstattung eine bescheidene Rolle; selbst die Reproduktionsgraphik blieb auf ausgewählte Winkel beschränkt. Grundsätzlich gilt für meinen Berichtszeitraum und über ihn hinaus, daß eine mittelmäßige Kopie, ja selbst eine Reproduktion eines abendländischen Hauptwerkes einem modernen Original vorgezogen wurde²⁷. Das war nicht etwa eine Frage des Preises: Ein gutes modernes Blumen-

24 Vgl. die Mitgliedszahlen des Münchner Kunstvereins:

1824	272	Mitglieder	1844	3161	Mitglieder
1834	1425	Mitglieder	1870	3537	Mitglieder

25 Dioskuren XV, 1870, S. 152.

26 K. Immermann, Werke in fünf Bänden, hrsg. von B. von Wiese, Band 2, Frankfurt a. M. 1971, S. 422/423.

27 Nach dem Motto Mark Twains: „Wie gewöhnlich konnte ich nicht umhin festzustellen,

stilleben konnte man in München für 100 Thaler bekommen und ein Genrebild oder ein gutes Portrait für 200 bis 300; der berühmte Stich nach Raffaels Disputa, der im Auftrag des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins 1858 in einer Auflage von mehr als 12 000 Exemplaren hergestellt wurde und der für die nächsten 50 Jahre jeden Bildungsbürgerhaushalt zierte, kostete ebenfalls zwischen 50 und 300 Thaler – je nach Druckqualität und Papiersorte.

„Sammlungen“, in denen nur Originale – gar solche zeitgenössischer Künstler – hingen, waren selten, und man machte in der Regel kein Aufhebens von ihnen. Daß die Krupps ihre neue Villa Hügel ausschließlich mit Originalen ausstaffierten oder daß das Empfangszimmer Paul Heyses mit Bildern von Boecklin, Lenbach und Gottfried Keller ausgehängt war, galt als Ausnahme. Die Regel war im finanziell potenten Fall die Kopiengalerie im selten benutzten Salon (vgl. Fontane, *L'Adultera*), im Normalfall eine dekorative Folge von Stichen oder – ab 1866 – von Chromolithographien über dem Wohnzimmersofa²⁸.

Es gibt zahlreiche weitere Begegnungsebenen der gebildeten Stände mit Bilden- der Kunst, die auf die Intensität des Kontaktes hin untersucht werden könnten, die ich hier aber nur eben nennen kann. So müßte die Rede sein vom *Kunstunterricht* auf Gymnasien²⁹ und von dem künstlerischen Bildungserlebnis auf *Reisen*; letzteres hat gerade in meinem Berichtszeitraum völlig neue Formen angenommen und damit einer jahrhundertealten Tradition ein eher trauriges Ende gesetzt³⁰. Es wäre zu sprechen von dem Künstler als beehrtem Gesellschafter und *Salonlöwen* – einer Kontaktperson des Bildungsbürgertums, die mir nach der Lektüre zeitgenössischer Romane für den Kunsthaushalt besonders interessant und wichtig zu sein scheint. Zu berichten wäre von künstlerisch dilettierenden Bürgern, insbesondere von den Gattinnen mit ihren gestickten Lampenschirmen nach Gemälden Correggios und Guido Renis. Nicht zuletzt müßten die *Künstlerfeste* und die Künstlerumzüge zur Sprache kommen, denn die Publizität all dieser Feste war eine nahezu unvorstellbare. Zum Münchner „Maifest der Künstler“ des Jahres 1860 kamen über 15 000 Menschen aus allen Volksschichten an die Isarauen, vom König persönlich bis hinunter zum Diensthofen³¹. Und wer anders konnte 1889 den Festzug zum 800jährigen Wettinjubiläum in Dresden organisieren, 13 000 Personen mit historischen Kostümen ausstaffieren, die Prachtwagen und Straßen dekorieren, Festarchitek-

dass die Kopien dem Original weit überlegen waren.“ In: *Die Arglosen im Ausland*, 1867; Mark Twain, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von K. J. Popp, Bd. 3, München 1966, S. 168.

28 Vgl. u. a. H. Uhde-Bernays, *Im Lichte der Freiheit. Erinnerungen eines Kunsthistorikers*, Frankfurt a. M. 1947, S. 26, über den elterlichen Salon und seine Ausstattung.

29 P. Joerissen, *Kunsterziehung und Kunstwissenschaft im Wilhelminischen Deutschland 1871-1918*. Böhlau Dissertationen zur Kunstgeschichte 10, Wien 1979.

