

Authentizität in der Weimarer Republik : Max Sauerlandt und der Hamburger Faksimile-Streit

Autor(en): **Reineke, Anika**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **11 (2018)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872106>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Authentizität in der Weimarer Republik. Max Sauerlandt und der Hamburger Faksimile-Streit

Anika Reineke

Im Jahr 1929 schrieb Max Sauerlandt (1880–1934, Abb. 1), seit 1919 Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe: «Die ‹schönere› Reproduktion wird sich ganz unvermerkt vor das Kunstwerk schieben und den Eindruck des Originals schließlich ganz verdrängen. Ein Leben in falschen Gefühlen – das Schlimmste, was es gibt! – ist die unausbleibliche Folge.»¹ Um diese These herum entspann sich der Hamburger Faksimile-Streit, eine Auseinandersetzung unter etwa einem Dutzend Kunstexperten, die tiefe Einblicke in den Authentizitätsdiskurs der 1920er Jahre ermöglicht. Dabei stellt sich die Frage, was Sauerlandt befürchten liess, originale Kunstwerke würden durch Reproduktionen verdrängt. Vervielfältigungstechniken waren nach dem Ersten Weltkrieg weder im öffentlichen Leben noch in den Kunstinstitutionen eine Neuheit. Ende der 1920er Jahre konnten viele deutsche Museen bereits auf eine mehrere Jahrzehnte währende Tradition des Sammelns von Gipsen, Galvanoplastiken und Lithografien zurückblicken.² Dennoch entstand zur Zeit der Weimarer Republik ein spezifischer Diskurs, bei dem anhand von Ausstellungen, Vorträgen und Artikeln über das Nebeneinander von Reproduktion und Original und deren Wertigkeiten gestritten wurde.

Es lohnt sich, dafür einen Blick auf die kulturhistorischen Parameter der Zeit zu werfen: Sauerlandt erkannte 1929 die gleichen gesellschaftlichen Tendenzen wie sie Walter Benjamin Mitte der 1930er Jahre in seiner programmatischen Schrift vom *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*³ diagnostizierte. Sauerlandt bezeichnete das vergangene Jahrzehnt als die Zeit «der synthetischen Edelsteine, der vitaminlosen Büchsen Gemüse, der nikotinfreien Zigarren und des koffeinfreien Kaffees»;⁴ als das Zeitalter, in dem die «Massen» die Reproduktion bald als «täuschenden» Ersatz für

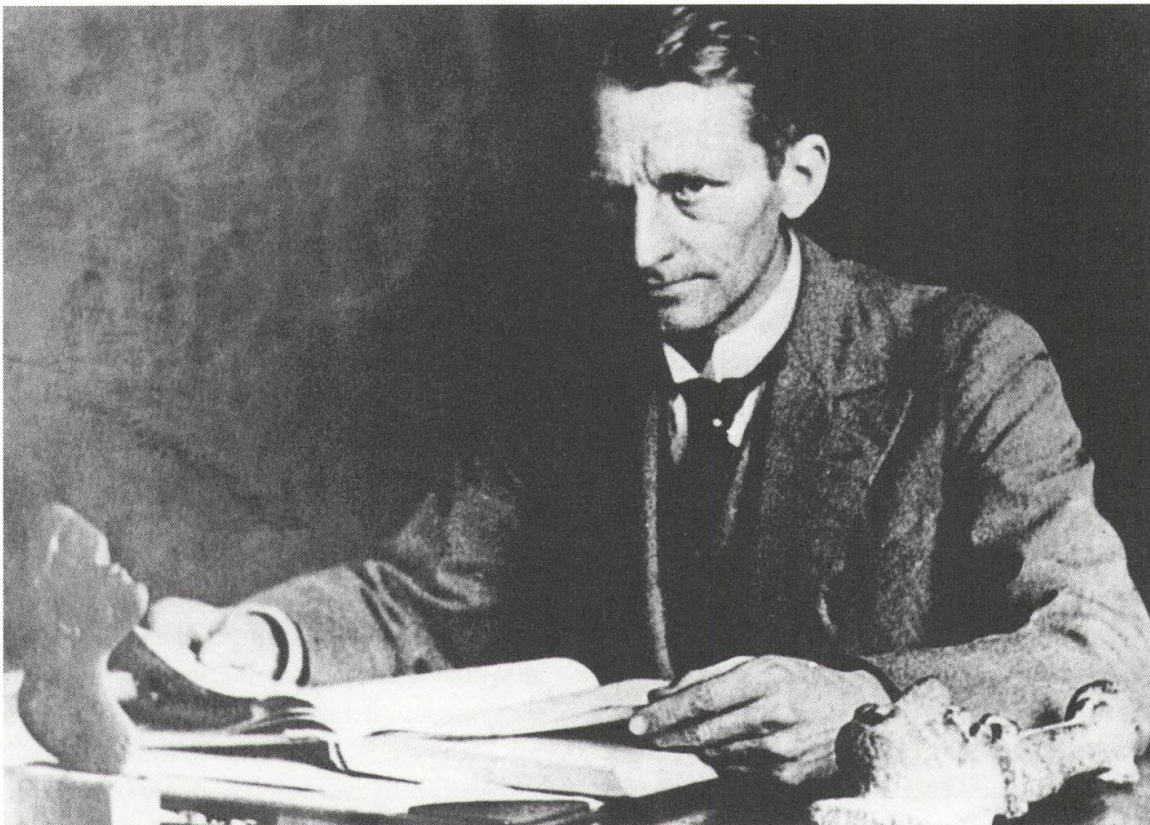


Abb. 1 Max Sauerlandt an seinem Schreibtisch, nach 1931 (Fotograf unbekannt)

