

Willibald Sauerländer

## Begegnungen mit jüdischen Kunsthistorikern

Interview mit Christian Fuhrmeister

**Christian Fuhrmeister:** Herr Sauerländer, Sie haben im Wintersemester 1942/43 als „Schwarz Hörer“ an der LMU Vorlesungen der Kunstgeschichte besucht. Spielten die Schriften jüdischer Kunsthistoriker damals noch irgendeine Rolle?

**Willibald Sauerländer:** In Kunstgeschichte habe ich damals nur ein Kolleg von Hans Jantzen über „Altniederländische Malerei“ gehört. Jantzen zitierte keine Literatur, sondern sprach direkt zu den Bildern. Wie ich nach dem Kriege von Karl Hermann Usener hörte, gab es eine Anweisung, jüdische Gelehrte mit dem Zusatz: „der Jude“ zu zitieren. So habe Jantzen etwa „der Jude Erwin Panofsky“ zitiert. Bei Nennung seines eigenen, ja ebenfalls „jüdischen“ Lehrers habe Jantzen dagegen diese diffamierende Apostrophierung vermieden und nur von „Adolph Goldschmidt“ gesprochen.

Aber lassen Sie mich einen Augenblick von der aufgewühlten Stimmung in der Universität München während des Wintersemesters 1942/43 sprechen, obwohl damals vom Schicksal der ja bereits deportierten Juden nicht direkt die Rede gewesen ist. Außer Kunstgeschichte hörte ich ein Ethikkolleg des später hingerichteten Philosophen Huber und entsinne mich einer ergreifenden Kollegstunde, in welcher der Professor sichtlich erschüttert über Stalingrad sprach, allerdings ohne dass dabei offensichtlich regimekritische Sätze fielen. Außerdem hörte ich ein Kolleg des bekannten Literatur- und Theatergeschichtsprofessors Arthur Kutscher. Als dieser die kurze Zeitdauer des Naturalismus mit den Worten kommentierte: „Ja, meine Damen und Herren, es gibt eben viele große Bewegungen, welche nicht mehr als zehn Jahre dauern“, brach der ganze Hörsaal in donnernden Applaus aus. Das war Januar/Februar 1943, also genau zehn Jahre nach Hitlers „Machtergreifung“! Wenige Tage später lagen die Flugblätter der Weißen Rose auf den Treppen in der Universität.

**CF:** Wann genau gingen Sie ins Ausland bzw. nahmen Sie Kontakt mit Kollegen im Ausland auf?

**WS:** Ich war im Frühjahr 1949 zwei Monate in Italien, im August drei Wochen in Holland zum Sommerkurs des Rijksinstituts für kunsthistorische Dokumentatje in Den Haag und von November 1949 bis Mai 1950 in Paris. Nun gingen wir damals nicht ins Ausland, um Kollegen zu treffen, sondern um Originale zu sehen, von denen wir ja seit 1945 völlig abgeschnitten waren. In Italien reiste ich gemeinsam mit Martin Gosebruch. Ganz zufällig kamen wir im Palazzo Publico in Siena mit einem älteren Herrn ins Gespräch, der sich dann als Paul Frankl vorstellte. Wir kannten seinen Namen natürlich aus der Literatur, vor allem aus seinem damals noch viel benutzten Handbuch über „Romanische Architektur“. Es war meine erste Begegnung mit einem jüdischen Emigranten. Es kam zu einem freundlichen wissenschaftlichen Gespräch über die Sieneser Bettelordenskirchen, die sich nicht mit Frankls Vorstellung von Gotik vertrugen. Politisches wurde nicht berührt. Unsere Mitteilung, dass wir bei Hans Jantzen studierten, nahm Frankl ersichtlich mit kühler Distanz zur Kenntnis.

Ganz anders verlief der Aufenthalt in Holland. Dort waren wir ja offiziell eingeladen als holländische Dankesbezeugung für die Ausstellung der Alten Pinakothek in Amsterdam. Direktor des Rijksinstituts aber war damals Horst Gerson, der aus Leipzig stammte, in Göttingen bei Graf Vitzthum promoviert hatte und dann als Jude vor den Nazis nach Holland geflüchtet war. Seine deutsche Frau erzählte uns noch ersichtlich empört und verbittert, wie sie ihren Mann über mehr als ein halbes Jahr in einem Zwischenboden hatte verbergen müssen, um ihn vor der Deportation zu bewahren. Gerson war der erste Emigrant, mit dem ich in Berührung kam. Später habe ich ihn oft, vor allem in New York wieder getroffen. Gerson war zu uns deutschen Stipendiaten, die in Holland sehr kühl aufgenommen wurden, ausgesprochen freundlich und fürsorglich, was mich noch im Nachhinein sehr berührt. Noch heute verzeihe ich mir nicht, dass ich der drängenden Aufforderung meiner Haager Gastgeberin Frau Bachstitz, den größten in Holland lebenden deutsch-jüdischen Emigranten, Max J. Friedländer, zu besuchen, nicht Folge geleistet habe. Schuld daran war der alberne Hochmut eines auf das Wesentliche „spezialisierten“ Jantzen-Schülers gegenüber dem Kennertum.

