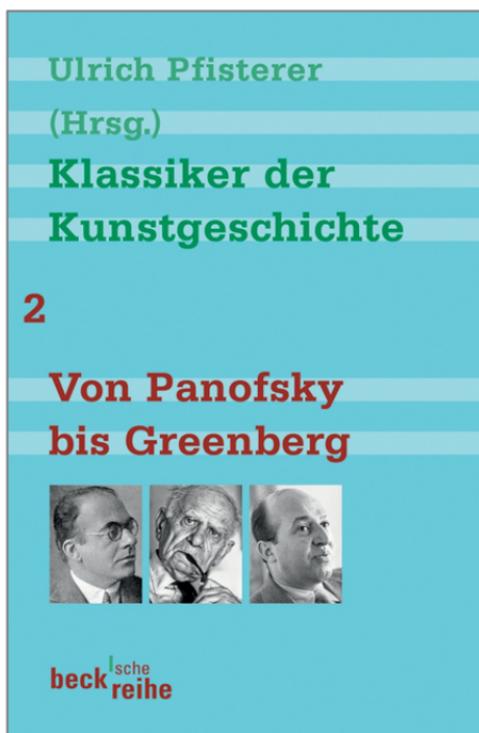


Unverkäufliche Leseprobe



Ulrich Pfisterer (Hrsg.)
Klassiker der Kunstgeschichte
Band 2: Von Panofsky bis Greenberg

256 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-54819-2

Daniela Stöppel

Wilhelm Pinder
(1878–1947)

Wilhelm Pinder zählt zu denjenigen Kunsthistorikern, die die deutsche Kunstgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einschließlich der NS-Zeit maßgeblich geprägt haben. Pinders national motiviertes Interesse an der deutschen Kunst erschloß der Kunstgeschichte dabei nicht nur zentrale Gebiete wie die nordalpine Plastik des 14. Jahrhunderts oder den deutschen Barock, sondern brachte dem Fach auch methodische Neuansätze: Besonders Pinders Generationstheorie wurde vielfach rezipiert, außerdem gilt Pinder mit seiner Anerkennung der «Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen» als Überwinder einer zum «Gänsemarsch» der Stile reduzierten Stilgeschichte.¹ Pinders nationales Verständnis von Kunstgeschichte, das sich bei ihm mit einer starken Sehnsucht nach einer ganzheitlichen Gegenwartskultur verband, brachte ihn in unmittelbare Nähe zum Nationalsozialismus. Auch die von ihm proklamierte Rückbindung der Kunst und Kunstgeschichte an feststehende Größen wie «Schicksal» oder «Stamm», die Pinder in Abgrenzung zur als «positivistisch» abgelehnten Kunstgeschichtsschreibung des ausgehenden 19. Jahrhunderts vertrat, erwies sich als weitgehend kompatibel zur ideologischen Ausrichtung des «Dritten Reiches».

Werdegang und weltanschauliche Prägung

Wilhelm Pinder, 1878 in Kassel als Sohn eines Museumsdirektors geboren und 1903 in Leipzig bei August Schmarsow promoviert, kann als Vertreter der ersten Stunde einer dezidiert national ausgerichteten deutschen Kunstgeschichte gelten. Erforschung, Vermittlung und Rehabilitierung deutscher Kunst waren für Pinder seit den 1910er Jahren erklärte Ziele seiner kunstgeschichtlichen Tätigkeit, die er selbst in die Tradition Georg Dehios stellte, den er als Vorreiter einer deutsch-nationalen Kunstgeschichtsschreibung in Anspruch nahm. Pinder glich damit, wie andere Kunsthistoriker dieser Zeit, nicht nur ein «gefühltes Vakuum» in der Kunstgeschichte aus, die sich bis dato vornehmlich der italienischen Kunst zugewandt