das Kunstwerk»⁵ annähmen und der gefährlichen Überzeugung anhängen, die Reproduktion sei im ästhetischen Sinne wertvoller.⁶ Doch Sauerlandt schlussfolgerte anders als Benjamin: Während Letzterer die Reproduktion als der modernen Gesellschaft zuträglich erachtete, sah Sauerlandt dadurch den Verfall heraufziehen und das Überleben der Museen gefährdet. Nur mit einer ausschliesslich aus Originalen bestehenden Sammlung, so Sauerlandt, hätten sie eine Daseinsberechtigung in jener jungen demokratischen Republik, in der diese Institutionen der ganzen Bevölkerung zugutekommen sollten.⁷ Sauerlandt und Benjamin sind nur zwei von vielen Intellektuellen, die die neue Gesellschaft der Weimarer Republik als eine industrialisierte und zunehmend medialisierte Massengesellschaft kritisierten. Der Hamburger Faksimile-Streit ist aber nicht allein ein Beispiel dafür, wie sich die Menschen der 1920er Jahre mit diesen Veränderungen auseinandersetzten, sondern spiegelt auch damals neu auftretende Phänomene wie die Bilderflut der Moderne, die Sehnsucht nach dem Einzigartigen sowie, ganz allgemein, einen kulturellen Wandel.⁸ Die kunsthistorische Debatte über Original und

Reproduktion bekam an diesem Punkt eine Brisanz, die bis zum heutigen Verständnis von Authentizität nachwirkt. Authentizitäts- und Gesellschaftsdiskurs verknüpften sich dergestalt, dass die Frage aufkam, ob nicht die Vorstellung vom Authentischen und Einzigartigen in Kunst und Kultur überholt sei. Zwischen den Koordinaten, die sich mit Massengesellschaft, Demokratie, Medialisierung und Technisierung beschreiben liessen, zeigt sich demnach der Hamburger Faksimile-Streit als Abbild der Problematisierung von Authentizität in der frühen Moderne.

Der Hamburger Faksimile-Streit: Kunst zwischen Gut und Böse

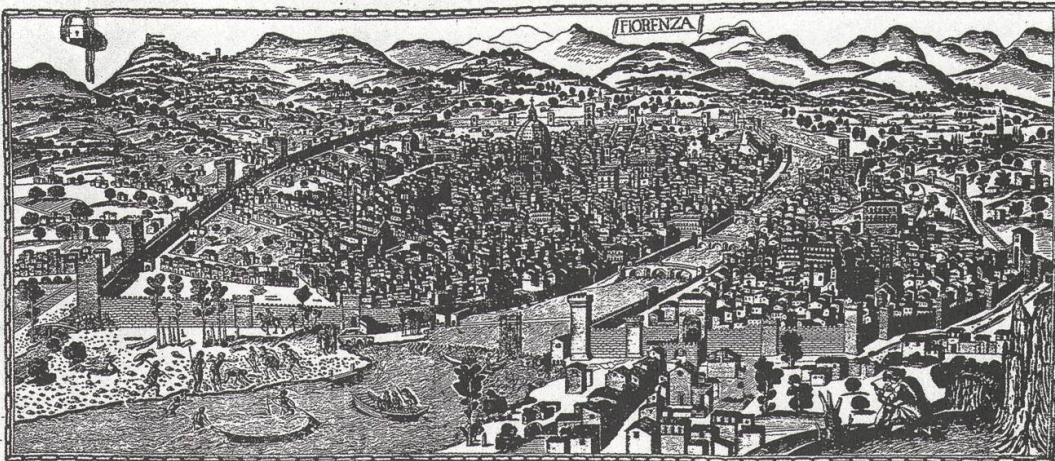
Sauerlandt veröffentlichte in den Jahren 1929 und 1930 insgesamt sechs Aufsätze, hielt zwei Vorträge und äusserte sich in Dutzenden Briefen über die mechanische Reproduktion von Kunstwerken. Er bezeichnete die zu bekämpfenden Abbilder als «Faksimilereproduktionen»; damit meinte er mechanisch hergestellte, aus seiner Sicht nahezu vollkommene Wiedergaben von Skulpturen, Grafiken und letzten Endes auch Gemälden. Deren Originalität wiederum gehe von ihrem «Entstehungsprozess, als zum Wesen des Kunstwerks gehörig»⁹ aus, der ihre «Unwiederholbarkeit»¹⁰ und Lebendigkeit bedinge. Das einzelne, vom Kopisten hergestellte Duplikat, der weisse Gipsabguss sowie die Fotografie interessierten Sauerlandt im Gegensatz zu den mechanischen Reproduktionen hingegen nicht; sie galten ihm als notwendig und legitim.¹¹

Ein Beweggrund für Sauerlandt, sich mit Reproduktionen auseinanderzusetzen, war das Vorhaben des Lübecker Museumsdirektors Carl Georg Heise, in seine Sammlung farbig gefasste Gipse aufzunehmen, ein Plan, den Sauerlandt schon seit dessen Aufkommen 1926 in Briefen und Unterredungen bekämpfte.¹² Zu Beginn des Jahres 1929 kam ein weiterer Auslöser hinzu: Die Württembergische Metallwarenfabrik (WMF) versandte deutschlandweit einen Katalog ihrer galvanoplastischen Erzeugnisse – darunter auch eine Reproduktion des steinernen Bamberger Reiters. Über diese industrielle Vervielfältigung von Metallplastiken erregte sich Sauerlandt dermassen, dass er im März 1929 einen Artikel in der Kunstzeitschrift *Der Kreis* veröffentlichte, in dem er den «gefälschten» Bamberger Reiter anprangerte.¹³ Zu einer Kontroverse, die über die schlichte Meinungsverschiedenheit zweier

ORIGINAL ODER REPRODUKTION?