30 Vgl. J. Burckhardt, *Briefe* (wie Anm. 2), No. 672, Band VI, S. 26.

31 Vgl. den Bericht in den *Dioskuren* V, 1860, S. 187.

turen entwerfen und bauen, wer anders als die Künstler?³² Nicht zu vergessen wäre schließlich der Anteil der Zeitschriften und *Journale* am Bildungshaushalt der gebildeten Stände. Vor allem die 1886 von Friedrich Pecht bei Bruckmann in München begründete Wochenzeitschrift ‚Die Kunst für Alle‘ – schon nach einem Jahr bei einer Auflage von 17 000 Exemplaren – traf die Erwartung des kaiserzeitlichen Bildungsbürgertums sehr genau: drucktechnisch hervorragend illustriert, als Lektüre nicht gerade anspruchsvoll, aber hinreichend informativ³³. Viele Hefte sind zeitgenössischen Künstlern gewidmet, bei Jubiläen den allgemein anerkannten wie Menzel, Feuerbach, Lenbach, Boecklin u. a., sonst vorzugsweise den Münchner Salonnaturalisten wie Defregger, Ferdinand Keller, Gabriel von Max usf. Geschickt, wie sich die Hefte ebenso der Dame wie dem Herrn empfehlen – letzterem etwa durch die immerwiederkehrenden Augenzeugenerinnerungen aus dem 1870er Krieg. Im ganzen bleibt aber doch bedenklich, was sich das gebildete Bürgertum hier an neckischen Trivialitäten und seichten Gemeinplätzen zumuten ließ – besonders wenn man sich den hohen Anspruch der meistgelesenen Kunstzeitschrift des Vormärz, des ‚Cotta’schen Kunstblattes‘, vor Augen hält.

Nichts hat schließlich den Kunsthauhalt des Bildungsbürgertums so sicher geprägt wie die Anteilnahme des *Herrscherhauses* an künstlerischen Dingen. Das zeigt der Vergleich München-Berlin schlagend. Nicht nur das Mäzenatentum der Bayerischen Könige machte München zum Isar-Athen, sondern mehr noch der als vorbildlich empfundene künstlerische Sinn der beiden Ludwig. In Berlin war von solchem nichts zu verspüren. Friedrich Wilhelm IV. konnte noch als bedeutender Architekt gelten, aber Wilhelm I. gab sich demonstrativ als Kunstbanause. Außer Gemälden Anton von Werners, die er wegen ihrer genauen Wiedergabe der Kampfplätze des 1870er Krieges schätzte, kannte er an bildender Kunst praktisch nichts. Jules Laforgue notierte 1887: „Die Privatgemächer (des Alten Palais) sind allmählich vollgepfert mit wenig prunkvollen, dafür um so disparateren Weihnachtsgeschenken. Bilder hingegen sind keine zu sehen. Der Kaiser setzt nie einen Fuß in ein Museum oder eine Kunstausstellung.“³⁴ In künstlerischen Dingen ließ sich der Kaiser vom Kronprinzen und seiner kunstsinnigen englischen Frau Viktoria vertreten. Aus Wilhelm von Bodes Erinnerungen weiß man, welch große Hoffnungen Kunstkenner und Museumsleute an eine Regierungszeit des Kronprinzen geheftet hatten. Mit Wilhelm II. kam alles anders; zwar verspürte er einen Drang zur Marinemalerei, doch blieben die Resultate erbärmlich, und die Prachtpublikationen seiner Gemälde reizten den Spott. Um so eher glaubte sich Wilhelm zur

32 Vgl. den Bericht in *Kunst für Alle* IV, 1888/89, S. 368; zu Künstlerfesten und Künstlerumzügen allgemein zuletzt A. Haus im Katalog *Franz von Lenbach 1836-1904*, München 1987, S. 99 ff. und 431 ff.

33 Zu seriös wird Pecht beurteilt bei M. Bringmann, *Friedrich Pecht – Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900*, Berlin 1982.

34 J. Laforgue, *Berlin, der Hof und die Stadt 1887*, Frankfurt a. M. 1970, S. 22 f.

Mitsprache in allen aktuellen Fragen der Bildenden Kunst genötigt und berechtigt. Die ‚Lex Heinze‘, das Dekret betreffend der Ankäufe der Nationalgalerie von 1899, vor allem aber die lautstarke Unduldsamkeit des Kaisers allen modernen Strömungen gegenüber prägten das künstlerische Leben in Berlin gewiß stark, aber nicht zum Guten.