und die nordalpine Kunst als nachrangig betrachtet hatte, sondern entsprach mit einer nationalen Selbstverpflichtung der Kunstgeschichte den allgemeinen Politisierungs- und Patriotisierungstendenzen der Zeit. Pinder wurde diesem selbstgesteckten Anspruch nicht nur durch die Hinwendung zur deutschen Kunst und deren Erforschung gerecht, sondern trug als Mitbegründer der populären Reihe der *Blauen Bücher* auch dazu bei, die Erkenntnisse über die deutsche Kunst einem breiten Publikum auf allgemein verständlicher Basis näherzubringen.² Aufgestachelt durch den Ersten Weltkrieg und nach der Niederlage Deutschlands 1918 unter dem Druck des Versailler Vertrags verstanden es viele akademische Vertreter der deutschen Kunstgeschichte als patriotische Pflicht, nicht nur die Ebenbürtigkeit der deutschen Kunst mit der italienischen oder französischen herauszustellen, sondern deren grundsätzliche Eigenständigkeit, wenn nicht Überlegenheit zu proklamieren. Dieser durch die historischen Umstände begünstigte übersteigerte Nationalismus paarte sich dabei in Deutschland mit neoromantischen Vorstellungen von der Wiedergewinnung einer authentisch-deutschen Kunst und mit kulturellen Erneuerungsgedanken, wie sie schon um 1900 in Jugendstil und Lebensreform entwickelt worden waren. Wilhelm Pinder entsprach dabei sowohl mit seinem deutsch-nationalen Verständnis von Kunstgeschichte als auch mit seiner Vision von einer ganzheitlichen Gegenwartskultur diesen grundsätzlichen Forderungen seiner Zeit und bediente diese in nahezu idealtypischer Weise: Sein Gespür für die aktuelle Befindlichkeit, seine außerordentliche Begabung als Redner und Autor sowie sein erstaunliches Sensorium für verschiedenste künstlerische Ausdrucksformen ließen ihn bald zu einem der führenden Kunsthistoriker des Deutschen Reiches avancieren. Über die Lehrstühle in Würzburg (1905–1911), Darmstadt (bis 1916) und Breslau (bis 1920) – 1918 hatte er außerdem einen Ruf nach Straßburg erhalten, den er aufgrund des Kriegsausgangs freilich nicht mehr antrat – kam er 1921 schließlich als Nachfolger seines Lehrers August Schmarsow nach Leipzig. 1927 folgte er einem Ruf nach München auf den einstigen Wölfflin-Lehrstuhl. Die Übernahme dieses hochrenommierten Ordinariats bedeutete allerdings noch nicht das Ende seiner Karriere: 1935 wurde er per Entschluß des Reichserziehungsministeriums im sogenannten «Ringtausch» ohne ordentliches Berufungsverfahren nach Berlin beordert. Pinders frei gewordene Stelle

in München besetzte man mit dem Frankfurter Lehrstuhlinhaber Hans Jantzen, während der Berliner Ordinarius Albert E. Brinckmann auf Jantzens ehemaligen Posten nach Frankfurt «strafversetzt» wurde. Als Inhaber des Berliner Lehrstuhls sowie als Leiter der deutschen Delegation auf den internationalen Kunsthistorikerkongressen trat Pinder während der NS-Zeit als führender Kunsthistoriker im Reich in Erscheinung. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Pinder zunächst seines Amtes enthoben, eine 1947 in Aussicht gestellte Professur in Göttingen trat er aufgrund seines plötzlichen Todes nicht mehr an.

Pinder ist, wie viele andere seiner Fachkollegen auch, aus heutiger Perspektive nicht ohne seine besondere Empfänglichkeit für die Ideologie des Nationalsozialismus zu diskutieren. Dabei darf jedoch nicht aus dem Blick geraten, daß gerade Pinders spezifische Wissenschafts- und Geschichtsauffassung, die mit der nationalsozialistischen Mythenbildung und dem neuen Interesse an der Identifikation des einzelnen mit dem totalitären Staat größtenteils koinzidierte, sowie seine nationalistisch verengte Perspektive auf die deutsche Kunst ihn auch zu methodischen Neuansätzen führten, die bedingt bis heute Gültigkeit für sich beanspruchen dürfen.

Kunstgeographie und *Das Problem der Generation*

Das einzelne Kunstwerk begriff Pinder als in der Hauptsache von zwei Faktoren bestimmt: Zeit und Raum. Dementsprechend verortete Pinder das künstlerische Werk bzw. das Künstlerindividuum innerhalb eines Koordinatensystems zum einen auf einer Zeit- und zum anderen auf einer Raumachse. Diese Vorstellung kann anhand einer schematischen Zeichnung von Norbert Lieb, der 1927 als Student der Kunstgeschichte in München Pinders Vorlesungen hörte und mitschrieb, veranschaulicht werden (Abb. 1). Die Zeitachse, die der historischen Abfolge der Stile und Epochen entsprach, wurde dabei einer im Maßstab von sehr grob bis sehr fein reichenden Einteilung unterzogen. So unterschied Pinder, in direkter Anlehnung an seinen Lehrer Schmarsow, zum einen mehrere große, aufeinander abfolgende künstlerische Zeitalter: das architektonische, plastische, malerische, literarische und musikalische. In jedem Zeitalter setzte er ein bestimmtes künstlerisches gattungsmäßiges Empfinden, wie zum Beispiel in der Neuzeit das malerische, als bestimmend und