In Frankreich habe ich 1949/50 keinen einzigen Kollegen kennen gelernt und auch keine Vorlesungen oder Seminare besucht. Ich verbrachte meine Tage im Louvre vor Poussin und Hubert Robert, reiste in die Provinz, um romanische und goti-

sche Kirchen zu studieren, und lernte das damals noch ganz in die manchmal sehr germanophobe Stimmung der ersten Nachkriegsjahre versunkene Land kennen und lieben. Ich war Austauschstudent und lebte bei einer sehr reichen, erschreckend germanophilen Familie, die in einer großen Wohnung am Parc Monceau, in einem Quartier der Wohlhabenden, residierte. Als ich mich in einem plaudernden Gespräch nach der Person von Jean Cassou, der damals das Musée d'Art Moderne leitete, erkundigte, erhielt ich vom Familienoberhaupt die schneidende Auskunft: „Il est juif, résistant et communiste.“ Das war eine dreifache Verdammung im Geiste von Vichy. In dem eindringlichen Buch des bedeutenden anglo-amerikanischen Historikers Tony Judt *Un passé imparfait* erfährt man Einiges über solche Einstellungen in der französischen Grande Bourgeoisie.

Doch lassen Sie mich Einiges von meinen Pariser Jahren zwischen 1954 und 1959 erzählen und damit wieder unserem eigentlichen Thema nähern. Da ich jetzt selbst zu publizieren anfang, konnte ich beginnen, ein Netz von Beziehungen zu Pariser Kollegen zu knüpfen. Einige von ihnen waren Emigranten allerdings nicht aus Nazi-Deutschland. Der große Byzantinist André Grabar, dessen Seminare an der École des Hautes Etudes ich besuchte, war nach der Oktoberrevolution aus St. Petersburg geflohen. Er war ein eindrucksvoller Repräsentant der nichtaristokratischen russischen Oberschicht, sprach fließend deutsch und liebte es, im Gespräch Wilhelm Busch zu zitieren. Louis Grodecki, der mein eigentlicher Berater in Fragen der mittelalterlichen Kunst war und bald ein sehr enger Freund wurde, war Pole. Er war während des Krieges als angeblicher Jude ein halbes Jahr in dem berüchtigten Deportationslager Drancy und dort von der ihm verhassten französischen Polizei des Vichy-Regimes scheußlich misshandelt worden. Er hatte Juden bei der Flucht in die bis November 1942 unbesetzten Teile Frankreichs geholfen. Er war befreundet mit vielen deutschen Emigranten in Amerika – Erwin Panofsky, Hanns Swarzenski, Adolf Katzenellenbogen – und war der Erste, der mir eindringlich von dieser deutsch-jüdischen Welt erzählte, mit der ich bis dahin keine direkte Berührung hatte.

**CF:** Das heißt, dass es in Frankreich insgesamt weniger jüdische Kunsthistoriker gab?

**WS:** Jüdische Emigranten aus Deutschland waren unter den französischen Kunsthistorikern selten. Aus mancherlei Gründen, auch wegen der Germanophobie, war die Einwanderung

nach Frankreich kompliziert, und eine Stelle im französischen Staatsdienst zu erlangen war erst nach der schwierig zu erreichenden Einbürgerung möglich. Hinzu kam, dass immer mit einem Einmarsch der Deutschen zu rechnen war und England und vor allem Nordamerika sich als sicherere Zufluchtsorte anboten. August Liebmann Mayer, der aus München nach Paris geflüchtete Spanienspezialist, war deportiert und ermordet worden. Aenne Liebreich, die bei Henri Focillon über Claus Sluter forschte, hatte sich Anfang des Krieges das Leben genommen. Von ihr hörte man noch in dem sich gelegentlich versammelnden Kreis der Focillon-Schüler. So war der einzige deutsche kunsthistorische Emigrant, den ich vor 1959 in Paris kennen lernte, Henri Stern. Er hatte bei Pinder über bayerischen Barock promoviert, gehörte in Paris zum Kreis um André Grabar und hatte sich auf die Erforschung spätantiker und frühchristlicher Mosaiken konzentriert, wohl als eine Art Flucht aus der deutschen Kunstgeschichte. Er wahrte auch jüngeren Deutschen gegenüber eine kühle Distanz, sprach nur französisch. Ich erinnere mich aber, dass er einmal ohne irgendeine Bitternis zu mir über „mon Maître Pinder“ und dessen Vorliebe für Schüttelreime sprach.

