



Sendung vom 25.05.1998

Prof. Dr. Frank Büttner  
Professor für Kunstgeschichte an der Universität München  
im Gespräch mit Dr. Michael Schramm

- Schramm:** Willkommen bei Alpha-Forum. Zu Gast ist heute der Kunsthistoriker Professor Frank Büttner. Seit 1994 hat er den Lehrstuhl für Kunstgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Kunstgeschichte Bayerns an der Universität München inne. Einem breiteren Publikum sind Sie, Herr Professor Büttner, bekannt als Fachmann für barocke Freskenmalerei und durch den Themenkomplex Kunst und Geschichte vor allem im 19. Jahrhundert. Sie wurden 1944 in Görlitz geboren, einer schönen alten Stadt. Hat diese Umgebung Sie für Ihre spätere Berufswahl inspiriert?
- Büttner:** Diese Umgebung nicht, weil ich schon sehr früh, als kleines Kind, aus Görlitz weggegangen bin. Ich kam dann nach Bremen. In Bremen allerdings hatten wir ein sehr schönes Museum, das ich von klein an immer wieder besucht habe. Es war in der Tat der Kontakt mit der Malerei, der mich zu diesem Studium gebracht hat, das nicht gerade in der Familie gelegen ist.
- Schramm:** Es ist ja nicht gerade ein klassisch bürgerlicher Beruf, den Sie ergriffen haben: Wie standen denn Ihre Eltern dazu?
- Büttner:** Ich kann nur sagen, daß sie heilfroh waren, daß ich Kunstgeschichte studiert habe und nicht etwa auf die Akademie gegangen bin. Ich habe mich nämlich die letzten drei Jahre in der Schule nur damit beschäftigt zu malen und nichts anderes zu tun. Als ich dann eines Tages sah, daß es doch nicht der richtige Weg war und sagte, dann will ich eben Kunstgeschichte studieren, waren meine Eltern eigentlich sehr zufrieden.
- Schramm:** Die Gebiete, die Sie erforscht haben und die Sie bearbeiten, fügen sich nicht so direkt ineinander, sie liegen zeitlich auseinander, und es sind auch ganz verschiedene Grundthemen. Wie kommt so etwas zustande?
- Büttner:** Es ist natürlich ein langer Prozeß und eine lange Entwicklung. Zunächst, in den fünfziger Jahren, war es sicherlich einfach nur die Begeisterung für die Farbe, für die Objekte, für die Malerei gewesen. Mich hat die Kunst fasziniert, und sie war eine Kunst, die ungeheuer im Aufwind zu sein schien, wenn ich beispielsweise an die Dokumenta 1959 denke. Dann wurde es aber schwieriger, und gerade diese Zeit der sechziger Jahre, als ich anfang zu studieren, war eine Zeit, in der man vielfältig darüber nachdenken konnte und mußte – speziell auch von der modernen Kunst her – wie das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Betrachter ist. An den Betrachter wurden immer höhere Anforderungen gestellt, er konnte sich nicht mehr genießend vor das Werk stellen, sondern er wurde provoziert, er wurde angeregt zu reagieren. Das war ein Erfahrungsbereich, der mich veranlaßt hat, immer mehr über diese Fragen nachzudenken, was eigentlich zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter geschieht. Das ist sicherlich ein ganz wesentliches Anliegen gewesen, das ich auch weiterverfolgt habe, als ich mich dann im Studium der Kunstgeschichte immer stärker der älteren Kunstgeschichte zugewandt habe.

**Schramm:** Ihr Fachbereich bildet sehr viele Studenten aus – es sind wohl an die 1200 Studenten. Wie sind denn deren Chancen auf dem Berufsmarkt, und hat das nicht auch etwas Beunruhigendes für einen Professor wie Sie, sich der Frage stellen zu müssen, ob die Chancen vielleicht nicht so ideal sind?

**Büttner:** Das ist in der Tat ein ganz großes Problem, das muß man ehrlich sagen. Ich habe hier in München in den sechziger Jahren studiert. Damals waren wir ungefähr 300 Studenten und sieben Professoren, jetzt haben wir eben fast 1200 Studenten und sechs Professoren, und die Betreuung kann daher einfach gar nicht mehr so sein, wie sie sein soll. Man ist sehr auf sich selbst gestellt, und die Ausbildung hat schon Defizite, sie könnte besser sein. Dann ist es auch so, daß wir durch die große Zahl an Absolventen, die jetzt auf den Markt drängt, wirklich in große Schwierigkeiten kommen. Das heißt, viele von denen, die dieses Fach studieren, werden nicht diesen Beruf ausüben können. Sie werden dann in andere Berufe ausweichen: alles, was mit Medien zu tun hat, ist ein potentieller Markt, der Reisemarkt kommt auch in Frage. Aber das sind natürlich alles nur Alternativen zu den klassischen Berufen und der Weg dort hinein ist sehr schwer geworden.