ohne Namen» auf eine allgemein-gesetzmäßige Ebene gehoben worden war) und der darüber hinaus ebenfalls üblichen Künstler-Biographik (die sich ausschließlich auf das einzelne Künstlerindividuum und dessen Werk konzentrierte) das vermittelnde Bindeglied der Generationenabfolge vorzuschlagen. Der einzelne Künstler erschien nun über ein gemeinsames Problem seiner Generation – dies konnte zum Beispiel das Problem der Perspektive sein – sowohl mit seinen Altersgenossen als auch mit der gesamtgeschichtlichen Entwicklung verbunden. Mit der Generationentheorie gelang es Pinder, einen biographisch-individuellen Ansatz mit einem überindividuell-historischen zu amalgamieren. Darin ist wohl auch die eigentliche Leistung seiner Generationentheorie zu sehen, denn der Erkenntnisgewinn, der sich im einzelnen für das Verständnis bestimmter Kunstwerke oder Künstler ergab, hielt sich letztlich in klaren Grenzen. Vielmehr schloß Pinders Generationenkonzeption biologistische und soziologische Komponenten, also aktuellste Fragestellungen der 1920er Jahre, mit ein. Sein Ansatz trug sowohl der persönlichen Erfahrung seiner eigenen «Generation», über ein gemeinsames weltanschauliches Interesse verbunden zu sein, Rechnung als auch der zunehmend an Einfluß gewinnenden Vorstellung von der Determinierung der Persönlichkeit durch Ort und Zeit der Geburt sowie durch die Abstammung. Pinder verankerte damit das Kunstwerk bzw. den Künstler auch auf der zweiten Achse innerhalb des oben skizzierten Koordinatensystems, des Raumes.

Die Raumachse stufte Pinder ebenfalls graduell ab, um von einer groben zu einer fein nuancierten Betrachtungsweise vorzudringen: Zum einen verstand er Europa als «europäisches Gesamtgehirn»,³ zum anderen sprach er den einzelnen Nationen, wie Frankreich oder Deutschland, jeweils eine eigenständige Kunst zu, nicht ohne jedoch diese wiederum nach Regionen oder «Stämmen» – zum Beispiel Bayern und Franken – zu unterteilen.⁴ Diese Argumentationsweise hatte Pinder aus der kunsthistorischen Praxis des Zuschreibens gewonnen, wie er sie seit seinen frühen kunsthistorischen Forschungen intensivst betrieb. Die gängige Praxis des Datierens und Lokalisierens aufgrund von Ähnlichkeiten und Formanalogien fand also in der inhaltlich-methodischen Aufwertung des Ortes ihren Niederschlag. Die Kunstlandschaft bezeichnete für Pinder dabei nicht nur in neutraler Weise den Entstehungsort eines Kunstwerks, sondern verband sich für ihn stark mit der Vorstellung eines regional

konstanten, stammesmäßigen Kunstausdrucks, etwa dem «Breiten» und «Fülligen» des Bayerischen – sowohl im künstlerischen Stil als auch im sprachlichem Dialekt. Auf nationaler Ebene war es somit für Pinder möglich, verschiedene Konstanten – wie die Vorliebe für das kleine Format, Tendenzen zur Abstraktion und ähnliches – für die deutsche Kunst herauszuarbeiten; eine Auffassung, die es ihm erlaubte, Kunstwerke auch für eine patriotische Argumentation in Anspruch zu nehmen.⁵ Mit dem Biologismus der Generationentheorie korrespondierte dabei die Vorstellung vom plötzlichen «Durchschlagen» bestimmter ortsspezifischer Eigenschaften, oft entgegen den herrschenden Zeitstil und ohne kausal aus dem unmittelbar Vorangegangenen ableitbar zu sein. Durch die Formulierung einer solchen Orts-Konstante wurde für Pinder «das Deutsche» als eine Art Erbgut begreifbar, das zu bestimmten Zeiten lediglich vom – meist als «artfremd» verstandenen – Zeitstil überlagert war, sich gegen diesen aber immer wieder durchsetzen konnte.⁶