UMFRAGE AUS ANLASS DER AUSSTELLUNG DER KESTNERGESELLSCHAFT

Die technische Vervollkommnung in der Wiedergabe von Kunstwerken, die unsere Zeit erreicht hat, gibt augenblicklich zu einer lebhaften Erörterung über das Für und Wider der originalähnlichen Reproduktion unter den Kunstkennern Anlass. Dass es für eine kleinere Stadt bei beschränktem Mitteln sinnvoller wäre, sich ein Museum guter Wiedergaben anzuschaffen statt weniger Originale von geringerer Qualität, will auf den ersten Blick einleuchten. Ein Max Sauerlandt führt interessante Argumente dagegen ins Feld. Der Leser wird sich aus den hier abgedruckten Antworten auf unsere Umfrage ein Urteil über diese für die öffentliche Kunstpolitik wie für den privaten Kunstkäufer wichtige Gegenwartsfrage bilden können.



ANSICHT VON FLORENZ

Italienischer Holzschnitt des XV. Jahrhunderts. — Nach der Faksimile-Wiedergabe der Reichsdruckerei.

DR. WILHELM HAUSENSTEIN, MÜNCHEN:

EIN MUSEUM AUS WIEDERGABEN

Ein Museum mit nicht originalen, sondern reproduzierten Schätzen scheint mir nicht nur möglich, sondern überdies eine reizvolle Aufgabe — ganz abgesehen davon, daß es gemäß in vielen Fällen eine notwendige Aufgabe ist, nämlich die, wo die Situationsverhältnisse es erfordern, sich eine gewisse Anzahl von Kopien zu beschaffen. In der Tat ist die Reproduktion der Kunstwerke in der verschiedensten Form denkbar: einmal als Sammlung rein technischer Kopien, zum anderen als Sammlung von Kopien, die durch die Hand der Künstler selbst, oder durch die Hand anderer Künstler, in der verschiedensten Weise hergestellt sind. Die Kopien können nach allen Richtungen hin, auch der schätzvollsten, Verwendung dienen. Sie können als Ersatz für die Originale dienen, wenn diese durch Krieg, Brand, Diebstahl oder sonstigen Umständen verloren gegangen sind. Sie können als Studienobjekte dienen, wenn die Originale zu selten oder zu kostbar sind, um sie in großer Zahl zu besitzen. Sie können auch als Mittel zur Verbreitung der Kunst dienen, indem sie in Schulen, Museen und öffentlichen Sammlungen ausgestellt werden können.

Die Kopien können auch als Ersatz für die Originale dienen, wenn diese durch Krieg, Brand, Diebstahl oder sonstigen Umständen verloren gegangen sind. Sie können als Studienobjekte dienen, wenn die Originale zu selten oder zu kostbar sind, um sie in großer Zahl zu besitzen. Sie können auch als Mittel zur Verbreitung der Kunst dienen, indem sie in Schulen, Museen und öffentlichen Sammlungen ausgestellt werden können. Die Kopien können auch als Ersatz für die Originale dienen, wenn diese durch Krieg, Brand, Diebstahl oder sonstigen Umständen verloren gegangen sind. Sie können als Studienobjekte dienen, wenn die Originale zu selten oder zu kostbar sind, um sie in großer Zahl zu besitzen. Sie können auch als Mittel zur Verbreitung der Kunst dienen, indem sie in Schulen, Museen und öffentlichen Sammlungen ausgestellt werden können.

des ganzen Problems. Inwiefern die Reproduktion der Kunstwerke in der verschiedensten Form denkbar ist, und inwiefern sie als Ersatz für die Originale dienen kann, ist eine Frage, die sich nicht nur den Kunstkennern, sondern auch den Kunstkäufern und den Museen stellt. Die Reproduktion der Kunstwerke ist eine Aufgabe, die in der verschiedensten Weise gelöst werden kann. Sie kann als Ersatz für die Originale dienen, wenn diese durch Krieg, Brand, Diebstahl oder sonstigen Umständen verloren gegangen sind. Sie kann als Studienobjekte dienen, wenn die Originale zu selten oder zu kostbar sind, um sie in großer Zahl zu besitzen. Sie kann auch als Mittel zur Verbreitung der Kunst dienen, indem sie in Schulen, Museen und öffentlichen Sammlungen ausgestellt werden können.

PROF. MAX SAUERLANDT,

DIREKTOR DES HAMBURGER MUSEUMS FÜR KUNST UND GESCHICHTE.

VERTEIDIGUNG DES ORIGINALS

Die Reproduktion der Kunstwerke ist eine Aufgabe, die in der verschiedensten Weise gelöst werden kann. Sie kann als Ersatz für die Originale dienen, wenn diese durch Krieg, Brand, Diebstahl oder sonstigen Umständen verloren gegangen sind. Sie kann als Studienobjekte dienen, wenn die Originale zu selten oder zu kostbar sind, um sie in großer Zahl zu besitzen. Sie kann auch als Mittel zur Verbreitung der Kunst dienen, indem sie in Schulen, Museen und öffentlichen Sammlungen ausgestellt werden können. Die Reproduktion der Kunstwerke ist eine Aufgabe, die in der verschiedensten Weise gelöst werden kann. Sie kann als Ersatz für die Originale dienen, wenn diese durch Krieg, Brand, Diebstahl oder sonstigen Umständen verloren gegangen sind. Sie kann als Studienobjekte dienen, wenn die Originale zu selten oder zu kostbar sind, um sie in großer Zahl zu besitzen. Sie kann auch als Mittel zur Verbreitung der Kunst dienen, indem sie in Schulen, Museen und öffentlichen Sammlungen ausgestellt werden können.