1954/55 pflegte ich mein Abendessen im „Foyer israélite“, einem jüdischen Studentenrestaurant in der Rue Médicis, einzunehmen, welches von einem aus Mannheim geflüchteten jüdischen Eisenwarenhändler geleitet wurde, der ein wunderbares Pfälzlerdeutsch sprach und sich eine sentimentale Anhänglichkeit an Deutschland bewahrt hatte, wie sie den intellektuellen Emigranten verständlicherweise gar nicht möglich war. Als ich mich hier mit einer Kollegin auf deutsch über Vasari unterhielt, mischte sich einer der Kellner, die auf einem billigen Eisentablett das Essen auftrugen, in unser Gespräch, und wir verstummten schnell. Dieser „Bedienstete“ wusste nicht nur viel mehr von Vasari als wir wohlbezahlten Stipendiaten, sondern war auch der weit scharfsichtigere Analytiker. Ich war auf Robert Klein gestoßen, und dieses Rencontre zwischen „Gast“ und „Kellner“ war die unerhörteste, erhellendste Begegnung mit einem geflüchteten Juden, die ich je erlebt habe. Robert Klein war 1918 in Transsylvanien geboren, kam also aus jenem Teil Osteuropas, dem eine große Zahl hochinspirierter jüdischer Gelehrter, Schriftsteller und Künstler entstammte. Er kam aus einem agnostischen jüdischen Elternhaus und pflegte zu erzählen: „Natürlich rannten wir alle mit 17 zum Rabbi.“ Er hatte mit 19 Jahren noch an der deutschen

Universität in Prag studiert, ehe dort 1939 für die Juden die Lichter ausgingen. Im Rumänien Antonescus wurde er als Jude in ein Arbeitslager gesteckt, und er erzählte: „Wir haben 16 mal das Lager gewechselt und wussten immer: wenn wir zu Deutschen kommen, werden wir umgebracht.“ Nach der Befreiung 1944 hatte er gegen die Deutschen gekämpft und wandte sich politisch dem Kommunismus zu, wobei er offenbar zu höchsten Kreisen bis hin zu Anna Pauker Zugang hatte. Er war über den Zynismus dieser Nomenklatura entsetzt und erinnerte sich: „Kein Fabrikant der Dritten Republik sprach so verächtlich über die Arbeiter wie diese kommunistischen Funktionäre.“ Klein blieb politisch ein Linker, aber er war ein Moralist, und seine Verurteilung des Kommunismus hatte etwas von der Schärfe Arthur Koestlers. 1947 entkam er mit einem Stipendium nach Paris und blieb dort im Exil. Aber nun war er staatenlos und hat bis zu seinem Freitod 1967 nie eine regelmäßige Anstellung erhalten, sondern musste sich mit Hilfstätigkeiten wie dem „Dienst“ im Foyer Israélite oder als polyglotter Zuarbeiter französischer akademischer Hierarchen über Wasser halten. Er war eine Urfigur des „Juif errant“: heimatlos, stellenlos, mittellos. Wie er es unter diesen Verhältnissen vermocht hat, ein höchst belesener, beschlagener Intellektueller zu werden, der gleich kundig und feurig von Platons *Ion*-Dialog, von den *Eroici furori* Giordano Brunos oder der Philosophie Husserls sprach, ist für mich noch heute ein mit normalem Schulverstand kaum erklärbares Wunder.

Sein beweglicher Geist, der Zauber seiner immer sprungbereiten, nicht verletzenden, aber entwaffnenden Ironie ließen sich durch keine akademischen Fachgrenzen einschränken. Er schrieb viel über Kunstgeschichte, aber nicht als Fachgenosse, sondern als ein hellwacher Beobachter. Er hat Panofskys berühmte Studie zur *Perspektive als symbolische Form* von der Entwicklungsgeschichte der Mathematik her relativiert und Panofskys System der Ikonologie als Hermeneutiker aus den Angeln gehoben, und zwar nicht besserwisserisch, sondern mit spielerischer Heiterkeit. Nicht zufällig gehörten zu seinen Lieblingsschriften aus der Zeit der Renaissance der *Momus* von Alberti und die *Laus Stultitiae* von Erasmus. Er war bürgerlich nirgends und intellektuell überall zu Hause. Als er bei seinem letzten Besuch in meinem bequem ausgestatteten Arbeitszimmer in Freiburg stand, meinte er: „Hier müssen Sie schön arbeiten können.“ Ich konnte nur beschämt die Augen senken. Ich kannte das kärglich möblierte Zimmer in Paris, in

dem er so viel reichere, luminosere Arbeiten schrieb. Ich bin an dieser Stelle etwas ausführlicher geworden, weil die Begegnung mit Robert Klein mir die Augen dafür geöffnet hat, welchen intellektuellen und moralischen Reichtum die durch Europa irrenden jüdischen Flüchtlinge aus den östlichen Provinzen des alten Erdteils in den Westen trugen. Robert Klein gehörte keinem „Kunsthistorikerverband“ an, aber er hat zur Kunstgeschichte, ihren Theorien und Methoden Inspirierenderes geschrieben als viele Fachleute. Er vollbrachte das ohne Lehrstuhl, ohne Stipendien, kaum mit Gastaufenthalt an irgendeinem Institut für fortgeschrittene Studien, nur mit dem wachen Kopf eines geflüchteten jüdischen Intellektuellen.