Das Denkmodell eines sowohl Raum als auch Zeit einbeziehenden Koordinatensystems geht dabei jedoch nicht originär auf Pinder zurück, sondern stellt einen methodischen Ansatz dar, der allgemein in der Kunstgeographie, so ab 1910 bei Hugo Hassinger, der wiederum auf Wilhelm Wundts Völkerpsychologie aufbaute, sowie in der Literaturwissenschaft, insbesondere von Joseph Nadler, vertreten wurde. Mit der Verankerung des Kunstwerkes nicht nur auf einer Zeit-, sondern auch auf einer Raumachse und der damit verbundenen kunsthistorischen Aufgabe, «Tiefenlote» zu fällen,⁷ erweist sich Pinder demnach als konform zu anderen zeitgenössischen Kunsthistorikern wie Kurt Gerstenberg, Alfred Stange oder Josef Strzygowski. Innerhalb dieser kunstgeographischen Argumentation ist Pinders Generationen-Modell als vermittelndes Bindeglied zwischen Zeit- und Raumachse zu sehen, da das Künstler-Subjekt sowohl durch die Zeit als auch durch den Ort bestimmt erscheint. Die zwischengeschaltete Instanz der Generation ermöglichte es Pinder zudem, eine mikrofokale Perspektive auf die Kunstentwicklung einzunehmen, um die besagte «Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen» aufzuzeigen.

Pinders Auffassung von Geschichte und Kunstgeschichte

Über sein Generationen-Modell hinaus war es Pinders spezifisches geschichtsphilosophisches Verständnis, das für originäre Neuansätze in der Kunstgeschichte fruchtbar wurde: Pinder begriff Geschichte als Wellenbewegung und nicht als geradlinigen Verlauf.⁸ Die Metapher der Welle schloß dabei die rhythmische Wiederholung und das Wiederauftauchen bestimmter geschichtlicher Erscheinungen mit ein und ging von einer gleichsam subkutan vorhandenen Verbindung zwischen allen historischen Epochen aus. Pinder wollte Geschichte weder der positivistischen Vorstellung entsprechend als bloße Verkettung kausaler Umstände verstanden wissen, noch schloß er sich einer teleologischen oder heilsgeschichtlich ausgerichteten Geschichtskonzeption an. Pinder begriff Geschichte vielmehr als pulsierendes, an sich sinnhaftes und damit auch sinnstiftendes Gesamtcontinuum, in das das einzelne Individuum eingebettet erschien. Dieser Vorstellung gemäß sprach Pinder auch weniger von Epochen oder bestimmten Zeitabschnitten, sondern von «geschichtlichen Lagen», ein Begriff, der sowohl Sinnhaftigkeit als auch immanente Charakteristik impliziert.⁹ Die vorgestellte Wellenbewegung der Geschichte erlaubte es Pinder, die Wiederkehr bestimmter künstlerischer Phänomene zu unterschiedlichen Zeiten zu erklären: So machte Pinder beispielsweise in der deutschen Spätgotik ein barockes Element aus, das er nicht nur auf die erwähnte Ortskonstante, sondern auch auf eine Ähnlichkeit der geschichtlichen Lage zurückführte. Für ihn waren damit die proto-barocken Stilerscheinungen um 1520 nicht einfach eine zufällige Vorwegnahme des späteren Barocks, sondern wurzelten in einem ähnlichen Grundempfinden, das eben auch ähnliche künstlerische Formen hervorbringen mußte.

Vor allem aber die von Pinder vertretene Auffassung einer polygenetischen Kunstentwicklung fußte auf dem beschriebenen wellenartig gedachten Geschichtsverlauf: Pinder wehrte sich – aus national-patriotischen Gründen – gegen die sogenannte Einflußtheorie, die von direkten Stilübernahmen ausging, also in der Regel die nordalpine Kunst in unmittelbarer Abhängigkeit von der italienischen und französischen betrachtete. Pinder hingegen vertrat die Ansicht, daß gleichzeitig und unabhängig voneinander an verschiedenen Orten stilistisch ähnliche oder gleiche Erscheinungen

aufzutreten könnten, ohne daß diese in direkter kausaler Beziehung zueinander stehen müßten. Pinder bezeichnete dies auch als «Wachstumsparallele» und machte hierfür wiederum die gemeinsame geschichtliche Lage verantwortlich.¹⁰ So war es ihm möglich, vor allem die deutsche Kunst als eigenständig und unabhängig zu begreifen.

