

## Festrede Dr. Manfred Schneckenburger

Gehalten aus Anlaß der Verleihung der Ehrendoktorwürde  
der Universität Duisburg am 1. Februar 1985

Hochverehrter Herr Professor Buchheim,  
meine sehr geehrten Damen und Herren,

die Versuchung, eine Rede auf den Kunsthistoriker Buchheim mit einer Hymne auf den uomo universale Buchheim zu beginnen, ist groß. Allzu üppig, allzu barock breitet er das Füllhorn seiner Begabungen und Aktivitäten als Maler, Poet, Romancier, Verleger, Sammler, Streiter und Kunsthistoriker vor uns aus. Allzu reich ist dieses Leben aus vielen Leben aneinandergereiht. Würden wir unter einem uomo universale nicht einen renaissancehaft abgeklärten Leonardo oder gemessen parlierenden Castiglione verstehen – Buchheim müßte ein solcher sein. Aber ich widerstehe der Versuchung und versage mir den kantigen, oft schroffen Polyeder mit dem weichen Kern. Der Kunsthistoriker – erlauben Sie mir die Einengung, die Gefahr, daß Buchheim akademisch ausbleicht, ist selbst hier gering – der Kunsthistoriker läßt auch einen anderen Einstieg als über das Ego zu. Erinnern Sie sich an die frühen, mittleren 50er Jahre, als die Kunstwissenschaft in dicht aufeinander folgenden Vorstößen das 20. Jahrhundert zu erschließen begann? 1954 erschien Werner Haftmanns magistrale »Malerei im 20. Jahrhundert«: der souveräne, verführerisch sprach- und bildungsmächtige Versuch, die moderne Kunst als einzig legitimen Ausdruck »moderner Welterfahrung« zu begreifen. Zugleich stellte Haftmann sie auf die Linie einer europäischen, abendländischen Kontinuität. 1955 folgte, als scharfsinnig verbiesterter Widerspruch, Hans Sedlmayrs »Revolution der modernen Kunst«: ein auflagenstarker Generalangriff gegen alle konstruktive, surrealistische, expressionistische Ketzerei. Was Haftmann ein Überleben der abendländischen Kultur bezeugt, wurde von Sedlmayr als Sündenfall aus der

abendländischen Mitte indiziert. In dieses – und anderes – Getümmel stieß seit 1950, fast Jahr für Jahr, der Galerist, Verleger, Autor Buchheim mit kleinen, dann großen Büchern über einzelne Helden der klassischen modernen Kunst. Seine Bände über »Die Künstlergemeinschaft Brücke« (1956), den »Blauen Reiter und die Neue Künstlervereinigung München« (1958), die »Graphik des Expressionismus (1959), über Beckmann (1959) und Otto Müller (1963) waren Pioniertaten, die bis heute Standardwerke geblieben sind. Kunstgeschichte erschien hier weder als Apotheose noch als Eschatologie der modernen Zeit. Buchheim wies Künstler nur am Rande als Vollzieher in überkünstlerische Lebensentwürfe ein. Neben Haftmanns Suche nach den Grundmustern und Sedlmayrs strukturanalytisch verbrämtem altem Schandurteil rekonstruierte er ein Stück realer kunstgeschichtlicher Vergangenheit und gab ihm Gegenwart. Er schrieb keine Geschichte und erst recht keine Ideologie der Kunst, sondern der Künstler und ihrer Zusammenarbeit. Er fand im Expressionismus das Zentrum seiner Gravitation, aber es wäre falsch, nur den Expressionismusforscher und -vermittler zu sehen. Der Mensch Buchheim mag manchmal ein Expressionist, der Maler – verzeihen Sie mir die Schublade, lieber Herr Buchheim – ein Spätexpressionist sein. Der Kunsthistoriker Buchheim ist weder das eine noch das andere. Gerade in den 50er Jahren hat er, wie Reinhold Hohl treffend vermerkt, die Topographie der deutschen und französischen Graphik wie Malerei auf notwendige Weise in ein gerechtes Gleichgewicht gebracht. Seine Publikationen über Toulouse-Lautrec, Bonnard, Matisse, Picasso, Braque, Chagall, Dufy, seine Frankfurter Graphikkataloge – Inkunabeln aus der selten kulturellen Energie der Nachkriegszeit –