Die Reproduktion der Kunstwerke ist eine Aufgabe, die in der verschiedensten Weise gelöst werden kann. Sie kann als Ersatz für die Originale dienen, wenn diese durch Krieg, Brand, Diebstahl oder sonstigen Umständen verloren gegangen sind. Sie kann als Studienobjekte dienen, wenn die Originale zu selten oder zu kostbar sind, um sie in großer Zahl zu besitzen. Sie kann auch als Mittel zur Verbreitung der Kunst dienen, indem sie in Schulen, Museen und öffentlichen Sammlungen ausgestellt werden können. Die Reproduktion der Kunstwerke ist eine Aufgabe, die in der verschiedensten Weise gelöst werden kann. Sie kann als Ersatz für die Originale dienen, wenn diese durch Krieg, Brand, Diebstahl oder sonstigen Umständen verloren gegangen sind. Sie kann als Studienobjekte dienen, wenn die Originale zu selten oder zu kostbar sind, um sie in großer Zahl zu besitzen. Sie kann auch als Mittel zur Verbreitung der Kunst dienen, indem sie in Schulen, Museen und öffentlichen Sammlungen ausgestellt werden können.

Die Reproduktion der Kunstwerke ist eine Aufgabe, die in der verschiedensten Weise gelöst werden kann. Sie kann als Ersatz für die Originale dienen, wenn diese durch Krieg, Brand, Diebstahl oder sonstigen Umständen verloren gegangen sind. Sie kann als Studienobjekte dienen, wenn die Originale zu selten oder zu kostbar sind, um sie in großer Zahl zu besitzen. Sie kann auch als Mittel zur Verbreitung der Kunst dienen, indem sie in Schulen, Museen und öffentlichen Sammlungen ausgestellt werden können. Die Reproduktion der Kunstwerke ist eine Aufgabe, die in der verschiedensten Weise gelöst werden kann. Sie kann als Ersatz für die Originale dienen, wenn diese durch Krieg, Brand, Diebstahl oder sonstigen Umständen verloren gegangen sind. Sie kann als Studienobjekte dienen, wenn die Originale zu selten oder zu kostbar sind, um sie in großer Zahl zu besitzen. Sie kann auch als Mittel zur Verbreitung der Kunst dienen, indem sie in Schulen, Museen und öffentlichen Sammlungen ausgestellt werden können.

Abb. 2 Erste Seite der Umfrage «Original oder Reproduktion?» im Hannoverschen Kurier vom 9. Juni 1929

Museumsdirektoren hinausging, wurde der «Hamburger Faksimile-Streit» – so benannt erst 1986 von Michael Diers¹⁴ –, als die Tageszeitung *Hannoverscher Kurier* im Juni 1929 unter der Überschrift «Original oder Reproduktion?» die Essays von vier Kunsthistorikern publizierte (Abb. 2).¹⁵ Anlass gab eine Ausstellung, die Alexander Dorner, Direktor des Provinzialmuseums Hannover, in den Räumen der Kestnergesellschaft ausgerichtet hatte: Sie zeigte Originale und Faksimiles nebeneinander und liess den Besucher raten, welche Kunstwerke Originale waren. Dass dies weder Laien noch Sachverständigen gelang, war nach Dorners Meinung ein Beleg für das «Lebensrecht des Faksimiles».¹⁶ Für Sauerlandt dagegen wurde nicht nur die Ausstellung, sondern auch Dorner zu einem neuen Feindbild.¹⁷ Bis März 1930 veröffentlichten sieben weitere Kunsthistoriker, teilweise auf Anregung Sauerlandts, ihre sehr divergierenden Ansichten in *Der Kreis*, unter ihnen beispielsweise auch Erwin Panofsky.¹⁸ Den Abschluss des Disputs bildete schliesslich die Tagung des Deutschen Museumsbundes in Essen im September 1930, wohin Sauerlandt sein Anliegen ebenso getragen hatte: Nicht nur bereitete Ernst Gosebruch im Museum Folkwang ebenfalls eine – diesmal im Sinne Sauerlandts kritische – Ausstellung mit dem Titel «Original und Reproduktion» vor, auch mehrere Referate zum Für und Wider waren dem Thema gewidmet.¹⁹ Am Ende konnte Sauerlandt seine Kollegen davon überzeugen, eine offizielle Resolution zu verabschieden, die seine wesentlichen Ziele widerspiegelte. Darin heisst es: «Die Anwesenden halten es für ihre besondere Aufgabe, durch Ausstellungen und andere Belehrungen auf die Wesensverschiedenheit zwischen jeder Reproduktion und dem Original aufklärend hinzuweisen. [...] Auch die besten Faksimilereproduktionen können im Museum nur für wissenschaftliche und belehrende Zwecke Verwendung finden und nur unter der Voraussetzung, daß sie jedesmal als Wiedergabe eindeutig gekennzeichnet werden.»²⁰ Offenbar verschaffte diese Positionierung Sauerlandt das Gefühl, dass sein Einsatz auf dieser Ebene vorerst gefruchtet habe, denn es folgten keine weiteren Aufsätze. Erste Priorität für ihn wurde es nun, in der Zeit der sich zuspitzenden Weltwirtschaftskrise, notleidende zeitgenössische Kunstschaffende zu unterstützen. Im Anschluss an die Essener Tagung plante er daher ein Projekt, das beide Anliegen verbinden sollte: «Ich möchte den Faksimilereproduktionen ein Paroli bieten durch bildhaft wirkende Original-Lithographien lebender Künstler.»²¹ Bis zu seiner Entlassung als Museumsdirektor im April 1933 und seinem Tod bald darauf, im Januar 1934, sollte ihm dieses Vorhaben eine Herzensangelegenheit bleiben.²²