**CF:** Sie haben das Buch von Ulrike Wendland besprochen.

**WS:** Ja. Lassen Sie mich wieder etwas ausholen. Es gehört zu den großen moralischen Verdiensten Martin Warnkes, dass er in Hamburg, der Stadt Warburgs, Cassirers und Panofskys, die beschämend vergessene Erinnerung an diese großen jüdischen Gelehrten wieder ins Leben gerufen hat. Das Buch von Ulrike Wendland, ein mit vorbildlicher Sorgfalt gearbeitetes Memorial der jüdischen kunsthistorischen Emigration aus Deutschland und Österreich, gehört in diesem Zusammenhang. Es ist ein höchst nützliches, auch erschütterndes Nachschlagewerk. Nur sollte der Benutzer im Kopf behalten, dass die einzige Gemeinsamkeit der dort verzeichneten Kunsthistoriker eben ihre jüdische Abkunft und das schlimme Geschick ihrer Diffamierung, Verfolgung und Emigration als Juden ist. Intellektuell, methodisch und bürgerlich waren sie untereinander genau so verschieden wie die übrigen Kunsthistoriker. Man denke nur an die bekannten Differenzen zwischen Otto Pächt und Ernst Gombrich, den beiden Wienern, oder zwischen dem unerschütterlichen Pinder-Verehrer Nikolaus Pevsner und Erwin Panofsky. Es gab eben keine „jüdischen“ Kunsthistoriker, sondern nur deutsche oder österreichische Kunsthistoriker jüdischer Abkunft. Erst die Nazis haben sie auch geistig und mental zu Juden gestempelt.

**CF:** – wie Ernst Gombrich 1999 prägnant und polemisch pointiert hat –

**WS:** Vielleicht darf ich diesen Hinweis auf die Eingebundenheit der deutschen und österreichischen jüdischen Kunsthistoriker noch ein wenig erläutern. Diese jüdischen Kollegen waren bis 1933 mit ganz seltenen Ausnahmen völlig an die Kultur ihrer Umgebung assimiliert. Der jüdischen Tradition waren sie dagegen weitgehend entfremdet. Überspitzt gesagt: Sie lasen

mehr Goethe als den Talmud. Darüber kann man ja viel bei Gershom Scholem nachlesen. In den vielen Gesprächen, die ich in Nordamerika und England mit deutschen Emigranten führen durfte, wurde nicht ein einziges Mal jüdische Traditionen oder Themen berührt. Es waren Unterhaltungen von humanistischer Klangart.

Ein höchst eindrucksvolles Gegenbeispiel war Meyer Schapiro, der zwischen 1950 und 1970 der öffentlich wirkungsmächtigste Kunsthistoriker in New York war, ein echter *public intellectual*, während Panofsky seinen Wirkungskreis nur unter den Gelehrten hatte. Meyer Schapiro stammte nicht aus Deutschland, sondern aus Osteuropa – Litauen – und war als Kind mit seinen Eltern in die USA emigriert. Bei ihm war in jedem seiner sich unendlich hinziehenden Gespräche die jüdische Tradition lebendig. Er konnte jiddisch und hebräisch und war voll von Erinnerungen an das untergegangene osteuropäische Judentum. Seine Freundschaft mit Mark Rothko und Barnett Newman hatte in dieser gemeinsamen Tradition ihre Wurzeln.

**CF:** Ich möchte noch mal kurz auf Ihren biographischen Werdegang eingehen.

**WS:** Meine private Biographie ist nicht weiter interessant. Ich möchte hier von nichts Anderem als meinen Begegnungen mit den aus Deutschland verjagten jüdischen Kollegen erzählen, unter denen jene mit Erwin Panofsky die folgenreichste gewesen ist. Kennen gelernt habe ich Panofsky im Sommer 1960 während der großen Poussin-Ausstellung in Paris. Er lud uns zusammen mit seiner Frau und dem Ehepaar Stern zum Abendessen in sein Pariser Hotel ein, und hier eröffnete er mir: „Sie kommen ja nächstes Jahr nach Princeton.“ Ich war wie vom Donner gerührt, und diese Einladung hat mein ganzes Leben verändert, vor allem aber mich in die Welt der emigrierten Kunsthistoriker eingeführt, von denen außer Panofsky vor allem Walter Friedlaender, Richard Krautheimer und Hanns Swarzenski zu engen Freunden werden sollten.