Die Idee der Wellenbewegung, die eine Absage an jeden Fortschrittsglauben beinhaltete, kam aber auch Pinders Vorstellung von einer grundsätzlichen Gleichberechtigung der verschiedenen Stilperioden entgegen. Wiederum motiviert von einer nationalen Fragestellung, war es Pinder unmöglich, die Kunst der Hochrenaissance als normative Größe, auf die sich das Mittelalter zubewegte und als deren degenerierte Form der Barock zu gelten hatte, zu akzeptieren. Die Konzeption eines gleichberechtigten Nebeneinanders, eines An- und Abschwellens bestimmter polar gedachter Antipoden, gestattete es Pinder, die verschiedenen Kunststile als adäquaten Ausdruck ihrer jeweiligen geschichtlichen Lage zu begreifen, was also zunächst keine Wertung mit sich brachte, indirekt aber wiederum einer Aufwertung der deutschen Kunst, deren Höhepunkte Pinder im Mittelalter und im Barock ausmachte, gleichkam.

Pinders Geschichts- und Weltanschauung ging von einer ontologischen Ganzheit aus. Dementsprechend sah er die einzelnen geschichtlichen Lagen als Ausprägungen polar verstandener Gegensatzpaare und nicht als absolute Erscheinungen. Jede geschichtliche Lage und damit auch jeder Kunstausdruck spielte sich für Pinder zwischen den beiden Extremen von Bejahung der geschichtlichen Bedingtheit beziehungsweise deren Verneinung, also dem individuellen Verhältnis zu Leben und Tod, ab, die sich auch künstlerisch in lebensbejahender respektive auferlegter Form niederschlugen.¹¹ Damit verlagerte Pinder, und darin könnte man einen Rückgriff auf Nietzsche sehen, das geschichtliche Empfinden zwar ins Biologisch-Individuelle, durch die übergeordnete Größe des «Schicksals» der «geschichtlichen Lage» vermied er jedoch, eine rein relativistische oder nihilistische Position einzunehmen.

Der Vorstellung der geschichtlichen Wellenbewegung gemäß lehnte Pinder also zwar grundsätzlich Werturteile über die verschiedenen Epochen ab und distanzierte sich auch von einer normativen teleologisch gedachten Geschichts- und Kunstvorstellung, vermied es aber zugleich, in das relative Denkmodell des Positivismus zu

verfallen. Denn sowohl der Norm der ‹Richtigkeit› als auch der der ‹Objektivität› stellte Pinder eine ontologisch gedachte, letztlich nicht minder normative ‹Wahrheit› entgegen.

Polarität und Hermeneutik

Wenngleich Pinder sein zeitdiagnostisches Interesse und auch die Vorstellung von Kunst als Indikator für die innere Befindlichkeit einer bestimmten Geschichtslage mit vielen seiner Zeitgenossen wie etwa Hans Sedlmayr oder Oswald Spengler – Max Dvořák hatte dieses Denkmodell allgemein in die Kunstgeschichte eingeführt – teilte, ließ sich Pinder weder zu einer durchgängig kulturpessimistischen Welt- und Kunstanschauung verleiten, noch verfocht er antithetische Gegensatzkonstruktionen, sondern behielt zeit seines Lebens eine polare Begriffs- und Theoriebildung, die sich in seiner Vorstellung von der Wellenbewegung der Geschichte widerspiegelte, bei. Dementsprechend war auch Pinders Verhältnis zur Kunst seiner eigenen Gegenwart weniger negativ und ablehnend geprägt als das Sedlmayrs oder Spenglers. Pinder stellte sich seiner Vorstellung einer natürlichen Entwicklung gemäß zudem gegen jegliche von oben verordnete Kunstdoktrin, was ihn letztlich auch mit den Nationalsozialisten in Konflikt brachte.¹²

Darüber hinaus war es seine hermeneutische beziehungsweise phänomenologische Betrachtungsweise – insbesondere Pinders Sprachduktus zeichnet sich durch eine frappierende Anschmiegsamkeit an seinen Gegenstand aus –, die Pinder vor der vor allem in der NS-Zeit so häufig zu begegnenden Vergewaltigung des Objekts durch ein Überstülpen der Begrifflichkeiten bewahrte. So ist Pinders Herangehensweise auch deutlich von dem starren und abstrakten Korsett, wie es Sedlmayrs Strukturanalyse darstellte, abzugrenzen. Das Primat der Form war für Pinder immer leitgebend, was die zeittypische, geschichtsphilosophische Kopplung von Kunstausdruck und geschichtlicher Lage bei ihm weniger dogmatisch erscheinen läßt und auch zahlreiche instruktive Analysen einzelner Kunstwerke und Epochen bereithält.