waren nicht nur Tribute an die herrschende, beherrschende Ecole de Paris. Sie gaben, gerade weil sie die Expressionismus-Bücher linksrheinisch ausbalancierten, Hinweise für die Betrachtung der deutschen expressionistischen Kunst. Carl Einstein hatte eine Generation zuvor in seiner berühmten Propyläen-Kunstgeschichte die »sächsischen Primitiven« als eine Art deutscher Sondergotik gegen die Franzosen herabgesetzt. Buchheim rückte den Expressionismus, bei aller Zuspitzung seiner Eigenart, auf gleiches Niveau. Sein Blick ging, gerade weil er von den Franzosen herkam, von der Weltanschauung auf die künstlerische Form. Und damit komme ich an die Front, an der Buchheim seine eigentlichen Siege erschrieb (wenn auch nicht immer im Gerichtssaal erstritt). In der »Brücke«-Monographie diagnostizierte er 1956 zu Recht: »Der Expressionismus ist heute geistig nicht bewältigt. In gewisser Hinsicht steht diese Generation vor den Zeugnissen expressionistischer Kunst wie ehemals ihre Väter und Großväter: erschreckt, eher zur Ablehnung aufgerufen als zur Teilhabe . . .« – aber war es wirklich nur die Ablehnung, die im Wege stand, als der Sammler seine eigene Teilhabe greifbar, der Autor die der jungen Generation geistig zu machen begann? Den Expressionismus überlagerte von Anfang an eine Vielzahl ideologischer Klischees. Zuerst verschwand er im Gewölk einer typisch deutschen Ausdrucks- und Seelenkunst. Dann rief Nazi-Deutschland zur Vernichtung der Ausgeburten »jüdisch-bolschewistische Entartung« auf. Im gleichen Jahr diskutierte die Moskauer Emigranten-Zeitschrift »Das Wort« die gleichen Bilder als Zeugnis protofaschistischer Irrationalität. Die Wurzeln der Ideologisierung reichen weit zurück. 1911 belegte der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer die jungen Maler aus

München und Dresden mit seinem Begriff der »Abstraktion«, der am Gegenpol zur »Einführung« stand. Im selben Jahr lokalisierte Worringers Buch über die »Formprobleme der Gotik« das Prinzip der Abstraktion als »antiklassischer Grundhaltung« – wo sonst? – in der nordischen, deutschen Kunst. Danach verengte Expressionismus sich einerseits zum Zeitstil der deutschen Gegenwart, weitete sich andererseits zum Inbegriff einer zeitlos metaphysischen, nordischen Sehnsucht aus. Seitdem wurde Expressionismus immer wieder in metaphysische, antiklassische, gotische, nordische Nebel entrückt oder mit atavistischen Regressionen identifiziert, strikt am Gegenpol zur romanischen Form- und Sinnenkunst. Eine kunstphilosophische Konstruktion hatte die Bilder ins Spannungsfeld weltanschaulicher Klassifikationen und Konfrontationen manövriert, weit über ihren künstlerischen Standort und ihre historische Situierung hinaus. Selbst Werner Haftmann intonierte 1954 schwelgerische Lyrismen über Ausdruckshieroglyphe, Urzustand, Vision. Werner Hofmann, der subtilste Intellektuelle unter den Kunsthistorikern, tat sich 1957 nicht genug in Vokabeln wie »maßlos . . . Unform des Grenzenlosen . . . schweren Entbindungskrämpfen ausgesetzt.« Und noch immer verlegen – keinesfalls nur französische – Kunsthistoriker den Expressionismus in die Nähe unbewältigter Gefühlsdränge, manisch-depressiver Züge und gefährdender Psychopathie, meist unterhalb der Schwelle formaler Reflektion. Der angesehene französische Kunsthistoriker Jean Leymairie: »eine dramatische Antwort auf unsere Existenz und ihre dunkelsten Wahnvorstellungen, ein gellender Schrei der Angst, die aus der sozialen Krise, der psychologischen Spannung und geistigen Verwirrung wächst« – man muß all diese

völkerpsychologischen, metaphysischen, panpsychistischen, primitivistischen Stereotypen Revue passieren lassen – denn vor ihrem Hintergrund wird deutlich, was Lothar-Günther Buchheim für die Expressionismus-Forschung geleistet hat.

Schon 1956 fragt Buchheim im »Brücke«-Buch: »Expressionismus – Schlagwort oder Stilbegriff?« Und kommt zu dem drastischen Ergebnis, das zum Bekenntnis einer Methode wird: »Der Terminus erweist sich als ebenso ungenau wie ein verwaschener Werbeslogan, als eine kaum tragfähige Eselsbrücke; er suggeriert, die Wahrheit verfälschend, ein Getragenwerden des Einzelnen von den Zeitströmungen und bewirkt damit eine Abwertung der schöpferischen Individualität«.