**CF:** Ab September 1961 waren Sie am Institute for Advanced Studies in Princeton.

**WS:** Mein Aufenthalt dauerte bis April 1962. Ich will den Bericht über meine Erinnerung daran ganz auf das Zusammentreffen mit den jüdischen Kollegen aus Deutschland beschränken. Panofsky traf ich jeden Vormittag im Institut, und nicht selten waren wir abends Gäste in seinem Haus an der Battle Road. Er war ein fabulöser, sprühende Erzähler, erging sich

gern in Erinnerungen an seine Freiburger und Berliner Studienzeit, an seine Hamburger Jahre, an Warburg und Cassirer. Leidenschaftlich sprach er über Dichtung, zitierte nacheinander in den Originalsprachen Sappho, Dante oder Shakespeare. Daneben war er ein passionierter Leser von Kriminalromanen, insbesondere von dem geliebten Maigret, und zum Entsetzen des öfter anwesenden Alexandre Koyré bekannte er sich mit ungeniertem Attachement zur Lektüre Balzacs. Proust oder Joyce hat er wohl nie angerührt, dagegen bewunderte er Henry James wegen dessen kühler Diskretion. Musik spielte in diesen Konversationen eine sensibel belebende Rolle, wobei Pannofsky vor allem nie genug von seiner Hingabe an Mozart schwärmen konnte. Nichts war verkehrter und verletzender als jenes Zerrbild vom rabulistischen Sophisten, das gemütsriefende deutsche Antisemiten von ihm entworfen hatten. „Mir nicht sympathisch“, liest man in einem Brief von Heidegger an Jaspers.

Vielleicht hatte er insgeheim Angst vor Bildern, die entweder abstrakt oder nur expressiv waren. Bilder sollten etwas erzählen wie Romane oder Filme. Form als solche war ihm unheimlich, unzugänglich, und daher hatte er keine Beziehung zur „Sprachlosigkeit“ der Moderne. Heimlich sah er sie wohl, wie die groteske Kontroverse zwischen ihm und Barnett Newman aufdeckt, als Barbarei an. Aber diese Phobien waren nur die Kontrastfolie zu jener Fülle und Wärme, mit der er glücklich in der alten humanistischen Welt lebte.

Vom Judentum und seinem schrecklichen Schicksal sprach er kaum. Am allerersten Abend in Princeton reizte er uns mit dem makabren jüdischen Witz: „Sie wissen ja, dass es jetzt 120 Millionen Juden gibt, weil jeder Deutsche zwei gerettet hat.“ Als er in einem anderen Gespräch eingeladen wurde, in den 1948 gegründeten „Verband deutscher Kunsthistoriker“ einzutreten, replizierte er mit jener vernichtenden Anmut, die ihm immer wie ein Lichtblitz zu Gebote stand: „Aber das geht ja gar nicht, denn dann müsste der Verband ja seinen Namen ändern und Verband deutscher und ehemals deutscher Kunsthistoriker heißen“. Er wollte nie verletzen, aber die Trennungslinie von 1933 war nicht auszuwischen.

In Princeton habe ich auch Paul Frankl wieder getroffen, der allerdings schon im Januar 1962 starb. Tag für Tag arbeitete er meist bis 11 Uhr abends in der Bibliothek. Er war ein kluger, gelegentlich schelmischer Gesprächspartner, wobei er sich stets nur auf Deutsch unterhielt. Er hatte einen kaustischen

Witz, wenn er etwa erzählte, er habe Pinder nach Erhalt von dessen Buch *Das Problem der Generation* mit dem Satz gedankt: „Ich wundere mich, dass Sie jetzt auch systematisch arbeiten, oder vielmehr, ich wundere mich nicht, weil wir ja beide 1868 geboren sind.“ Auch Frankl haben professorale Antisemiten als begriffsversessenen Rabulisten charakterisiert, wobei der Mann mit seinen leuchtenden blauen Augen nichts war als ein tapferer Aufklärer, dem alles Verschwimmelte gegen den Strich ging.