**Schramm:** Was raten Sie Ihren Studenten diesbezüglich?

**Büttner:** Ja, was rate ich? Es muß zum einen die Begeisterung da sein. Man muß sich einfach für diese Dinge ganz persönlich und ganz direkt begeistern und engagieren und muß bereit sein, dafür auch sehr viel zu opfern. Das ist ein Beruf, bei dem es, wenn man ihn richtig ausübt, keine Freizeit gibt, weil entweder der ganze Beruf als Freizeit aufgefaßt wird oder das Ganze eben wirklich das Hobby ist. Dann muß man schon während des Studiums den Kontakt zu den Institutionen suchen, d. h. Praktika machen, im Studium viel reisen und Kontakte zu anderen suchen. Dann gibt es eine kleine Hoffnung, daß man nachher auch weiterkommt. Auslandsbesuche und –kontakte spielen eine sehr wichtige Rolle. Aber es ist sicherlich so, daß der Wettbewerb sehr hart ist. Ich glaube, von den vielen, die jetzt bei uns studieren, werden nicht einmal 10% nachher wirklich in diesem Beruf einen Platz finden.

**Schramm:** Der klassische Abschluß ist für die Mehrzahl Ihrer Studenten der Magister. Der ist natürlich in Deutschland auch noch in besonderer Weise problematisch, weil er wenig bekannt und auch nicht so anerkannt ist. Müßte sich da Ihres Erachtens etwas ändern?

**Büttner:** Ja, das ist ein sehr langer Streit – vor allem deswegen, weil es ein gewisser Widerspruch ist: der Normabschluß ist der Magister, aber andererseits verlangen die staatlichen Institution, also die Denkmalpflegebehörden und die Museen, von den Studenten den Doktor, wenn sie eingestellt werden wollen für ein Volontariat. Das heißt also, die Studenten kommen mit dem Magister gar nicht in die klassischen Berufe hinein. Da liegt also der eigentliche Fehler, d. h. entweder müßte man die staatlichen Institutionen dazu bringen, auch Magister einzustellen, dann würde der Doktor allmählich aufgewertet in Richtung Habilitation. Oder man müßte den Weg zwischen Magister und Doktor deutlich verkürzen. Dazu gibt es auch Möglichkeiten, aber das auszuführen, würde hier jetzt zu weit führen. Aber die jetzige Situation ist in der Tat nicht sehr befriedigend.

**Schramm:** Als Kunstgeschichtler sind Sie ja mehr ein Beobachter und Beschreiber von Werken anderer. Hat das nicht manchmal auch etwas Unbefriedigendes, so daß man sagt, ich möchte selbst malen, ich möchte selbst etwas schaffen und nicht andere beschreiben?

**Büttner:** Das ist ganz sicher so. Immer wieder überkommt einen in bestimmten Ausstellungen wie Barockmalerei oder auch Malerei des 19. Jahrhunderts, vor allem des späten 19. oder auch des frühen 20. Jahrhunderts, die Lust an der Farbe. Da möchte man dann eigentlich auch selbst mit Farbe umgehen. Aber gleichzeitig ist es so, daß je mehr Bilder man im Kopf hat,

desto mehr wird einem auch bewußt, daß man eigentlich nur plagiiere würde: Man würde nie das erreichen, was man gerne machen möchte. Es wäre ein permanenter Widerspruch zwischen dem, was man gut findet, und dem, was man selbst macht. Das ist natürlich ein derart frustrierender Zustand, daß man es dann doch sehr schnell aufgibt.

**Schramm:** Aber kann man soweit gehen zu sagen, daß sich ein Kunstgeschichtler in gewisser Weise selbst den Weg zum Malen verbaut, weil er vielleicht auch zuviel weiß?

**Büttner:** Ja, es gibt ganz wenige Ausnahmen. Einer der akademischen Lehrer hier in München, Ernst Strauß, den ich sehr geschätzt habe und der ein sehr feinsinniger Interpret der Malerei der Moderne vor allem im Hinblick auf die Farbe war, war auch ein sehr interessanter Künstler. Aber das ist wirklich eine Ausnahme. Es gibt sehr wenige davon.

**Schramm:** Kunstgeschichte ist ja ein sehr weites und sehr interessantes Feld. Haben Sie das Gefühl, sie hat in unserer Gesellschaft den Platz, der ihr gebührt? Haben die Menschen im allgemeinen genug Ahnung von der Geschichte, die sie in den Kunstwerken, die sie sehen, umgibt oder ist das unterrepräsentiert?

**Büttner:** Es könnte immer mehr sein. Aber ich glaube, daß selten die Kunst so sehr im öffentlichen Bewußtsein präsent war, wie das bei uns heutzutage der Fall ist. Das ist zum einen sichtbar an den Möglichkeiten, die die Denkmalpflege hat. Das ist doch ein ganz wesentlicher Bereich, und dieser Bereich - der zuständig dafür ist, daß das, was an Monumenten erhalten und auf uns gekommen ist, erhalten wird - findet doch weitgehend Unterstützung in der Bevölkerung. Und das ist durchaus nicht immer so gewesen. Zum anderen ist die Zahl der Museumsbesucher zwar aktuell etwas rückläufig, aber trotzdem sind, glaube ich, nie so viele Leute in die Museen gegangen, wie es heute der Fall ist. Das heißt also, von daher ist es ein Bereich, der doch sehr großes öffentliches Interesse findet. Wie weit er wirklich richtig unterstützt wird, wie weit dort mehr geschehen könnte, das ist eine andere Frage. Man könnte durchaus die Meinung vertreten, daß beispielsweise die Ausbildung in Richtung des wissenden Umgangs mit diesen Dingen gar nicht so gut ist, wie es sein könnte. Das kann man z. B. daran sehen, daß die Kunstgeschichte an den Schulen doch eine sehr geringe Rolle spielt, weil dort alles sehr stark auf die bildenden Künste ausgerichtet ist. Da könnte es also schon mehr geben, aber ich denke insgesamt doch, daß die Kunst, für die wir zu sorgen haben, in der Gesellschaft einen festen Platz hat – bei allen Kritiken, die auch der Moderne gegenüber immer vorgebracht werden.