Das ist es, was Buchheims Recherche, Deutung, Schreibe auflädt und elektrisiert: Die Kristallation der schöpferischen Gruppen – »Brücke, Blauer Reiter« –, schöpferischen Individuen und – in seinem vielleicht schönsten Buch, nein, buchkünstlerischen Werk, der schöpferischen Ausdrucksform, die sich in der Druckgraphik konzentriert. Zwischen generösen Überblicken und verbrämten Ressentiments liegen diese Bücher wie Fundamente fest. Sie sind gründlich recherchiert, arbeiten Rückstände auf, bilden eine – allzu rasch vergessene? – Basis für den nächsten Schritt. Mehr noch: mit einem Mal gewannen »Brücke« und »Blauer Reiter«, Beckmann und Müller eine fast leibhaftig greifbare künstlerische Präsenz. Nicht nur, daß Buchheim unzählige neue Informationen ausgrub, Bilder entdeckte, Fehlmeinungen korrigierte: Blickwinkel und Methode schlagen einen direkten Zugang zum Künstler in seiner Zeit. Auch wo Buchheim gräbt und bohrt, wühlt er sich nirgends sichtbar im Archivstaub ein. Eines seiner großen Verdienste im »Blauen Reiter«-

Buch war die erste Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Macke und Marc: Anstelle esoterischer Heroen traten plötzlich vitale Menschen in ihrer Umgebung mit einem geradezu handwerklichen Ernst im Ringen um die neue Form hervor – genau das zeichnet auch die eigenen Bücher Buchheims aus. Seine Neigung zur Monographie ist nichts anderes als ein Ausdruck seiner Nähe zur Kunst, einer Nähe, in die (außer dem Maler) auch der Sammler rückt. Man konnte immer wieder lesen, daß am Anfang von Buchheims fast schon hypertropher Passion die Sicherung von »Vorlagen« für die Bücher des Verlegers und Autors stand. Ich glaube das nicht, Passionen wurzeln tiefer als in einem praktischen Zweck. Aber die wechselseitige Offenheit und der gemeinsame Kern liegen auf der Hand, und Lorenz Dittmann hat schon recht, wenn er auch die Sammlung eine »kunstwissenschaftliche Leistung ersten Ranges« nennt. Heckels »Schlafender Pechstein« von 1910 ist ein Glanzstück und eine einzigartige trouvaille zugleich. Auf die Vorderseite hatte Heckel ein eher mittelprächtiges Bild schwachbrüstiger Badejünglinge gemalt. Auf der Rückseite sah Buchheim, wie mancher andere vor und neben ihm, teils vom Keilrahmen, teils von einem Kreidebelag verdeckt, einen großen roten Fleck. Aber nur er erkannte darin das kühne, Rot mit Rot flankierende Pechstein-Porträt, da ihm auch die kleine Holzschnitt-Replique Heckels nach dem Ölbild bekannt war. Der Forscher arbeitete so dem Sammler zu. Der Sammler wurde, wenn ich richtig informiert bin, mit einem Discountpreis von 900 Mark belohnt.

Aber ich komme zum Autor zurück, dem abstrakte Begriffe stets weniger galten als der einzelne Künstler und das reale Werk. Was Wunder, daß seine stürmischste Liebe,

seine besondere wissenschaftliche Sorgfalt an zwei Einzelgängern unter der löchrigen Flagge Expressionismus, dem »zyklopi-schen Realisten« Beckmann und dem stillen Otto Müller hing. Der »Beckmann« wurde sein subjektivstes, literarisch brillantes Buch, ein metaphernblitzender Salut zwischen monumentalem Essay und Biographie, des-sen Schwung auch durch die spätere Er-gründung der kryptischen Symbolwelt Beckmanns nicht an Feuer verlor. Eine wis-senschaftliche Leistung im strengen Sinn stellt dagegen die Müller-Monographie dar. Ertrag und Mühen ermißt nur, wer den minimalen Überlieferungsstand kennt, denn alle Kärnerarbeit ging nahtlos in ein harmoni-sches Gesamtbild ein. Bezeichnend, wie noch vor der historischen Ortung die glän-zende Interpretation eines Selbstbildnisses, ein Abschnitt über Schilderungen durch Freunde und Bilder der Malerfreunde stehen, und erst dann die expansivere Frage: War Müller ein Expressionist? Vielleicht muß eigens vermerkt werden: diese Neigung zur Monographie hat nichts mit einem gewissen kläubelnden Biographismus des 19. Jahr-hunderts zu tun. Nirgends wird die Privatper-son über die Künstlerpersönlichkeit gedeckt. Ziel und Zentrum ist immer die Qualität des Werks. Das klingt, so allgemein gesagt, fast banal, war es aber gerade für den Expressio-nismus keineswegs. Yvan Goll nannte den Expressionismus schon 1914 »weniger eine Kunst als eine Erlebnisform«. Ein Problem der Rezeption war von Anfang an, daß der ideologische Zugriff mehr als kunstwissen-schaftliche Analysen, die Assoziation von Ekstase, Schrei, Rausch mehr als die Unter-suchung einer neuen Seh- und Darstel-lungsweise den Zugang bestimmten. Die Vision war wichtiger als ihre formale Gestalt, und Visionen fordern nun einmal kaum zu näherem Hinsehen auf. Dagegen stand