Im Kampf gegen die Reproduktionen

Sauerlandt sah sich vor allem aus zwei Gründen zu seinen Streitschriften gegen Faksimilereproduktionen veranlasst. Zunächst wandte er sich gegen ein Verständnis von Kultur als quantitativer Formen- und Wissenssammlung. Seiner Meinung nach sollte ein Museum alle ästhetischen Formungen des Lebens im «Gesamtkunstwerk Museum»²³ zusammentragen und den Menschen die «Lebendigkeit der Kunst»²⁴ näherbringen. Forderungen wie die Demokratisierung der Kunst oder «künstlerische Volksbildung»²⁵ waren ihm hingegen zuwider, denn darin sah er allzu oft die Verteidigung billiger Reproduktionen. Damit wandte er sich vor allem gegen die seit 1923 von dem Münchner Kunstbuchverlag R. Piper & Co. herausgegebenen Kunstdrucke, die er in mehreren Aufsätzen abfällig erwähnte.²⁶ Einige Jahre zuvor hatten der Verleger Reinhard Piper und der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe bereits die Marées-Gesellschaft gegründet, unter deren Signet hochwertige und hochpreisige Faksimiles – ausschliesslich grafischer Werke –, aber auch Originalgrafiken erschienen.²⁷ Die Piper-Drucke hingegen waren farbige Gemäldereproduktion im Lichtdruckverfahren, die als Einzelblätter verschiedenen Formats über Galerien und Kunsthandlungen vertrieben wurden.²⁸ Reinhard Piper war sich seines guten Werkes sicher: «Ich habe ein gut Teil meiner Lebensarbeit der Reproduktion von Kunstwerken gewidmet, das heißt, ich habe ihnen dadurch zu erhöhter Wirkung verholfen, und so darf ich wohl auch sagen: Ich habe das Leben vieler Menschen durch Kunst bereichert.»²⁹ Gegen die Vorstellungen Pipers vom Kunstbesitz für jedes Wohnzimmer stellte Sauerlandt sein Konzept vom Museum als dem «geistigen Gemeinbesitz» der Bürgerschaft.³⁰ Er nannte das ein «qualitativ gerichtete[s] Bildungsideal»:³¹ Kein Mensch, kein Museum sollte danach streben, vollständig alles in Form von reproduzierten Meisterwerken zu besitzen, zu kennen oder mitzuerleben. Vielmehr bestehe Kultur darin, «im Wenigen symbolisch das Ganze zu haben».³² Damit fand er zugleich eine moderne Antwort auf die Frage, mit welchem Selbstverständnis ein demokratischer Staat Kultureinrichtungen unterstützen sollte. Sauerlandt sah die staatlichen Museen in der Pflicht, eine soziale und kulturelle Bildungsaufgabe für die Gesellschaft zu übernehmen sowie in Geschmacksfragen anleitend zu wirken. Darüber hinaus wollte er aber auch Kunst im öffentlichen Raum verstärkt fördern und Originallithografien zeitgenössischer Künstler in Schulen ausstellen, «um den Jungen und Mädeln Freude am Leben und Mut zum Weiterleben zu geben».³³

Es sollte demnach alles unternommen werden, damit die Menschen mit originaler Kunst in Kontakt kamen. Aufgabe der Museen sei es, anhand der Originale das Kunstverständnis von Besucherinnen und Besuchern zu schulen und sie durch die Erziehung des Auges zu mündigen Menschen heranzubilden.³⁴ Deshalb sah er es als notwendig an, dass die Museen Originale zeitgenössischer Kunst kauften, anstatt Geld in die Fertigung von Kopien zu investieren. Reproduktionen standen nach Sauerlandts Ansicht für eine rückwärtsgerichtete Historisierung künstlerischen Schaffens, die sich nicht mit seiner Vorstellung von einer im Leben verankerten Kunst deckte. Zugleich fühlte er sich den traditionellen musealen Aufgaben des Sammelns, Bewahrens, Forschens und Vermittelns verpflichtet: «Unsere öffentlichen Kunstsammlungen haben aber beidem zu dienen, der wissenschaftlichen Erkenntnis und dem <Erlebnis> des Kunstwerks [...]».³⁵

Zum Zweiten bekämpfte Sauerlandt die Reproduktionen in ihrer Eigenschaft als «täuschender Ersatz» für Originale.³⁶ Besonders im Aspekt der Täuschung sah er das Unheil der Nachbildungen. Würde der Kunstgenuss nur noch vor Reproduktionen stattfinden, so befürchtete er, die Menschen gewöhnten sich an die Ästhetik der Reproduktion dermassen, dass sie diese letztlich der des Originals vorzögen.³⁷ Die Faksimilereproduktion erscheine schmeichelnd, «pikant und entgegenkommend», wie Sauerlandt gerne Jacob Burckhardt zitierte.³⁸ Das originale Kunstwerk sei hingegen häufig streng und abweisend herb.³⁹ So bestehe die Gefahr, dass der Laie «das in seinem Sinne Schönerer auch als das in wahren künstlerischem Sinne Höherer» ansehe.⁴⁰ Dies führe dazu, dass schliesslich die gefällige Reproduktion sich vor das Kunstwerk schöbe und den Eindruck des Originals verdränge. Solche Gewöhnung an das Unechte, die unausbleibliche Abstumpfung des Auges und des Gefühls, bedeute für die Gesellschaft ein «Leben in falschen Gefühlen – das Schlimmste, was es gibt!»⁴¹ Diese Gefahr bargen Sauerlandts Meinung nach Faksimilereproduktionen ebenso wie Glasperlen, koffeinfreier Kaffee und Konserven.⁴²

Eine Kernaussage damaliger massenpsychologischer Theorien lautet, der «Massenmensch» sei ausschliesslich auf das Faktische und Reale konzentriert und daher unfähig zum Kunstverständnis.⁴³ Sauerlandt erwartete hingegen von Kunstinteressierten, dass sie beim Betrachten eines Werks die tiefer liegenden, sogenannten wahren Werte erkennen und nachempfinden können müssten. Zwar gestand er ein, dass eine Reproduktion oder ein Gipsabguss bei erfahrener Kennerschaft «ein Kunstwerk in seiner ganzen Lebensfülle

vergegenwärtigen»⁴⁴ könne, doch sei dazu eine intensive Vorbildung und ein eingehendes Vergleichen der Originale mit den Nachahmungen nötig; eine Möglichkeit, die den Menschen, denen Kunst nur durch Reproduktionen vermittelt würde, «aus inneren und äußeren Gründen»⁴⁵ ganz und gar fehle.