Pinders hermeneutische Herangehensweise an das Kunstwerk birgt jedoch die Gefahr aller hermeneutischen Methodik: Mit dem Verweis auf die Evidenz des Gegebenen bestätigte Pinder häufig lediglich seine eigenen Vorannahmen. In Pinders Argumentations-

weise nahmen das schlagende Argument der formalen Analogie sowie die affirmative Bestätigung von Allgemeinplätzen und Vorurteilen einen festen Platz ein. Dieses beständige Bedienen des «gesunden Menschenverstands» war sicherlich mit ein Grund für seine ungemaine Popularität, stand allerdings einer späteren wissenschaftlichen Rezeption, die dies als rein affirmativ, wenn nicht als platitüdenhaft und tautologisch begriff, im Wege.

Dabei erfuhr die hermeneutische Methode bei Pinder jedoch zwei wesentliche Modifikationen: Zum einen sprach er – darin Heidegger nicht unähnlich – der gegebenen Form, also etwa den formalen Eigenschaften eines Kunstwerks, einer Sprache oder eines Gesichtes, einen ontologisch verstandenen Wahrheits- und damit Erkenntnisgehalt zu. Formale Eigenschaften waren für Pinder folglich nicht nur faktisch gegebene Indizien, die beispielsweise zur Datierung herangezogen werden konnten, sondern erschienen in seinem Denkmodell als direkt mit der «geschichtlichen Lage» verwoben und konnten somit auch in Hinblick auf die moralische Konstitution einer Epoche gedeutet werden.¹³ So wurden von Pinder die Begriffe des Verfalls, der Spätzeit, der Manieriertheit oder umgekehrt der Lebensfülle, des Lebendigen, Plastischen, Heroischen von der Form abgeleitet und auf die jeweilige Geschichtslage übertragen. Dementsprechend verstand Pinder etwa die kühl-metallischen Farben des Manierismus als adäquaten Ausdruck eines «Zeitalters der Giftmorde» oder den Bamberger Reiter als Äquivalent des adligen Rittertums.

Dieses beständige, sich selbst in seinem eigenen Vorwissen bestätigende, also zirkelhafte, aber dennoch für sich Wahrheit beanspruchende Argumentieren ähnelt darin der Praxis der Physiognomik und der in den 1920er und 30er Jahren ausgesprochen modischen Graphologie. Pinder suchte über ontologische Letztbegründungen, die dem Seienden eine Grundevidenz und damit Wahrheit zuschrieben, sich von Positivismus und Relativismus abzusetzen.

Über einen rein hermeneutischen Ansatz, wie ihn Dilthey vertrat, ging Pinder auch an anderer Stelle hinaus: Den blinden Fleck der Hermeneutiker, die, um ihrer Erkenntnisfähigkeit überhaupt neutrale Objektivität zusprechen zu können, ihre eigene Betrachterperspektive zwangsläufig ausblenden mußten, erkannte Pinder nicht nur, sondern hebelte diese Problematik erfolgreich aus, indem er sich offen als selbst in die Geschichte eingebettet und damit als subjektiv Betrachtender anerkannte (womit er Hans-Georg Gadammers

Erkenntnis vom Betrachtersubjekt vorgriff). Pinder konnte damit sein eigenes Werturteil, das er ja letztlich doch über bestimmte Epochen und Stile fällte, mit seiner eigenen Subjektivität und seiner persönlichen Empfänglichkeit für bestimmte Erscheinungen, also seiner eigenen geschichtlichen Begründetheit, rechtfertigen.¹⁴

Gerade in der Anerkennung der eigenen Subjektivität weist Pinder bereits auf postmodernes Denken voraus. Er führte diesen Ansatz aber nicht im Sinne eines aufklärerischen Interesses weiter – etwa in der Dekonstruktion von Wissen oder in der Infragestellung der Autorität des Autors –, sondern vollzog eine Rückbindung an das Mythisch-Geschichtliche, um der als Dilemma empfundenen Beliebigkeit, wie es sowohl dem reinen Positivismus als auch der Postmoderne gleichermaßen vorgeworfen wurde, zu entgehen.