III

Ich fasse zusammen: Der Anteil der bildenden Kunst am Lebenshaushalt der gebildeten Kreise war zwar ein allgemeiner und allgemeinverbreiteter, aber er war kein tiefgehender und kein nachhaltiger. Das wurde von kritischen Zeitgenossen wie Hugo von Tschudi, dem Leiter der Berliner Nationalgalerie, in seiner Kaisergeburtstagsrede von 1899 offen ausgesprochen: Gründerzeit bedeutet für ihn „die Schaffung eines großen Publikums ... Das Eigentümliche dieses modernen Publikums ist seine Zahl, seine ungleichartige Zusammensetzung und seine Unkultur in künstlerischen Dingen.“³⁵ Gewiß, da spricht ein Vertreter der 1890er Jahre, dem die literarische Bildung der Kunstgeschichte suspekt geworden ist, dem das *Sehen* von Kunst, das künstlerisch sympathetische Erleben von Formen und Farben, als höchstes Ziel der Kunstbetrachtung gilt. Gerade die Kritik der 90er Jahre öffnet uns aber die Augen für das Verquere des Kunsthaushaltes zwischen 1860 und 1890. Max Liebermann hatte nur zu recht, als er 1897 rückblickend *raisonnierte*: „Wir müssen wieder mit den Augen sehen lernen. Die Lübkes haben viel Schuld daran, daß in Deutschland der Sinn für bildende Kunst weniger ausgebildet ist als in anderen Ländern.“³⁶ Die kunstgeschichtliche Bildung der Handbücher und der Künstlerromane hatte das gebildete Publikum den Kunstwerken nicht zugeführt, sondern entfremdet. „Das bischen Kunst und Wissenschaft hat man uns nur gelehrt, damit wir darüber schwatzen können. Es ist kein Teil unserer selbst geworden, es bleibt in Museen und Büchern wie die Religion in der Kirche“, klagt Lili Braun in ihren Memoiren. Die Perikleischen Kunstzustände, welche die Kunstgeschichte seit den 1860er Jahren verheißen hatte, waren ausgeblieben; die Kunstgeschichte selbst hatte alles getan, um das Publikum künstlerisch zu entmündigen: Kunst mußte die ernste wissenschaftliche Betrachtung der Disziplin passiert haben, bevor sie als ein unanschaulich Gewordenes, nurmehr literarisch Abgeleitetes, dem Publikum weitergereicht werden durfte. Der elitäre Anspruch der Kunstgeschichte

³⁵ H. von Tschudi, Kunst und Publikum. Rede zur Feier des Allerhöchsten Geburtstags Seiner Majestät des Kaisers und Königs am 27. Januar 1899 in der öffentlichen Sitzung der Kgl. Akademie der Künste gehalten, in: ders., Gesammelte Schriften zur neueren Kunst, hrsg. von E. Schwedler-Meyer, München 1912, S. 58/59.

³⁶ M. Liebermann, Die Phantasie in der Malerei – Schriften und Reden, hrsg. von G. Busch, Frankfurt a. M. 1978, S. 153.

zeigt sich in der Abneigung gegen besucherfreundliche Museumseinrichtungen, in der Ablehnung von Kunstgeschichte als Lehrfach an Gymnasien, schließlich auch in der Verketzerung ausländischer und moderner Kunst. Immerhin ehrt es die Kunstgeschichte, daß sie mit Heinrich Wölfflin und Julius Meier-Gräfe einige ihrer Fehler bereits in den 1890er Jahren erkannt und durch neuformulierte Aufgaben korrigiert hat.