**Schramm:** Die Industrie hat die Kunst mittlerweile ein wenig entdeckt, ständig wird etwas gesponsert – Ausstellungen, Happenings u. ä. Wie sehen Sie denn das?

**Büttner:** Das ist mittlerweile ein notwendiges Übel. Ich glaube, daß es der Kunst nicht immer unbedingt nützt, weil eine gewisse Gefahr darin besteht, daß nur noch das gezeigt wird, was auch zu sponsern ist, wofür man auch einen Sponsor findet. Das ist natürlich auch irgendwie ein kleines Stück Zensur, das auf diese Weise hereinkommt. Andererseits war die Kunst immer in irgendeiner Weise von Auftraggebern abhängig und ist auf diese Weise immer in ihren Hauptströmungen gelenkt worden. Das läuft jetzt weiter. Aber es hat auch immer diese kleinen Schlupflöcher gegeben, die kleinen Möglichkeiten, beispielsweise mit künstlerischen Techniken zu arbeiten, die nicht viel Geld kosten. Genauso hat es immer Möglichkeiten gegeben, in kleinen Galerien, in kleineren Ausstellungen Dinge zu zeigen, die eben keinen Sponsor finden würden. Insofern gleicht es sich aus. Aber es liegt schon eine gewisse Gefahr darin, vor allem deswegen, weil mit der Durchsetzung des Sponsorings immer auch sehr stark nach der Zahl der

Besucher gefragt wird. Es gibt dann so eine Art Abstimmung mit den Füßen. Da ist es natürlich so, daß ich sehr schnell eine Ausstellung auf die Beine stellen kann, die ein paar hunderttausend Leute heranholt: Das sind dann vor allem Ausstellungen zur klassischen Moderne. Aber die Gefahr ist sehr groß, daß man sich immer wiederholt und die andere Aufgabe vernachlässigt, die Museen und Ausstellungshäuser auch haben: Dinge zu zeigen, die eben nicht bekannt sind, und Unbekanntes bekannt zu machen. Das ist, wie ich meine, die fast noch wichtigere Aufgabe, und dafür Sponsoren zu finden, ist nicht leicht. Wenn man sie findet, ist das um so schöner - aber dafür müssen die Museen eben meistens selbst geradestehen. Deswegen wäre eine Museumspolitik, die ganz und gar darauf setzt, daß die Museen ihr Geld selbst verdienen, sehr fatal.

**Schramm:** Einer Ihrer Forschungsschwerpunkte ist die Kunst im Bildungsbürgertum des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Kann man da Vergleiche ziehen? Hatte die Kunst damals einen völlig anderen Stellenwert als heute?

**Büttner:** Doch ja, es ist schon so, daß sich der Stellenwert relativ stark gewandelt hat. Die Kunst hat im Alltagsleben in Europa immer eine sehr große Rolle gespielt, vor allem deswegen, weil sich die Kirche der Kunst bedient hat, um die Glaubenswahrheiten den Gläubigen irgendwie vor Augen zu führen und sichtbar zu machen. Das gilt nicht nur für die katholische Kirche, auch die protestantische Kirche hat sich, wenn auch in anderer Weise und in begrenzterem Maße, dessen bedient. Dann kommt dieser große Schritt des 18. Jahrhunderts, in dem die Aufklärung die Kunst als Bildungsmittel entdeckt hat: Durch Bilder kann man lehren, belehren, kann man Vorstellungen verfestigen, kann man überhaupt neue Bereiche sichtbar machen. Die Kunst wurde im 18. Jahrhundert zu einem Instrument der Volksaufklärung – das ist ein ganz wichtiger Schritt gewesen. Der wurde allerdings dann im nächsten Schritt, in der deutschen Klassik, im Kunstbegriff, der im Kreis um Goethe und Schiller etabliert worden ist, noch ein Stück weitergeführt, weil dann die Kunst das war, was den Zwiespalt zwischen Ideal und Leben, zwischen Ideal und Wirklichkeit versöhnen konnte. Das ist dann der eigentliche Bereich der bildungsbürgerlichen Kunst im 19. Jahrhundert gewesen: Man hatte dort Idealreiche, in die man flüchten konnte. Heutzutage ist das alles ein bißchen schwieriger, weil natürlich in Ablehnung dieses Kunstbegriffs im 20. Jahrhundert die Provokation und das Arbeiten gegen die herrschenden Vorstellungen ein wichtiger Teil der Kunst geworden ist. Da sieht man natürlich auch sehr schnell die Grenzen, wie weit ein Publikum bereit ist, das noch zu akzeptieren. Aber es spielt auch dort eine ganz wichtige Rolle im allgemeinen Bildungshaushalt.

**Schramm:** Sie sehen es als eines der Ziele Ihrer Arbeit an, die Geschichte in der Kunst deutlich zu machen. Hat es jemals freie Kunst gegeben?