Ich bin von Princeton aus auch gereist und habe dabei andere aus Deutschland, auch aus München verjagte Kunsthistoriker wie Adolf Katzenellenbogen, Ernst Kitzinger und Wolfgang Stechow kennen gelernt. Nicht vergessen möchte ich die Namen von Kolleginnen, die in der akademischen oder musealen Welt nur ein Nischendasein führten wie Gertrude Coor Achenbach in Princeton oder Gertrude Rosenthal, die mich durch die wunderbare Matisse-Sammlung in Baltimore führte. Alleinstehende Frauen hatten es offensichtlich schwer, in der Emigration einen professionellen Unterschlupf zu finden. Von den engsten Freunden, die ich unter den Emigranten gewann, will ich hier nicht weitererzählen, da ich über Friedlaender, Krautheimer und Hanns Sarzenski mehrfach an anderer Stelle geschrieben habe. Erwähnen muss ich aber noch Martin Weinberger, der drei Semester mein Kollege am Institute of Fine Arts der New York University war. Der gebürtige Nürnberger war bis 1933 Konservator am Bayerischen Nationalmuseum gewesen. Neben den kunstgeschichtlichen Schwergewichten wie Friedlaender und Krautheimer hatte der sehr Münchenerisch gebliebene freundliche Mann keinen leichten Stand. Seine Frau gab Deutschstunden für die Studenten des Institutes, da deutsch damals noch Pflichtsprache für die Studenten war. An einem Sonntag waren wir bei Weinbergers eingeladen. Sie lebten in einer traurigen Flüchtlingswohnung mit einem Teddy-Bär auf dem Sofa, die ganz erfüllt war von der staubigen Melancholie des Exils.

Diese Erinnerung an die Begegnung mit den Emigranten wäre unvollständig ohne einen Blick nach London. Seit 1957 gingen wir im Herbst für einige Wochen nach London. Dort hatte das Exil ein eigenes „Arcanum“, die „Warburg Library“, welche damals noch mit viel mobiliarer Erinnerung im „Imperial Institute Building“ untergebracht war. Die prägenden Figuren waren die 1936 von Saxl geholten Wiener: Otto Kurz und Ernst Gombrich. Der einerseits allwissende, andererseits im-

mer schweigende Kurz diente dem Institute als Bibliothekar. Fragte man ihn etwas, so schwieg er, erschien dann aber mit einem kleinen Zettel, auf dem die gewünschte Auskunft geschrieben war. Er war der Polyhistor, aber die dominierende Figur blieb Ernst Gombrich, der damals wohl an den letzten Teilen von *Art and Illusion* arbeitete. Ich meine noch heute, von keinem anderen Emigranten mehr gelernt zu haben als von ihm. Während Panofsky die humanistische Wissenschaft der deutschen Kunstgeschichte ins Englische überscrieb und damit zu einem weltweit verbreiteten Besitz machte, hat Gombrich die Übersiedlung nach England, in das Heimatland des Empirismus, zum Anlass für eine von seinem Freunde Karl Popper inspirierte Fundamentalkritik an der geistesgeschichtlichen Tradition der deutschen Kunstgeschichte gemacht. Er war wohl der einzige Emigrant, der die Auswanderung aus der Hauptstadt des „Kunstwollens“ und der „strengen Kunstwissenschaft“ in ein intellektuelles Experiment verwandelt hat. Auch für ihn verweise ich auf frühere von mir publizierte Texte. Am Warburg-Institute forschte auch Leopold Ettlinger, der 1937 noch in Halle promoviert hatte. Er nahm deutsche Gäste völlig vorbehaltlos auf und ließ sie an seiner manchmal sarkastischen Kritik der Disziplin teilhaben. In der Photothek des Institute residierte Adelheid Heimann, eine Hamburger Schülerin Panofskys und Kennerin der mittelalterliche Buchmalerei. Sie freute sich ersichtlich über den Besuch jüngerer deutscher Kollegen. Ihrem ganzen Habitus nach war sie eine Dame alten Stils, hatte aber in der Emigration während langer Jahre ein äußerst bescheidenes Leben mit vielen Verzichtten führen müssen.

**CF:** Spielte München als Stadt der Ausbildung – für Sie sowie für die jüdischen Kunsthistoriker, die Sie kennengelernt haben – eine besondere Rolle?

**WS:** Ich habe in der Nachkriegszeit in München studiert und promoviert und diese Erfahrung hat mich sicher nachhaltig geprägt. An einen Wechsel der Universität war damals aus praktischen Gründen nicht zu denken. Auch fühlten wir uns bei Jantzen als Lehrer sehr wohl. Er hat uns zwar nicht zur Gelehrsamkeit erzogen, die ihm selbst eher fremd war, aber er hat uns gezeigt, wie man Bilder ansieht, und davon hab ich lebenslang gezeht.

Nun zu München als Ausbildungsort emigrierter jüdischer Kunsthistoriker. Dazu ist zu sagen: München vor 1933 war nie ein positivistisches, gelehrtes oder gar intellektuelles Zentrum

der kunstgeschichtlichen Forschung wie Wien mit Riegl und Schlosser, Berlin mit Goldschmidt und Max J. Friedländer oder Hamburg mit Warburg, Panofsky und Saxl. In der Kunststadt München traten die Kathederfürsten auf: der späte Wölfflin und der verführerisch eloquente Pinder. Panofsky spottete über den „Pindergarten“. Von den hier genannten Kunsthistorikern haben nur Kitzinger, Stern und Weinberger in München promoviert. Kitzinger hat 1934 in einer Notsituation abgeschlossen, um flüchten zu können. Eigentlich wollte er 1933 zu Panofsky wechseln. Krautheimer hat in München angefangen, ist aber dann mit Frankl nach Halle gegangen. Er betonte immer, wie viel mehr er in einem Berliner Semester bei Goldschmidt als bei Wölfflin in München gelernt habe.