Buchheims Postulat »die expressionistische Kunst objektiv zu beurteilen, d. h. unter dem Gesichtspunkt der Qualität«. Es wäre ein eigenes Nachdenken wert – dieser wie selbstverständliche Gleichklang von »objek-tiv« und »Qualität«. Buchheim suchte weni-ger die Vision als ihre »künstlerische Bewälti-gung – d. h. ihre Objektivierung – im Bild«. Seine Bücher präzisieren die – inzwischen zu Gemeinplätzen popularisierten – Fragen nach der »neuen Form«. Sie verfolgen, was pauschal Gegenbilder, Flächigkeit, Auto-nomie der Mittel heißt. Sie reagieren mit besonderer Echostärke auf die von hartem Handwerk und Nachdenken über die Kunst erfüllten »Brücke«-Jahre zwischen 1909 und 1912, als die Malerei von schroffer Einfach-heit zu fiebriger Hektik trieb. Sie beschreiben aber auch ganz konkret, mit professionellem Malerblick, den Bildbau nach dem Beispiel der Ägypter, die reduzierte Palette bei reicher Tonskala, die Rhythmisierung des Bildes durch die Linie, die Einfachheit des Bildge-füges, den Einfluß der Leimfarbentechnik auf den Stil – alles Kapitelüberschriften aus der Müller-Monographie – so unpräzise, so direkt hatte noch niemand einen Künstler aus dem Umkreis des Expressionismus dargestellt. Sie arbeiten, parallel zu Haft-manns mächtiger Überhöhung der Aus-druckswelt, den »Stilwillen« der expressio-nistischen Maler heraus, der uns seitdem nicht geringer erscheint als in Konstruktivis-mus und Abstraktion. Sie stellen damit, auch wo Buchheim der sinnlichen Erfahrung und treffenden Formulierung mehr vertraut als der analytischen Sektion, Weichen für eine entideologisierte, historisch genaue und formbezogene Sicht der expressio-nistischen Kunst. Die befreiende Orientie-rung läßt sich kaum überschätzen. Bei all dem verliert sich die Darstellung so wenig im Formalismus wie in der Metaphy-

sik. Der Autor Buchheim ist ein glänzender Disponent. Er versteht es, Stoffmassen so leicht und klar zu verteilen, als seien sie, wie beschrieben, so geschehen. Er stimuliert Wort und Bilddokument, ohne die Verknäpfung zur reinen Illustration, inhaltlich wie typografisch zu einem Dialog. Lassen Sie mich ganz persönlich einschreiben: Ich hätte ihm damals sämtliche Preise für die schönsten Kunstbücher überreicht. Er beschreibt Formspannungen und Bildgefüge, aber er verfällt nie der exzessiven Deskription, die zum Selbstzweck wird. Methode wie Stil sind von Seminarexerzitien, der Zergliederung nach Syntax und Semantik, weit entfernt. Buchheim kennt keine falsche Fachlichkeit, keine krümelnde Schwelgerei im Anmerkungsapparat. Er bedarf keiner Spezialsprache und keiner Spezialbrille, die auch Prothesen sein können (nicht müssen), wo das Gehen und Sehen sonst schwer fällt. Der Verzicht auf einen Fachjargon bedeutet nicht, daß Buchheim in schöngeistigen Metaphern zerfließt, aber er verengt seine Anschauung nicht auf den kargen Nenner einer Terminologie. Er kann freihand formulieren, Form- wie Gefühlsspannungen anschaulich, nachvollziehbar machen. Der schreibende Buchheim: das bedeutet eine übersichtliche, leichtfüßige, kaum einmal hypotaktische, manchmal fast journalistische Dramaturgie der Kapitelfolge. Das bedeutet plastische Profile in der Konzentration auf das Künstlerische und das Biographische, Zeithistorische, wo es das Künstlerische berührt. Das bedeutet Bücher, die nicht nur Wissenschaftsgeschichte gemacht haben, nicht nur in Museums- und Universitätsbibliotheken stehen, sondern, ohne jeden Populismus, populär geworden sind.

Verehrter Herr Professor Buchheim, Sie haben unserer Wissenschaft eine Vielzahl von Einsichten und Ergebnissen beschert, die für manchen Nur-Gelehrten schon eine Lebensernte sein könnten. Sie haben dieser Wissenschaft aber noch etwas viel Wichtigeres, Selteneres gezeigt: eine ganz ungewöhnliche Nähe zur Kunst, in der Methode und Leidenschaft, Recherche und Spontaneität, Präzision und schriftstellerischer Glanz vereint sind. Ich wüßte nichts Rühmlicheres über einen Kunsthistoriker zu sagen, der nur ein Kunsthistoriker ist. Erlauben Sie uns, daß der Dank sich, notgedrungen und eng genug, auf diese eine Facette beschränkt.