Die Bedeutung der Bildenden Kunst im Bildungshaushalt der Gründerzeit ließe sich auch an ihrer Position im Paragone der Künste³⁷ messen. Dem 19. Jahrhundert hatte es lange für fraglich gegolten, ob Musik, Dichtung oder Bildende Kunst die führende Gattung der Zeit sei; Franz Kugler hatte nicht das ‚Fehlurteil‘ geschaut, die Malerei der Romantik und des Vormärz habe alle anderen Künste, insbesondere die Dichtung und die Musik, weit übertroffen. So dachte nach 1860 niemand mehr. Dichtung und Musik: Schiller und Mozart bei den Älteren, Goethe, Ibsen und Wagner bei den Jüngeren, waren nun die Mächte, denen man Zeit und Anteilnahme reichlich und mit Leidenschaft opferte. Nie wieder waren Konzertprogramme so umfangreich und Opern – man denke an Wagners ‚Ring‘ – so zeitraubend wie damals. Für diese nahm man sich Zeit, denn man wußte den persönlichen Zeitaufwand der Dauer des Musikstücks, dem Ablauf des Dramas und der Länge der Oper gleich; so war Zeit wohlkalkuliert eingesetzt – ganz gleichgültig, ob man an der dargebotenen Kunst inneren Anteil nahm oder nicht. Wer aber hätte einem sagen können, wann man ein Gemälde oder ein Bauwerk lange genug angesehen habe? Gab es da überhaupt ein Ende, so wie ein Musikstück ein Ende hat, wenn der letzte Ton verklungen ist? Mußte man nicht vielmehr ständig ein schlechtes Gewissen haben, den ‚Ewigungen der Kunst‘ aus Zeitmangel und Orientierungslosigkeit zu nahe getreten zu sein? Ich denke, wir treffen hier auf ein Problem, das – wie so manches, was ich in meinem Beitrag anspreche – bis zum heutigen Tag ohne Lösung geblieben ist: Keine Kunst ist fürs zeitbewußte Publikum so wenig kalkulierbar wie die bildende. Ginge es darum, dem Bildhauer einen vollen Tag zuzuschauen, bis das Werk fertig ist, man würde dies gerne tun, und man würde es lieber tun, als in einem Museum mit Zeit und Kunst sich selbst überlassen zu sein. Es ist nicht nur die Aktion, das Happeninghafte an dem ‚Konzert-Bildhauer‘, was das Publikum fasziniert, sondern ebenso das zeitlich limitierte Geschehen, das Anfang und Ende hat. Wäre *das* bildende Kunst – so meint die glänzende Karikatur bildungsbürgerlicher Kunstsehnsucht von Adolf Oberländer aus dem Jahre 1888³⁷ – dann wäre ihr die Teilhabe der gebildeten Nation sicher.

Bildende Kunst, die nicht auf spezifisch bildkünstlerische Interessen trifft, sondern auf den permanenten Überdruß des ‚déjà vu‘, die nurmehr im Vorübergehen registriert, aber nicht mehr durchdringend genossen wird, – Bildende Kunst, die einer so oberflächlichen Rezeption gewärtig sein muß, wird zur bloßen ‚Unter-

³⁷ In: Kunst für Alle IV, 1888/89, nach S. 60.

haltungskunst'. Die Bildende Kunst der Gründerzeit reagiert auf den Zeithaushalt des Publikums sehr genau: Neben die große abendländische Malerei, die langweilt, da sie sich dem atemlosen Vorüberleiden nicht erschließt, setzt sie das schnell- und leichtsichtige Genre-, Blumen- oder Figurenstück. Keiner der erfolgreichen Maler des späten 19. Jahrhunderts hat sich diesem Zwang der verkürzten Verweildauer des Betrachters vor seinem Gemälde entziehen können – nicht einmal Menzel –, und keiner der Kunsthistoriker – nicht einmal Burckhardt – ist frei von dem Wunsch nach einer zeit- und schwerelosen Stimmungsmalerei. Das Problem des doppelten Zeitbegriffs, von dem ich anfangs sprach, findet seine Scheinlösung in einer momenthaften ‚U-Kunst‘. So bei Denkmälern großer Deutscher, deren Sinn nur noch in dem Verweis besteht: ‚*der* auch, und zwar *hier*‘; so bei Reproduktionen oder Photographien, die an abendländische Kunst nur eben erinnern; so bei Gemälden von Franz Defregger, Friedrich August von Kaulbach oder Albert von Keller, die sich schon im allerersten Augenblick dem Betrachter voll und ganz erschließen. Selbst die Historienmalerei eines Anton von Werner ist nichts als Verweis; ‚man schwört darauf, daß die Szene gerade so ausgesehen haben müsse, und das ist doch wohl der größte Triumph der Kunst‘³⁸. Das Panorama mit seinen Riesenleinwänden ist der einzige Ort, wo das Kunstwerk nicht in wenigen Sekunden erhascht werden kann; und doch lädt nichts so sehr zum unstillen Blick und zum Vorübergehen ein, wie gerade das Panorama.