**Büttner:** Das hat es in kleineren Nischen auf jeden Fall gegeben. Kunst ist sehr lange Zeit eigentlich immer von Aufträgen abhängig gewesen. Dabei war es so, daß der Auftraggeber natürlich gesagt hat, was geschehen und was gemacht werden soll. Auf diese Weise ist ein Teil der Kunstgeschichte eigentlich die Geschichte der Kunstaufträge. Aber daneben hat es immer wieder Bereiche gegeben, in denen Künstler anfangen, frei nach ihren eigenen Vorstellungen zu arbeiten. Das Medium der Zeichnung ist z. B. so ein ganz privates Medium gewesen. Sehr bald wurde dann auch die Graphik als solches Medium entdeckt. Nachdem sie im 15. Jahrhundert erfunden worden war – Holzschnitt und Kupferstich –, wurde das in zunehmendem Maße ein Mittel, in dem die Künstler ohne Auftrag frei für sich etwas schaffen und ihre Vorstellungen entfalten konnten. Tatsächlich ist es so, daß dieser Bereich der Graphik den höheren Künsten – Malerei, Skulptur usw. – den Weg gewiesen hat, weil in der Graphik Vorstellungen entwickelt worden sind, die keinen Auftraggeber gefunden hätten, wenn sie

als Malerei gemacht worden wären. Das ist ein Bereich, den man doch als einen freien Bereich, als einen Bereich freier Kunst bezeichnen darf.

**Schramm:** Aber die Hauptkunstszene war, wie Sie selbst sagten, im Grunde doch eine sehr abhängige. Kann man denn da einen Blick quer durch die Geschichte werfen? War diese Abhängigkeit in etwa immer gleich groß, oder war sie phasenweise deutlich stärker oder vielleicht auch manchmal nur relativ schwach?

**Büttner:** Die Geschichte der Kunst ist ja seit der Renaissance immer wieder beschrieben worden als ein Weg der Kunst in die Autonomie hinein, d. h. also in die Selbständigkeit, in die Freiheit von äußeren Regeln und Vorschriften. In der Tat ist das eine richtige Beschreibung, und man wird eben sagen können, daß die Künstler, solange sie z. B. am Hofe ihr Geld verdient haben, abhängig waren vom Hof und dessen Aufträgen. Nach der Revolution wurde das der Staat, dessen Auftragsempfänger sie waren, und dem sie zu dienen hatten. Aber diese kleinen Bereiche der freien Kunst, die ich eben an der Graphik dargestellt habe, blieben bestehen. Ein typisches Beispiel dafür ist Holland im 17. Jahrhundert. Holland entwickelt im 17. Jahrhundert einen sehr breiten und vielfältigen Kunstmarkt und hat ein sehr großes Publikum, das bereit ist, Kunst zu kaufen. Für dieses Publikum konnten Künstler schaffen, ohne daß sie sich von Aufträgen abhängig machten. Sie hatten dann ihre Sparten und waren Spezialisten, aber ein Phänomen wie Rembrandt ist letztlich auch davon abhängig, daß es diesen relativ freien Markt gab. Er ist ja in der Tat einer der Künstler, die man immer anführen müßte, wenn es darum geht zu zeigen, daß es auch freie Kunst gegeben hat.

**Schramm:** Eines Ihrer Hauptthemen ist dementsprechend auch die Historienmalerei, die nach der Französischen Revolution ein großes Phänomen wird und die natürlich erst recht nicht frei sein kann, weil sie politische Funktionen hatte. Wie weit geht das denn?

**Büttner:** Das ist ein etwas längerer Prozeß, dazu muß man vielleicht ein bißchen ausholen. Die Aufklärung hatte die Kunst als Erziehungsmittel entdeckt und sie eingesetzt, indem Geschichtsbilder dargestellt wurden, die bestimmte als vorbildlich geltende Taten zum Inhalt hatten. Das bezog sich meistens auf die antike Geschichte. Im Laufe des 18. Jahrhunderts spielte aber die Besinnung auf die eigene Nationalität eine zunehmend große Rolle: Man fing an, die eigene Geschichte zu entdecken und auch darzustellen. Dies ist zunächst ein Teil der bürgerlichen Emanzipation gewesen. Nach 1800 läuft es dann ein bißchen anders, da entdecken Persönlichkeiten, Herrscher in Frankreich, in Deutschland - insbesondere in Bayern Ludwig I. -, daß die Kunst eine Möglichkeit bietet, überhaupt eine Vorstellung von der eigenen Geschichte zu wecken. Es ist so: Die Geschichte als solche existiert ja gar nicht, Geschichte ist für den normalen Menschen nicht da, sondern entsteht für ihn erst dadurch, daß es Erzählungen, Bücher und Monumente gibt. Man kann eben auch das Geschichtsbild dadurch konstruieren oder eine bestimmte Topographie der Geschichte schaffen, indem man bestimmte Dinge, dadurch, daß man sie den Menschen als Kunstwerke vor Augen stellt, ins Bewußtsein hebt: so sind sie fortan im Bewußtsein präsent. Das ist im 19. Jahrhundert mit ungeheurer Intensität gemacht worden. Man kann das - in Deutschland vor allem - aus der gewaltigen Angst vor einer Revolution heraus verstehen: Die Revolution war der große Bruch der Geschichte. Die Angst davor, daß so etwas auch in Deutschland geschehen könnte, führt dazu, daß man eigentlich genau das Gegenteil sucht - nämlich Kontinuität. Diese Kontinuität will man vor Augen führen: Es wird dann die Geschichte eines Landes vor Augen geführt, die jedem einzelnen damit als eine Geschichte vorgeführt wird, der er selbst angehört, deren Resultat er ist.