Impulse für methodische Neuerungen

Als wesentliche Neuerungen beziehungsweise Leistungen, die von Pinder ausgingen, sind also zusammenfassend anzuerkennen:

- Pinders Absage an eine Vorstellung von einer «Richtigkeit» in der Kunst und grundsätzlich seine Ablehnung jeder teleologischen Entwicklungstheorie und die damit verbundene Erkenntnis, daß alle Stile prinzipiell gleichberechtigt nebeneinanderstehen.
- Pinders Vorstellung von einer polygenetischen Entwicklung der Kunst, genauer: seine Theorie der «Wachstumsparallele» (wenngleich aus der schwierigen Auffassung der geschichtlichen Wellenbewegung heraus) und die damit einhergehende Ablehnung beziehungsweise starke Einschränkung der direkten Einflußtheorie.
- Pinders These von der «Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen», indem er ein generationenabhängiges «Problem» konstruierte.
- Pinders beobachtende Feststellung, daß die neuzeitliche Kunst den Betrachter anerkennt, also sein früher Beitrag zu einer Rezeptionsästhetik in Weiterführung der Erkenntnisse August Schmarsows, wie dies Wolfgang Kemp herausgestellt hat.
- Pinders kongeniale sprachliche Annäherung an seinen Gegenstand und seine oft schlagenden werkimmanenten Analysen.
- Und schließlich: Pinders Anerkennung der eigenen Subjektivität und Relativierung des Objektivitätsanspruches der Wissenschaft (allerdings verbunden mit einem «Backlash» in die Ontologie).

Pinder fasziniert bis heute nicht nur durch seine sprachliche Brillanz, sondern auch durch die innere Kohärenz seiner Welt-, Geschichts- und Kunstauffassung. Diese zielte auf eine alles umfassende, ganzheitliche Identifikation des Menschen mit Welt, Geschichte, Volk und Kunst ab, die in der Zeit um die Jahrhundertwende wurzelte, besonders aber in den 1930er Jahren auf offene Ohren stieß. Sowohl in Pinders rhetorischen Fähigkeiten als auch in der Geschmeidigkeit seines holistisch-ontologisch begründeten Geschichtsverständnisses lag jedoch auch die Gefahr, sich von einer tautologisch-ontologischen Argumentation verführen zu lassen und dem aufklärerischen Auftrag der Wissenschaft den Rücken zu kehren.

Originaldokument
© Verlag C.H.Beck
Pinder-Rezeption?

Wohl vor allem aufgrund der Belastung Pinders durch seine persönliche Annäherung an den Nationalsozialismus – Pinder hatte sich insbesondere in der Frühzeit des Nationalsozialismus immer wieder offen zum ‚Dritten Reich‘ bekannt –, aber auch wegen seiner stark an seine charismatische Persönlichkeit gebundenen Wirkmacht auf seine Hörer versank Pinder nach seinem unerwarteten Tod 1947 in einer tiefen Versenkung, aus der er bis heute nicht völlig wiederaufgetaucht ist. Zwei postum erschienene Bücher Pinders – der einst Rekord-Auflagen erreicht hatte – brachten nach dem Zweiten Weltkrieg weder kommerziell noch inhaltlich großen Erfolg. Die Neuauflagen seiner Schriften beschränkten sich auf die *Blauen Bücher*, die von der wissenschaftlichen Kunstgeschichte jedoch als Populärliteratur abgetan wurden, sowie *Das Problem der Generation*, das allerdings vor allem in den Gesellschaftswissenschaften rezipiert wurde.

Ein gewisses Nachwirken Pinders kann allenfalls am Münchner Seminar beobachtet werden; zumindest liegt in der Berufung von Hans Sedlmayr 1964 eine Kontinuität hinsichtlich der geschichtsphilosophischen Auffassung von Kunst als ‚Symptom‘ einer bestimmten ‚Geschichtslage‘.¹⁵ In München hielt man zudem lange an einer strikt werkimmanenten, hermeneutisch-phänomenologischen Betrachtungsweise von Kunst fest.

Die historische Verortung von Wilhelm Pinder innerhalb der frühen deutschen Kunstgeschichte wurde insbesondere von Marlite Halbertsma geleistet, die dabei die im Idealismus wurzelnde Selbst-

konstitution des Faches aufgezeigt hat. Auch zu Pinders Rolle während der NS-Zeit findet derzeit eine weitgehende Aufarbeitung statt. Lohnenswert erschiene darüber hinaus jedoch eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit Pinders Auffassung von Kunstgeschichte, die die nicht stattgefundene Diskussion in Hinblick auf Pinders Bedeutung für eine postmoderne Wissenschaftsauffassung nachholen könnte.