Lebendige Originale: Die Tradition des Authentischen

Für Sauerlandt war der Kampf gegen Reproduktionen nichts weniger als die Verteidigung einer der grundlegenden Kategorien der Kunstgeschichte: die der Authentizität. Die noch junge Kunstgeschichte war bis in die 1920er Jahre hinein um ihre wissenschaftliche Eigenständigkeit bemüht und auch Sauerlandt suchte diese zu konsolidieren. Zu seiner Zeit waren «Originalität» und «Wahrhaftigkeit» in der Nachfolge Winckelmanns bereits als zu untersuchende und zu erkennende Größen anerkannt.⁴⁶ Schnell – und noch bis ins späte 20. Jahrhundert – wurden diese Kategorien an semantische Wertigkeiten wie «Traditionsgebundenheit» und «Verbürgtheit» gekoppelt.⁴⁷ Im Zuge des Holbein-Streits 1871 festigte sich die Unantastbarkeit des «guten» Echten im Gegensatz zum «schlechten» Falschen, zusätzlich begünstigt durch die Methode des Bildvergleichs, ein wesentliches Instrument kunsthistorischer Hermeneutik. Ein Vergleich von zwei Bildern präferiert eine Werteskala mit zwei Polen: für die Kunstgeschichte wurden die beiden Entgegensetzungen «echt – falsch» und «schön – hässlich» zu den einzig legitimen. Die Nuancen dazwischen verschwammen zugunsten der angestrebten Wissenschaftlichkeit. Obwohl sich diese Kategorien also erst wenige Jahrzehnte zuvor konstituiert hatten, zeigte Sauerlandt – vielleicht nirgends mehr Wölfflin-Schüler als hier – durch deren Übernahme seine Überzeugung, dass von ihnen Fortbestehen oder Fall seiner Disziplin abhängen. Die neue Autonomie der Wissenschaft Kunstgeschichte, ihre Methode des Vergleichens und ihr Dogma des «guten» Echten erforderten ein weiteres Element, auf das Sauerlandt ebenfalls grossen Wert legte: den individuellen kunstwissenschaftlichen Sachverstand, die «Kennerschaft».⁴⁸ Sauerlandt war fest von der Gültigkeit dieser Kompetenz überzeugt: «[...] was nützen am Ende alle die in den Museen aufgehäuften Schätze an Kunstwerken der Vergangenheit, wenn sie nicht mit dazu helfen, das Gefühl für den Charakter und den eigenen Wert der künstlerischen Schöpfungen unserer Zeit produktiv zu machen, wenn sie nicht die innere Sicherheit des Gefühls zu verleihen vermögen, wie dort, so

auch hier Gut und Böse, Echt und Unecht, Original und Reproduktion – im eigentlichen und im geistigen Sinne, d. h. selbstgefundene und akademisch-abgeleitete Form – zu unterscheiden?»⁴⁹

Sauerlandt empfand Reproduktionen, die Vervielfältigungskultur im Allgemeinen – in der Kunst wie im Alltag – zudem als Angriff auf seine bildungsbürgerlich geprägte Lebenswirklichkeit, umso mehr als auch er verunsichert war durch den Eindruck einer zunehmend problematischen Massengesellschaft. Wie viele konservative Intellektuelle des frühen 20. Jahrhunderts fürchtete er sowohl um Subjekt- wie auch Objektauthentizität: War zum einen das selbstbegründete Subjekt für die Legitimation des Bürgertums von enormer Bedeutung,⁵⁰ wurde zum anderen dem authentischen Objekt, also dem Kunstwerk, unterstellt, es sei nicht allein auf das künstlerische Wollen des Urhebers oder der Urheberin reduzierbar, sondern verfüge über ein Mehr, das seine Authentizität ausmache.⁵¹ An Kopien und Faksimiles vermisse Sauerlandt ein solches Mehr, das er «Lebendigkeit» nannte. Damit meinte er ein Gefühl, das den Betrachter mit Begeisterung und Ehrfurcht erfülle.⁵² Insofern impliziert dieses Mehr auch einen ästhetischen Wert, der dem Originalen nicht nur Wahrhaftigkeit, sondern auch Schönheit zuspricht.⁵³ Diese «ästhetische Differenz»⁵⁴ verringerte sich mit der zunehmenden Professionalisierung der Reproduktionstechniken Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts. Gerade in dieser Perfektionierung der Reproduktionen sah Sauerlandt eine Gefahr für die Kunst und das ästhetische Empfinden der Menschen.⁵⁵

Die Existenz eines authentischen Subjekts war für Sauerlandt gleichfalls keine Frage; er stand damit in der Tradition des Bildungsbürgertums, das den (er)schaffenden, aufrichtigen, empfindsamen, aus sich heraus handelnden Künstler zu seinem Ideal erhoben hatte.⁵⁶ Sauerlandt, der engen Kontakt zu zahlreichen Künstlern pflegte, sprach seinerseits gerne vom «Genie» und pflegte damit das alte Bild vom autonomen, seine Innenwelt ausdrückenden Subjekt, das auch für ihn den «Garant[en] ästhetischer Gültigkeit»⁵⁷ darstellte. Mit diesen Grundannahmen war Authentizität somit eine Norm geworden, die den Kunstwerken «ein objektiv Verpflichtendes, über die Zufälligkeit des bloß subjektiven Ausdrucks hinausreichendes, zugleich auch gesellschaftlich Verbürgtes» verlieh.⁵⁸ Ein Grund mehr für Sauerlandt, aus der Verbreitung von Reproduktionen auch auf die Verfasstheit der Gesellschaft zu schliessen: «Sollen diese Trocaderi⁵⁹ wirklich das Denkmal unserer Generation sein? Dann war sie von Anfang an steril.»⁶⁰