**Schramm:** Sie haben sich einmal längere Zeit mit dem Bilderzyklus im Hofgarten

befäßt, der dafür wahrscheinlich ein besonderes Beispiel ist, aber damals auch sehr umstritten war. Er galt als mangelhaft in seiner Qualität - es wurden sogar Anschläge verübt.

**Büttner:**

In der Tat ist dieser Zyklus im Hofgarten, der in den Jahren um 1828 gemalt worden ist, einer der frühesten öffentlichen Zyklen, in dem Geschichte dargestellt wird. Das ist eben ein sehr interessantes Phänomen. Ludwig I. war der Auftraggeber dieses Zyklus, Peter Cornelius, den er nach München geholt hatte, war der Verantwortliche dafür, obwohl dort dann nur Schüler von ihm gemalt haben. Es war der Versuch, mit diesem Zyklus dem Publikum - und das waren die Münchner Bürger – die Geschichte des Hauses Wittelsbach als die Geschichte Bayerns vor Augen zu führen. Das war ein ganz klares und festes Konzept. Der König hat die Ausführung genau überwacht und darauf geachtet, welche Themen gewählt werden und wie sie dargestellt werden. Es war gedacht als ein Stück öffentlicher Geschichtsunterricht, und es wurde ganz offensichtlich auch so genutzt. Es gibt Berichte von Zeitgenossen, die sich darüber auslassen, wie diese Bilder besichtigt wurden: Der Hofgarten war ja ein öffentlicher Spazierplatz und sehr frequentiert - man ging da vorbei und genoß die Bilder. Die Anschläge galten übrigens nicht den Bildern, sondern sie galten dem zweiten Teil der Zyklen. Das ist hinsichtlich Ludwig I. auch ganz interessant, denn diese Zyklen wurden nicht mit weiteren Historienbildern fortgesetzt, sondern mit italienischen Landschaften. Diese italienischen Landschaften sollten verstanden werden, und deswegen wurden Beischriften verfaßt. Diese Beischriften hat Ludwig I. selbst als Distichen verfaßt. Er war ja, was man so ein bißchen in Anführungszeichen sagt, ein "Dichter" - weil das, was er dichtete, manchmal auch etwas geholpert hat. Aber immerhin, er hat diese Gedichte selbst gemacht. Nach 1830, in der unruhigen Zeit nach der Julirevolution, hat man dann diese Anschläge verübt. Aber im Grunde waren damit diese Gedichte von Ludwig I. gemeint. Das Volk wehrte sich damit gegen eine ihm aufoktroierte Erziehung – so muß man das, wie ich glaube, interpretieren.

**Schramm:**

Die Kunst und das Haus Wittelsbach in Bayern hängen ja sehr eng zusammen. Man kann schon sagen, das bayerische Königshaus hat die Kunstszene hier mehr geprägt, als das vielleicht anderenorts der Fall gewesen ist. Was unterscheidet denn das Kunstverständnis von Ludwig I., von Maximilian, von Ludwig II. – den vielleicht drei wichtigsten – von anderen Königen, von anderen Potentaten?

**Büttner:**

Ludwig I., mit dem man anfangen sollte, hat in der Tat Enormes für München geleistet. Man muß das einfach sagen: Die Stadt verdankt ihm eigentlich das Gesicht, das sie heute hat. Das ist Resultat einer sehr genauen Analyse der Zeitsituation. Er hat nicht wie seine Vorgänger im 18. Jahrhundert die Residenz ausgeschmückt, um mit der Ausschmückung der Residenz der höfischen Gesellschaft gegenüber zu repräsentieren. Er hat also kein Schloß wie Nymphenburg gebaut und ausschmücken lassen wie Max Emanuel, sondern er hat anerkannt, daß nach der Revolution das Gegenüber des Königshauses die Öffentlichkeit gewesen ist. Er hat diesen Schritt gemacht, und das kann man eigentlich am deutlichsten an der Art und Weise zeigen, wie er die Residenz ausgestaltet hat: Er hat in der Residenz den Nibelungenzyklus von Schnoor von Carolsfeld malen lassen, er hat die Repräsentationsräume des Königs im ersten Stock des Königsbaus ausmalen lassen mit Szenen der antiken und deutschen Dichtung. Und all das war der Öffentlichkeit zugänglich. Jeder konnte einmal in der Woche in diese Räume hinein, und ihm wurde das dann erklärt. All das diente dazu, die Öffentlichkeit zu bilden und zu erziehen. Er hat sich also an die Öffentlichkeit gewandt, um sie zu bilden – natürlich in der Hoffnung oder in der Erwartung, daß ein gebildetes Volk keine Revolution macht. Das waren also die ganz handfesten Zwecke im Hintergrund, aber trotzdem war es eben im Grunde das Bildungsideal der

Goethezeit, das er aufgegriffen und durchgeführt hat. Das hat in Deutschland sicherlich keiner so konsequent gemacht wie Ludwig I. Wenn man nach Preußen geht: Friedrich Wilhelm III. hatte für diese Dinge kein großes Interesse, und man kann nur sagen, daß er eben das Glück hatte, in Schinkel einen hervorragenden Mann zu haben, der dann doch manche Dinge - wie das alte Museum - in die richtige Richtung gelenkt hat. Auch Friedrich Wilhelm IV. hat in ähnlicher Richtung gearbeitet, aber München steht in der Konsequenz, in der diese Bildungsidee umgesetzt und realisiert wurde, eigentlich ziemlich einzigartig da.