**CF:** Welche Lehre ziehen Sie persönlich aus Ihren Begegnungen und Freundschaften mit jüdischen Kunsthistorikern?

**WS:** Das große Erlebnis bei den ersten Begegnungen mit den Emigranten war das unbefangene Fortleben der von den Nazis zerstören Weimarer Kultur. Die Emigranten sprachen ein schönes, älteres Deutsch, das nicht durch das „Wörterbuch des Unmenschen“ vergiftet war. Die Freiheit, Offenheit ihrer Umgangsweise unterschied sich vital von jener „Wiedergutmachungsneurose“, unter der die meisten unserer deutschen Lehrer feierlich litten. Manchmal dachten meine Frau und ich: „Wir kommen hier gleichsam zu unseren Großeltern, zu Deutschen aus der Zeit vor Hitler.“

Wissenschaftlich erschlossen die Emigranten uns ganze versunkene oder verbrannte Provinzen. Das von Panofsky um 1930 entwickelte hermeneutische Modell der Ikonologie ist in Deutschland erst um 1955 mit Verbiegungen rezipiert worden. Der Hinweis auf eine in München 1938 akzeptierte Dissertation über die Darstellung der Bauern in der deutschen Kunst taugt da kaum als Gegenbeweis, sondern zeigt nur, dass Panofskys heute längst antiquiertes Argument an manchen Orten auch 2012 noch nicht begriffen ist. Von den Brückenschlägen zwischen Kunstgeschichte, Psychologie und Psychoanalyse, mit denen in Wien Ernst Kris und der frühe Gombrich teilweise inspiriert durch den großen Sprachforscher Karl Bühler begannen, hatten wir nie erfahren. Nur Sedlmayrs holistische Übertragung der Gestaltpsychologie auf die Kunstgeschichte fiel im nach Sinn und Deutung suchenden kunsthistorischen Nachkriegsdeutschland auf fruchtbaren Boden. Die Offenheit der Kunstgeschichte zur Moderne hin, für welche der Name des Emigranten Carl Einstein steht, wurde von der Univer-

sitätsgeschichte lang nicht gesucht. Auf all diesen Feldern konnten Gespräche mit Emigranten Lektionen in Nachsitzen sein. Doch Übertreiben wir nicht: Nicht alle jüdischen Emigranten waren methodische Pioniere, und die breite Rückkehr in jene verbrannten Provinzen der Weimarer und Wiener Kunstgeschichte vor 1933 und 1938 war eine Leistung jener jüngeren Kunsthistoriker, die um 1968 ihre Stimme erhoben. Sie müßten selbst sagen, wieviel sie dabei noch dem Austausch mit den Emigranten verdankten. Otto-Karl Werckmeister hat sich mit Herbert Marcuse unterhalten, und hier eröffneten sich im Gespräch mit einem Emigranten Horizonte, die ich um 1960 noch längst nicht wahrgenommen hatte.

**CF:** Ich möchte Sie abschließend um ein Resumée zu den Themen Exklusion und Wiederannäherung bitten, sowie um einen Ausblick: Wie sehen Sie die heutige bzw. die künftige Kunstgeschichte im Kontext von Bildwissenschaft und Globalisierung?

**WS:** Zum Ersteren. Die kunsthistorische Emigration von 1933 und 1938 ist heute Geschichte. Die Betroffenen – sowohl die Geflohenen wie die damals im Inland Fortwirkenden – sind nicht mehr unter uns. Es hat manche erfolgreiche Versuche der Einladung zur Rückkehr gegeben, von denen einige aufs Schönste geglückt sind. Ich denke an die Lehre von Otto Pächt an der Wiener Universität, welcher die um 1960 Studierenden in die Tradition der alten Wiener Kunstgeschichte einführte. Ich denke vor allem an Otto von Simson, der weit über die Grenzen der akademischen Kunstgeschichte hinaus zu einer noblen Figur des kulturellen Berlin aufstieg, auch wenn man nicht immer mit seinem konservativen Pathos einverstanden sein mochte. Hanns Swarzenski wurde in den letzten zehn Jahren seines Lebens für viele jüngere Kunsthistoriker in München zu einem wunderbaren Freund, der sich mit seinem unerhörten Schatz an Wissen und Kenntnis buchstäblich verschenkte. Aber das waren Ausnahmen. Ich habe mich mit Richard Krautheimer, der in manchem sehr an seiner fränkischen Heimat hing, des öfteren über die Unmöglichkeit einer Rückkehr unterhalten. Es war die tiefe Kränkung durch manche Abwendung im Frühjahr 1933, es waren die Ermordeten in der nächsten Familie, und es war die Verachtung für das schreckliche Wort „Wiedergutmachung“ die einem solchen Gedanken im Wege standen. Als er auf der Einladung zum internationalen Kongress für Kunstgeschichte 1964 in Bonn sich selbst, Adolf Katzenellenbogen und Rudolf Wittkower als Sek-