Schriften

- Wilhelm Pinder, *Deutsche Dome des Mittelalters*, Düsseldorf 1910.
Wilhelm Pinder, *Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Versuch einer lokalen Entwicklungsgeschichte vom Ende des 13. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*, Würzburg 1911.
Wilhelm Pinder, *Deutscher Barock*, Düsseldorf 1912.
Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft)*, 2 Bde., Berlin 1914–1928.
Wilhelm Pinder, *Die Pietà*, Leipzig 1922.
Wilhelm Pinder, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke*, Berlin 1925.
Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, München 1961 [zuerst 1926].
Wilhelm Pinder, *Der Bamberger Dom und seine Bildwerke*, Berlin 1927.
Wilhelm Pinder, *Deutsche Barockplastik*, Königstein und Leipzig 1933.
Wilhelm Pinder, *Reden aus der Zeit*, Leipzig 1934.
Wilhelm Pinder, *Gesammelte Aufsätze. Aus den Jahren 1907–1935*, hg. v. Leo Bruhns, Leipzig 1935.
Wilhelm Pinder, *Georg Kolbe: Werke der letzten Jahre*, Berlin 1937.
Wilhelm Pinder, *Vom Wesen und Werden deutscher Formen*, Bd. 1: *Geschichtliche Betrachtungen*, Leipzig 1937; Bd. 2: *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik*, Leipzig 1937; Bd. 3: *Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1937; Bd. 4: *Die deutsche Kunst der Dürerzeit*, Leipzig 1940; Bd. 5: *Holbein der Jüngere und das Ende der altdeutschen Kunst*, Köln 1951.
Wilhelm Pinder, *Sonderleistungen der deutschen Kunst*, München 1944.
Wilhelm Pinder, *Von den Künsten und der Kunst*, Berlin 1948.

Forschungsliteratur

- Sybille Dürr, *Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte an der Universität München (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, 62)*, München 1993.
Sabine Fastert, «Pluralismus statt Einheit. Die Rezeption von Wilhelm Pinders Generationenmodell nach 1945», in: Nikola Doll, Ruth Heftrig, Olaf Peters und Ulrich Rehm (Hgg.), *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Köln 2006, S. 51–65.

- Marlita Halbertsma, *Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte*, Worms 1992 [zuerst niederländ. 1985].
- Marlita Halbertsma, «Wilhelm Pinder (1878–1947)», in: Heinrich Dilly (Hg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, 2. durchges. Aufl., Berlin 1999, S. 234–248.
- Jutta Held, «Kunstgeschichte im ›Dritten Reich‹: Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität», in: Jutta Held (Hg.), *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus (Kunst und Politik, 5)*, Göttingen 2003, S. 17–59.
- Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, München 1996 [1960].
- Katrin Meier-Wohlt, «Das Kunsthistorische Seminar der Universität München zur Zeit des Nationalsozialismus», in: Nikola Doll, Christian Fuhrmeister und Michael Sprenger (Hgg.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar 2005, S. 85–97.
- Robert Suckale, «Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945», in: *Kritische Berichte* 14/4 (1986), S. 5–17.

Anmerkungen

- 1 Pinder 1961, S. 33; zum «Gänsemarsch» S. 43.
- 2 Vgl. dazu Martin Warnke, «Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur», in: ders. (Hg.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, S. 88–108, und Anja Schürmann, «‹Rechte› und ‹linke› Ideologisierungen. Wilhelm Pinder und Richard Hamann beschreiben staufische Kunst», in: Ruth Heftrig, Olaf Peters und Barbara Schellewald (Hgg.), *Kunstgeschichte im ›Dritten Reich‹. Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin 2008, S. 245–259.
- 3 Pinder 1935, S. 141.
- 4 Vgl. dazu beispielsweise den Aufsatz «Zum Problem der ›Schönen Madonnen‹ um 1400» (1923), in: Pinder 1935, S. 91–120.
- 5 Vgl. Pinder 1944.
- 6 Pinder 1933, S. 5.
- 7 Pinder 1961, S. 40.
- 8 Vgl. dazu besonders den Aufsatz «Antike Kampfmotive in neuerer Kunst» (1928), in: Pinder 1935, S. 121–141.
- 9 Zu der geschichtlichen Lage seiner eigenen Gegenwart vgl. insbesondere «Zur Rettung der deutschen Altstadt» (1933), in: ebd., S. 202.
- 10 Vgl. dazu «Antike Kampfmotive in neuerer Kunst» (1928), in: ebd., S. 121.
- 11 Hierzu Pinder 1961, S. 142 f.
- 12 Vgl. Pinder 1934.
- 13 Vgl. z. B. «Architektur als Moral» (1935), in: Pinder 1935, S. 204–211.
- 14 Vgl. Kultermann 1996, S. 199.
- 15 Etwa Christian Drude und Hubertus Kohle (Hgg.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München: Positionen, Perspektiven, Polemik; 1780–1980*, München u. a. 2003.