**Schramm:** Dieses Bedürfnis, das Volk gewissermaßen via Kunst zu beruhigen, hat aber ein Ludwig II. wohl sicherlich nicht mehr gehabt?

**Büttner:** Nein. Aber das ist auch eine nach innen gewendete Konsequenz des Kunstbegriffs, mit dem Ludwig I. gearbeitet hat. Und zwar war es so, daß hinter dem, was im 19. Jahrhundert gemacht wurde, die Vorstellung stand, die man z. B. bei Schiller in der Ästhetik niedergelegt findet, daß zwischen Ideal und Wirklichkeit ein Bruch ist und nur die Kunst in der Lage ist, Ideal und Wirklichkeit miteinander zu versöhnen. Ludwig I. hat das nach außen gewendet und versucht, das Volk zum Ideal der Kunst hinaufzuheben. Nach 1848 wurde das sehr viel schwieriger, man war enttäuscht und sah keinen Weg mehr. Maximilian hat auf seinem Weg viel mehr den Akzent auf die Wissenschaft gelegt, und Ludwig II. macht es dann für sich, da nach außen hin, für die Öffentlichkeit, die Versöhnung von Ideal und Wirklichkeit in der Kunst nicht mehr möglich ist. Er hat also Kunst nur wieder auf sich selbst bezogen und in Herrenchiemsee, in Linderhof oder auch in der Oper von Wagner diese Versöhnung von Ideal und Wirklichkeit stattfinden zu lassen, die aber im Grunde genommen eine Flucht gewesen ist – eine Flucht aus der Öffentlichkeit in einen Bereich, in dem er wenigstens im Traum so König sein konnte, wie er es gerne wollte.

**Schramm:** Eines Ihrer Lieblingsobjekte ist die Ludwigskirche mit den Cornelius-Fresken. Auch die waren damals nicht unumstritten gewesen. Man sagte, es sei eine Rückwendung in die Vergangenheit, es wäre in diesen Fresken die Religion zu dominant. Was ist das für eine Kunst - man nannte sie auch die Kunst der Nazarener?

**Büttner:** Ob es ein Lieblingsobjekt ist, weiß ich nicht, aber es ist auf jeden Fall ein Objekt, mit dem ich mich sehr intensiv beschäftigt habe. Auch da ist der Ausgangspunkt der Bruch von 1789 gewesen. Nach der Revolution, nach der Aufklärung, sah man sich eigentlich vor einem Scherbenhaufen stehend, auch was die Religion betraf, denn mit dem Rationalismus, mit der Auseinandersetzung des Rationalismus mit der Religion, waren viele Dinge, die eigentlich als Grundlage der Religion anzusehen waren, verloren gegangen: Die Vorstellung des Christentums wurde dort reduziert auf eine Ethik, auf eine Moral. Und die Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts läuft auf diesem Gebiet dann so, daß man versucht, die verlorengegangene Metaphysik wiederzugewinnen. Die Kunst stand im frühen 19. Jahrhundert vor der Frage, wie sie sich dazu verhält: Entweder sagt sie, die rationalistische Kritik an der Religion ist richtig, dann habe ich mit der Religion nichts mehr zu tun, oder sie akzeptiert das Wissen, daß es etwas Metaphysisches und Jenseitiges gibt, dann ist der Kunst die Aufgabe gestellt, wie sie das Jenseitige sichtbar machen kann. Die norddeutschen Romantiker, also Runge und Friedrich, haben es versucht, indem sie quasi die Landschaft transparent machten, um das, was jenseits der Landschaft ist, sichtbar zu werden zu lassen. Die Nazarener waren dagegen fest in der katholischen Kirche verankert und sahen ihre Aufgabe in der Tradition. Die Aufgabe, die sich ein Cornelius stellte, bestand darin, wie er das, was als traditioneller Glaube überliefert ist, so zeigen kann, daß es nicht mißverständlich ist. Er greift zu einem Programm, das letztlich das Glaubensbekenntnis illustriert. Er stellt es so dar, daß der Betrachter nicht

der Illusion des Teilhabens an den Ereignissen in den Bildern unterliegt. Statt dessen sind die Bilder sehr zeichenhaft, sehr schematisch angelegt und in hohem Grade stilisiert. Das war sein Versuch zu verhindern, daß die Bilder als ein dramatisches Stück - wie heutzutage ein Film - gelesen werden. Das ist ein Versuch, an dem man zeigen kann, daß es ein wichtiger und gleichzeitig auch schwieriger Weg war, der auf die Erziehung des Publikums zielte. Im Grunde aber ging die ganze Entwicklung in eine andere Richtung: Man wollte eine realistische Kunst, und man wollte im Grunde eine Kunst, die zeigte, daß Kunst und Religion eigentlich wenig miteinander zu tun haben. Insofern stand er also auf der falschen Seite. Aber es ist sicherlich einer der ganz wichtigen und, wie ich denke, in vieler Hinsicht überzeugenden Versuche, doch noch Möglichkeiten zu finden, Aussagen über die Religion auch aus dem Geist der Zeit heraus in der Kunst zu machen.

**Schramm:** Eine scharfe Kurve nun zur barocken Freskenmalerei von Tiepolo in der Würzburger Residenz - auch das ist ja ein Thema von Ihnen. Was ist denn hier das Besondere? Sie war ja wohl mehr im Zeitgeist eingebettet als später die Malerei von Cornelius?