Bilderfluten und Menschenmassen

Im Hamburger Faksimile-Streit widerspiegelt sich ein weiterer Diskurs, der mit dem der Authentizität eng verbunden ist: die breite Auseinandersetzung mit massenpsychologischen Theorien während der Weimarer Republik. Diese anhaltende Beschäftigung war der Versuch vornehmlich der konservativen bürgerlichen Intellektuellen, sich die gesellschaftlichen Transformationsprozesse in Politik, Ökonomie und Kultur zu erklären.⁶¹ Sauerlandt selbst hat nie eine explizite Gesellschaftstheorie entwickelt, obwohl zahlreiche seiner Aussagen von seiner Beschäftigung mit den soziologischen Diskursen der damaligen Zeit zeugen. Er erlaubte sich nur in den Bereichen zu urteilen, in denen er sich als Experte fühlte: denen der Kunst, der Museen und der Kulturpolitik. Allerdings erscheint in seinen Schriften Kunsttheorie immer auch mit Gesellschaftstheorie verknüpft. Er las nachweislich kulturkritische Werke wie *Der Untergang des Abendlandes* von Oswald Spengler, dem Vertreter der konservativen Revolution,⁶² und Paul Ligetis *Der Weg aus dem Chaos*.⁶³ Aspekte populärer Theorien der Massengesellschaft, wie sie etwa Gustave Le Bon⁶⁴ oder José Ortega y Gasset⁶⁵ als vehemente bürgerliche Selbstvergewisserung vertraten, finden sich in transformierter und abgeschwächter Form auch bei Sauerlandt. Sein Kulturpessimismus war Ausdruck seiner Angst vor dem Zerfall der bildungsbürgerlichen Öffentlichkeit durch die neue, scheinbar unkontrollierbare Massenkultur.⁶⁶ Sauerlandt war der Meinung, welche Werte und Objekte in der Gesellschaft geschätzt würden, unterstehe bereits einer «Diktatur des Publikums»;⁶⁷ dieses sei allzu sehr auf sein Bedürfnis nach dem oberflächlich Schönen fixiert. Dessen Urteil sei nicht so verfeinert wie das kennerschaftliche, so dass es die «Kunst des Genies»⁶⁸ nicht erkennen könne. Sauerlandt forderte daher die Anleitung und Erziehung des Publikums in Fragen des Geschmacks durch kunsthistorisch Gebildete.⁶⁹ Damit übertrug er die im massenpsychologischen Diskurs eingebürgerte Forderung, die Gesellschaft müsse von einer Elite geführt werden, auf die Kunst. Bei den einschlägigen Theoretikern heisst es häufig, die Masse sei eine nivellierende, entindividualisierende Grossgruppe mit der Tendenz, den Weg des geringsten Widerstandes zu wählen, und somit leicht manipulierbar.⁷⁰

Sauerlandts Ansichten unterschieden sich trotz allem Kulturpessimismus von denen der konservativen Hardliner der Weimarer Republik in einem entscheidenden Punkt: Er glaubte an die Fähigkeit jedes Individuums, zu lernen, was «wahre» Kunst sei und was das Gute vom Schlechten unterscheide.

Damit folgte er den Ideen des linken Flügels der Konservativen, der Sozialkonservativen.⁷¹ Wie diese konservativen Sozialreformer wollte er ohne radikale Umwälzung alle Menschen an der bürgerlichen Kulturwelt teilhaben lassen. Die Idee, die auch zahlreichen Gipsabguss-sammlungen zugrunde lag, den gesellschaftlich schlechter gestellten Schichten Kunstgenuss in Form von Reproduktionen zukommen zu lassen, verachtete Sauerlandt als «geistigen Kommunismus»:⁷² Die Menschen würden abgespeist mit einem «vitaminfreien Surrogat».⁷³ «Originale für alle», wollte man Sauerlandts Schlachtruf paraphrasieren, erachtete er dagegen für umso notwendiger, als seiner Meinung nach «Tausende und aber Tausende» aus «echtem Bedürfnis nach Bereicherung ihres seelischen Daseins durch das Kunstwerk»⁷⁴ verlangten: Sauerlandt meinte in der Gesellschaft ein neues Bedürfnis nach kultureller Teilhabe auszumachen. Der Entfremdung, die der Partizipation im Wege stand, wollte er mit der «Wahrheit» der Kunst entgegentreten und die Menschen dadurch in die bürgerliche Gesellschaft mit einbeziehen. In dieser Position glaubte sich Sauerlandt fälschlicherweise mit den erstarkenden Nationalsozialisten auf einer Linie, die freilich im Frühjahr 1933 seine Entlassung erzwangen. Dieser Umstand und Sauerlandts kurz darauf erfolgter Tod machten seinen Einsatz gegen Reproduktion bald vergessen.

Die mediale Massengesellschaft und das Original – gestern und heute

Sauerlandts Positionen sind nur scheinbar weit entfernt von der aktuellen medialen Kultur der reproduzierten Bilder. Was sie verbindet, ist die Auseinandersetzung mit der Frage nach Authentizität unter den Bedingungen von Bilderflut und Massengesellschaft. In solchen Kontexten steht der Begriff des Originalen zunehmend zur Diskussion. Der Hamburger Faksimile-Streit bildet den Diskurs einer Gesellschaft ab, die sich bewusst wurde, dass der Wandel des Originalitätsbegriffes eng verbunden ist mit wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Umwälzungen. Die Massenmedien, die etablierten Gipsabguss- und Formsammlungen, aber auch die alltäglichen Lebensbedingungen der Menschen rückten durch die kunsthistorisch begründete Frage nach dem Original in ein neues Licht. Sauerlandt sah deren gesellschaftliche Relevanz genau, als er von «Gut und Böse» sprach: Das Verständnis von Authentizität verändert mehr als nur die Einrichtung musealer Dauerausstellungen. Nicht

zufällig trieb daher die Intellektuellen der Zwischenkriegszeit die Verbindung von Leben und Kunst, von Massenkultur und Authentizitätsbegriff um. Der Hamburger Faksimile-Streit war somit nicht nur ein kunsthistorischer Streit; er hatte auch eine museologische, ästhetische und soziale Dimension. Ohne kontinuierliche Verbindungslinien vom Hamburger Faksimile-Streit zur Gegenwart konstruieren zu wollen, kann doch festgehalten werden, dass die Kontroverse zum Verständnis der heftigen Umbrüche, Transformationen und Dekonstruktionen des Authentizitätskonzepts der Moderne beiträgt.