Im Bildungshaushalt der Gründerzeit nimmt der Künstler mindestens ebensoviel Platz ein wie die Bildende Kunst selbst. Das muß nicht überraschen, denn die Künstler kamen einer literarischen Vermittlung leichter entgegen als die Kunstwerke. Künstlernovellen, Künstlerromane, Künstleranekdoten, Aphorismen von Künstlern, Künstlerbriefe und Künstlermemoiren interessierten die Zeit lebhafter als Ausstellungsberichte oder Bildbeschreibungen. Oft kannte der Bildungsbürger den einen oder anderen Künstler persönlich-vom Künstlerfest, von der Akademieausstellung oder von einer Abendgesellschaft; ja, vielleicht hatte er ihn gar in seinem Atelier besuchen dürfen oder – höchstes Glücksgefühl! – bei einer Modellsitzung überrascht. Die Mischung von Bildungsbürgertum und Boheme, die den Gründerzeitkünstler auszeichnet, machte ihn zur interessantesten Figur der Epoche, – daran lassen die Epitheta keinen Zweifel: Defregger ist der ‚Fürst der Volksschilderer‘, Lenbach der ‚Malerfürst‘ schlechthin; Anton von Wernern titulierte Wilhelm I. huldvoll ‚Sie Heros!‘³⁹, und demonstrativ wurde Adolf Menzel an demselben Tag wie Fürst Bismarck in den Orden ‚pour le Mérite‘ aufgenommen. Es ist ganz erstaunlich, wie weitherzig und großzügig sich die Publikumsgunst den verschiedensten Künstlertypen erschloß; selbst die künstlerischen Außenseiter galten als notwendiger und mit Anteilnahme bedachter Bestandteil des zeitgenössischen

38 Friedrich Pecht in: Die Kunst für Alle I, 1886, S. 193 ff.

39 Kunst für Alle III, 1887/88, S. 223.

Kunsthauhalt. Die Gründerzeit hatte sich ein ganzes Register von *Künstlertypen* zurechtgelegt:

die Großvaterfigur	Peter Cornelius
den liebenswerten Künstleronkel	Adolf Menzel
das langverkannte Genie	Arnold Böcklin
den schwermütigen Denker	Anselm Feuerbach
den gefährdeten Draufgänger	Karl Stauffer-Bern
den reinen Thor	Hans Thoma
den kosmopolitischen Großstadtjuden	Max Liebermann
den Dandy	Wilhelm Trübner
den ehrgeizigen Erfüllungsgehilfen des Kaisers	Anton von Werner u. s. f.

Die Künstlertypologie des Bildungsbürgertums fand ihre Entsprechung in dem Rollenspiel der Künstler selbst. Das war nun nicht mehr die antibürgerliche, ungebundene Künstlerexistenz der Romantik, sondern ein genau kalkuliertes Rollenspiel einer eng gewordenen Gesellschaft, in der die Rollen bis ins einzelne ausgeschrieben waren.

Karl Stauffer-Bern sah seine schiefe Rolle als Modeportraitist des gründerzeitlichen Berlin klar: „Der heutige Portraitist bedeutet in den meisten Fällen erstens einen äußerst gewandten Gesellschaftsmenschen, zweitens einen Geschäftsmann und drittens einen Virtuosen ohne Überzeugung und künstlerischen Charakter.“⁴⁰ Stauffer-Bern fiel zwar aus dieser Rolle, als er in aufsehenerregender Flucht die Frau seines Mäzens, Lydia Escher, nach Rom entführte und schließlich wahnsinnig wurde. Aber er fiel aus der einen Rolle, um sogleich eine neue übertragen zu bekommen: die des gescheiterten Künstlers'. *Ihre* literarische Fassung durch den Theaterkritiker Otto Brahm bot dem Kunsthauhalt der gebildeten Stände zweifellos mehr – Interessanteres und Pikanteres –, als es jedes noch so gute Gemälde Stauffer-Berns hätte bieten können. Die Neugier des Bildungsbürgertums galt nun einmal dem Romanstoff und nicht der Bildform.

Die Aufgabe, über die Rolle der bildenden Kunst im Lebenshauhalt der Bildungsbürger zu sprechen, stellte mir 1985 Th. Nipperdey. Anlässlich der Tagung des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte' im Frühjahr 1986 trug ich eine Art Skizze dieses umfangreichen und von seiten der Kunstgeschichte noch nicht ernstlich behandelten Themas vor. Seither habe ich den Stoff in Vorträgen mehrfach abgewandelt und die Materialbasis zu erweitern gesucht. Trotzdem scheinen mir meine Quellen noch zu schütter und ihre Verlässlichkeit zu fragwürdig, als daß ich bereits jetzt eine gleichmäßige Ausarbeitung des Stoffes geben dürfte. Sie würde auch den Rahmen eines Aufsatzes sprengen. Es bleibt hier also bei einer Skizze, die im großen und ganzen meinem Vortrag vom Frühjahr 1986 entspricht.

⁴⁰ Karl Stauffer-Bern, *Sein Leben. Seine Briefe. Seine Gedichte*. Dargestellt von O. Brahm, 4. Auflage, Leipzig 1896, S. 125.