**Büttner:** Ja, das kann man sagen bzw. man kann es noch auf eine andere Weise zurechtrücken. Es ist so, daß gerade die Würzburger Residenz ein ideales Gegenbeispiel zu dem ist, was wir vorhin über Ludwig I. gesagt haben: Die Residenz in Würzburg ist ein Bauwerk, das im Hinblick auf die höfische Gesellschaft geschaffen worden ist, auf die Hofgesellschaft, die hohen Gäste, die von außen her kommen. Das ist ein Bau, der als Bau und als Ausstattung mit seiner Pracht – das ist ein Terminus technicus der damaligen Zeit gewesen – den Status, den Stand des Besitzers, des Hausbewohners, des Fürstbischofs in Würzburg, anschaulich zu machen versucht. Die Residenz richtet sich also wirklich an diesen Bereich der höfischen Gesellschaft. Ludwig hat das nicht mehr gemacht, sondern er hat sich an die bürgerliche Öffentlichkeit gerichtet. Das ist ein großer Unterschied und auch ein Problem, denn der Adressat "Bürgerliche Gesellschaft" sind wir heute immer noch, der Adressat "Höfische Gesellschaft" ist untergegangen. Damit untergegangen ist auch das spontane Verstehen dieser Sprache, denn die damalige höfische Gesellschaft lebte in einer Zeit der Rhetorik der großen Hoffeste. In der Tat ist diese ganze Ausstattung im Grunde ein Stück barocker Rhetorik, dessen eigentliche Bedeutung wir erst mühsam wieder gewinnen müssen.

**Schramm:** War es der Wunsch Balthasar Neumanns, des Architekten der Residenz, daß Fresken von Tiepolo in seinem Gebäude sein sollten?

**Büttner:** Ursprünglich war es so nicht geplant gewesen. Das, was von Anfang an geplant war, ist ein sehr umfangreiches Historienprogramm gewesen: Geschichtsmalerei schon damals, aber mit einer anderen Zielrichtung, nämlich das Herkommen und die Legitimität der Würzburger Fürstbischöfe zu dokumentieren. Das ist aus der politischen Situation heraus sehr klar zu verstehen, weil das eine Zeit war, in der an verschiedenen Orten im Grunde schon über eine Säkularisation nachgedacht wurde, und man den eigenen Status gefährdet sah. Das wurde dann nachher fallen gelassen, man wollte eine reine Dekoration mit Stuck und ähnlichen Mitteln durchführen – so, wie man sie im weißen Saal in Würzburg noch sieht. Erst 1749 ist man eigentlich auf die Idee gekommen, daß man das farbig machen könnte. Der Griff zu den Sternen ist dann erstaunlicherweise gelungen: Es war nicht vorgesehen, aber das, was herausgekommen ist, ist natürlich ein ideales Miteinander. Besser hätte man es sich nicht vorstellen können.

**Schramm:** Tiepolo war ja Italiener, hätte es da nicht auch einen deutschen Freskenmaler gegeben?

**Büttner:** Ja doch, man hat zunächst einmal Johann Sick aus München herangeholt,

der dann den Saal, die Saalaterina im Erdgeschoß, gemalt hat. Das ist dann aber nicht gut gewesen, und man hatte dann einen weiteren Künstler, der sich als Schwindler herausstellte. Erst als man auf die Nase gefallen war, hat man sich gesagt, daß so etwas nicht wieder passieren dürfe, und sich an Tiepolo gewandt. Aber dazu muß man auch sagen – das wissen wir aus zeitgenössischen Berichten –, daß der Hof wirklich über die Grenzen dessen hinausgegangen ist, was er hat bezahlen können. Die nächsten Jahre waren sehr schwierig, weil man sich verausgabt hatte.

**Schramm:** Sie sagten es schon, Tiepolo war nicht ganz frei in dem, was er da malte. Es gab ein sogenanntes Programm, das umgesetzt werden mußte. Dazu schreiben Sie, diese Umsetzung sei manchmal spielerisch irritierend gewesen. Was meinen Sie damit?

**Büttner:** Das Programm, das man ihm in Würzburg vorgegeben hat, war zunächst einmal wirklich eine Dokumentation der historischen Legitimation dieser Herrschaft der Fürstbischöfe in Würzburg: es wird gezeigt "Barbarossa bei der Hochzeit", "Barbarossa bei Bestätigung der Privilegien". Das war alles in Richtung einer Bestätigung gedacht, daß dieses Fürstbistum historisch legitimiert und gerechtfertigt ist und auf einer langen Tradition basiert. Das kann man natürlich auf verschiedene Art und Weise malen, und Tiepolo hat es eben in einer Art angepackt, in der er immer wieder spielerische Elemente hineinschob, die mit dem Thema eigentlich nichts zu tun haben: einen Zwerg hier, einen Hund dort, der im Vordergrund sitzt. Damit führt er Elemente ein, die dieses Grundthema umspielen. Das wird dann im Treppenhaus noch deutlicher, in dem er Elemente hereinbringt, die scheinbar bedeutend sind, deren Bedeutung man aber nicht aufschlüsseln können wird: Da kommt etwas herein, das er selbst in der freien Graphik gemacht hat, nämlich das Capriccio – das Capriccio als reines Phantasieprodukt. Dieses Capriccio unterläuft die ernste Pathetik des Programms, das ihm vorgegeben war.