tionsleiter verzeichnet sah, meinte er irritiert: „Das ist ja der reine Wiedergutmachungskongress.“ Er ist dann doch gekommen. Bei einem offiziellen Essen in der Redoute in Bad Godesberg, an dem er als Mitglied des American Committee oder eben als Sektionsleiter teilzunehmen hatte, erhob der gastgebende Bundesminister sein Glas auf „unser schönes deutsches Vaterland“. Ich sehe Krautheimer, der einst im ersten Weltkrieg für Deutschland gekämpft hatte, noch heute vor mir, wie er unendlich müde und gequält dieser Aufforderung folgte. In diesem Gestus zeigte sich Alles: die unerschütterte Freundschaft zu jenen Tapferen, die 1933 zu ihm gestanden hatten, und die völlige Unmöglichkeit der arglosen Heimkehr in das Land der „Märzgefallenen“. Aber das ist heute Geschichte.

Ihre zweite Frage versetzt mich in Verlegenheit

Ein demnächst 90-jähriger muss mit Zukunftsvisionen vorsichtig sein, denn wahrscheinlich hat er längst die Gegenwart verpasst.

Die Bildwissenschaft, welche unter versetztem und nicht ganz stimmigen Gebrauch eines linguistischen Begriffs von Richard Rorty vor etwa 20 Jahren als „iconic turn“ ausgerufen wurde, sollte nicht einfach als ein vulgäres Schreckgebilde für ihre gebildeten Verächter verteufelt werden. Aber sie müsste zu einer gesellschaftskritischen Disziplin umgeformt werden. In einer Informationsgesellschaft, die sich auf vielen Gebieten nicht mehr über die Sprache, sondern über Bilder verständigt, braucht man eine kritische Bildwissenschaft. Sie müsste untersuchen, was heute mit Bildern politisch, kommerziell, wissenschaftlich und alltäglich erhellt, erwirkt, aber auch ange richtet wird. Verlangt wird dafür ein jeder transzendentalen Überhöhung, jeder ästhetischen Auratisierung entkleideter, sozialkritischer Bildbegriff. Ich habe meine Zweifel, ob die alte Kunstgeschichte das leisten kann.

Globalisierung. Der Begriff ist etwas jünger als die Bildwissenschaft. Er reagiert auf die vollzogene Globalisierung durch den Verkehr, die Ökonomie, den Nachrichtenfluss und nicht zuletzt auch durch die Kunst und den Kunstmarkt. An vielen Orten in Europa, Nordamerika, aber auch schon in Asien entstehen Lehrstühle, Institute, Forschungseinrichtungen für Global Art History. Das ist ein unumkehrbarer Prozess, der die traditionelle eurozentrische Kunstgeschichte rasch provinzialisieren wird. Ich sehe allerdings ein empirisches Problem, das gelöst werden muss. Es darf nicht geschehen, dass wir – also die europäischen und nordamerikanischen Kunsthistoriker –

uns unter dem modischen Schlagwort „Bildanthropologie“ eine universale Kompetenz für alle Artefakte auf dem Erdball anmaßen. Das Resultat wäre ein komparatistischer Dilettantismus. Nein, wir brauchen die mühselige Zusammenarbeit der partikularen Kompetenzen, die linguistisch, historisch und kennerisch mit den heute technisch rapide zusammenschießenden Kulturen und deren alter Vielfalt wirklich substantiell vertraut sind. Auch scheint mir sehr fraglich, ob das westliche Modell von Kunstgeschichte, das sich der Aufklärung, der Revolution und der Säkularisation verdankt, also, mit Max Weber zu sprechen, der „Entzauberung der Welt“, sich auf den Islam oder den Buddhismus oder auf die afrikanischen Stammeskulturen übertragen lässt. Globalisierung der bisherigen Kunstgeschichte, das wäre ein postkoloniales Projekt. Es wird etwas Neues, ganz Anderes entstehen müssen, das den Horizont der europäischen Vorstellung von Geschichte und Kunst hinter sich lassen müsste.

Doch nun wendet der 88-Jährige sich wieder den Fußnoten eines französischen Aufsatzes über die Kathedrale von Reims zu und demonstriert, wie inkompetent er für die Beantwortung von Zukunftsfragen ist.