**Schramm:** Wie kommt es, daß sich ein Kunstgeschichtler speziell für Fresken interessiert? Das ist ja nicht gerade eine moderne Darstellungsform.

**Büttner:** Richtig, das ist keine moderne Darstellungsform. Aber es ist eine, die sich als umfassende Kunstform präsentiert, die mit der Architektur verbunden ist und Lebensräume gestaltet. Das ist die eine Sache. Dann hat mich von Anfang an die Komplexität gerade der barocken Fresken angezogen: Es sind große Flächen, die dort bewältigt werden, mit Figuren, die auf den ersten Blick vielleicht gar nicht verständlich waren. Es war sicher für mich auch die Faszination des Entschlüsselns dabei. Das andere, das mich immer wieder beschäftigt ist, daß gerade bei den Fresken die Frage nach dem Verhältnis zwischen Malerei und Betrachter eine ganz zentrale Rolle spielt. Das Fresko wird eingebracht in eine Architektur: Die Architektur gibt dadurch, daß ein Raum, z. B. ein Treppenhaus, für eine bestimmte Funktion da ist, bestimmte Verhaltensweisen vor. Die Architektur hat implizite Wege, die beachtet werden müssen: Die Freskomalerei geht auf diese ganzen Bedingungen ein und integriert Bild und Architektur im Hinblick auf einen Betrachter. Das ist schon ein Problem, das mich in ganz besonderer Weise immer wieder beschäftigt. Das läßt einen im Idealfall zeigen, wie die Freskomalerei z. B. durch die Anlage der Perspektive einen Betrachter zu lenken vermag.

**Schramm:** Ein Kunsthistoriker befaßt sich natürlich auch mit den Malern, mit den Künstlern, die hinter diesen Werken stehen. Hat sich da etwas grundlegend geändert? War zu Zeiten Tiepolos die Ausbildung eines Künstlers eine wesentlich andere als heute oder sind beide gleich solide ausgebildet worden? Was hat sich da verändert?

**Büttner:** Da hat sich natürlich permanent etwas verändert. Die Ausbildung im 17. Jahrhundert war zunächst einmal eine handwerkliche Ausbildung: Die

Künstler haben schlicht und einfach ihr solides Handwerk gelernt, indem sie Zeichnungen und Gemälde kopiert haben und dann erst weitergegangen sind. Dann kam die Epoche der Akademieausbildung, in der als ein eigener und allen vorangestellter Bereich das Zeichnen der menschlichen Figur im Mittelpunkt stand: im Grunde ausgehend vom Idealwerk einer Skulptur. Das ist dann wiederum eine sehr formalisierte Ausbildung geworden, die heftig kritisiert worden ist, weil man den Menschen quasi in seine Bestandteile zerlegt hatte und ihn dann wieder zusammensetzte. Um 1800 kommt dann ein Wandel: Da tritt in zunehmendem Maße die Vorstellung in den Vordergrund, daß die Erfindung am Bild, der Gedanke, der Inhalt und die Art und Weise, wie dieser Gedanke ins Bild gesetzt wird, und die persönliche Handschrift das wichtigste sei. Das eine führt also in eine Kunst der Erfindung, wie sie z. B. Cornelius vertreten hat. Das andere führt in die Kunst der Ölskizze, der Landschaftsmalerei, die dann z. B. über Dilles, einen bayerischen Vertreter dieser Richtung, der unglaublich schöne Dinge gemacht hat, immer weiter in eine Malerei hineinführt, wie sie der Impressionismus darstellt. In jedem Fall aber waren diese Ausbildungen doch so, daß eine Grundausbildung gewährleistet war, die dazu führte, die Hand so auszubilden, daß sie das macht, was der Kopf will, und daß man die Instrumente wirklich beherrscht – so wie man ein Musikinstrument auch im Schlaf beherrschen können muß, sonst wird man kein guter Musiker. Ich denke, ein großer Wandel ist im 20. Jahrhundert eingetreten, denn die Technik ist immer gleichgültiger geworden und das Experimentieren und die Originalität der Materialien sind in den Vordergrund getreten. Das führt zu einer problematischen Vernachlässigung, so sehe ich das, denn wenn ich keine virtuose Hand besitze, die alles macht, was ich will, dann mache ich nur noch das, was die Hand kann – und das ist doch, wie ich meine, eine große Einschränkung.

**Schramm:** Eine letzte Frage dazu, mit der Bitte um eine ganz kurze Antwort: Welche Bilder hat ein Kunsthistoriker wie Sie zu Hause in der Wohnung hängen?

**Büttner:** Was ich für Bilder hängen habe? In erster Linie ist es Graphik, Druckgraphik aus dem 16., 17., 18. Jahrhundert. Das sind Dinge, die ich mir leisten kann und die mir ein großes Vergnügen machen, wenn man sie aufgestöbert hat. Ich habe ja vorhin gesagt, ich habe ein großes Interesse an dieser Graphik, weil sie ein Bereich ist, der in seiner Bedeutung eigentlich verkannt ist. Sie ist auch ein Bereich, in dem viel Phantasie tätig werden kann. Das ist sicherlich das Wichtigste. Und die großen Dinge, die ich gerne hinhängen würde, kann ich mir nicht leisten.

**Schramm:** Vielen Dank. Zu Gast bei Alpha-Forum war der Kunsthistoriker Frank Büttner.