Der Aufsatz basiert thematisch auf meiner Magisterarbeit, die ich 2012 bei PD Dr. Hendrik Ziegler und Prof. Dr. Wolfgang Kemp an der Universität Hamburg abschloss.

- 1 Max Sauerlandt, «Original und ‹Faksimile-reproduktion›», in: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*, 6 (1929), Heft 6, S. 497–504, hier S. 499.
- 2 Siehe etwa Charlotte Schreiter (Hrsg.), *Gips-abgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext*, Berlin: Reimer, 2012.
- 3 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- 4 Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 497.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd., S. 499.
- 7 Vgl. Max Sauerlandt, *Aufbau und Aufgabe des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe*, Hamburg: o. V., 1927, S. 5.
- 8 Siehe einführend Werner Faulstich (Hrsg.), *Die Kultur der zwanziger Jahre*, München: Fink, 2008.
- 9 Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 501.
- 10 Ebd.
- 11 Vgl. Max Sauerlandt, «Noch einmal: Original und Faksimilereproduktion», in: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*, 6 (1929), Heft 12, S. 713–715, hier S. 713.
- 12 Vgl. Carl Georg Heise, *Brief an Max Sauerlandt vom 17.3.1927*, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Nachlass Sauerlandt, Mappe 46, Bl. 45r–51v.
- 13 Max Sauerlandt, «Der Bamberger Reiter – gefälscht!», in: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*, 6 (1929), Heft 3, S. 130–133.
- 14 Michael Diers, «Kunst und Reproduktion: Der Hamburger Faksimile-Streit», in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, Bd. 5, 1986, S. 125–137.
- 15 «Original oder Reproduktion?», in: *Hannoverscher Kurier*, Nr. 264/265, 9.6.1929. Neben Sauerlandt und Wilhelm Hausenstein äusserten sich Alexander Dorner (siehe Anm. 16) und Carl Georg Heise.
- 16 Alexander Dorner, «Das Lebensrecht des Faksimiles», ebd.
- 17 Max Sauerlandt, «Verteidigung des Originals», ebd.
- 18 Erwin Panofsky, «Original und Faksimile-reproduktion [1930]», wiederabgedruckt in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, Bd. 5, 1986, S. 111–123. Ausserdem äusserten sich 1930 im *Kreis* neben Sauerlandt noch Arthur Haseloff, Alexander Dorner, Gustav Pauli, Fritz Schumacher und Georg Haupt zu dem Thema. Für eine vollständige Bibliografie zum Hamburger Faksimile-Streit siehe Anika Reineke, *Max Sauerlandt und der ‹Hamburger Faksimile-Streit›. Bausteine zum Authentizitätsdiskurs der Moderne*, Magisterarbeit, Universität Hamburg, 2012.

- 19 Vgl. Max Sauerlandt, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Heinz Spielmann, Bd. 1: *Reiseberichte 1925–1932* (Veröffentlichung der Lichtwark Stiftung, 12), Hamburg: Christians, 1971, S. 173–174.
- 20 Zit. nach Sauerlandt 1971 (wie Anm. 19), S. 231–232.
- 21 Ebd., S. 174.
- 22 Zum Leben von Max Sauerlandt siehe auch Andreas Hüneke, «Von der Verantwortung des Museumsdirektors – Max Sauerlandt», in: Henrike Junge (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln et al.: Böhlau, 1992, S. 261–268.
- 23 Vgl. Roland Jaeger, Cornelius Steckner, *Zinnober. Kunstszenen Hamburg 1919–1933* (Szene Edition, 1), Hamburg: Szene, 1983, S. 34.
- 24 Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 504.
- 25 Ebd., S. 500.
- 26 Vgl. z. B. Max Sauerlandt, «Die deutschen Museen und die deutsche Gegenwartskunst», in: Ders., *Drei Betrachtungen zur Stellung der Kunst in unserer Zeit*, Hamburg: Riegel, 1930, S. 29–63, hier S. 37.
- 27 Vgl. Reinhard Piper, *Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903–1953*, hrsg. von Ulrike Buerger-Goodwin und Wolfram Göbel, München / Zürich: Piper, 1979, S. 21–24. Siehe ausserdem Reinhard Piper, *Nachmittag. Erinnerungen eines Verlegers*, München: Piper, 1950, S. 81–102.
- 28 Vgl. Edith Oppens, *Der Mandrill. Hamburgs zwanziger Jahre*, Hamburg: Seehafen-Verlag Blumenfeld, 1969, S. 109.
- 29 Piper 1950 (wie Anm. 27), S. 101.
- 30 Vgl. Sauerlandt 1930 (wie Anm. 26), S. 30.
- 31 Sauerlandt 1929 (wie Anm. 11), S. 715.
- 32 Ebd.
- 33 Max Sauerlandt, «[Original und Faksimile]», in: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*, 7 (1930), Heft 3, S. 164–168, hier S. 168.
- 34 Vgl. ebd., S. 166.
- 35 Sauerlandt 1930 (wie Anm. 26), S. 45.
- 36 Vgl. Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 497. Max Sauerlandt zitiert hier wahrscheinlich Thomas Mann, der 1923 im Katalog der Piper-Drucke Folgendes schrieb: «Es sind technisch erstaunliche Leistungen, dieser Garten von van Gogh, diese Olympia des Manet [...] und dieser Dürersche Altar. Die Drucke werden mehr als eine Erinnerung an die Originale – sie werden einen täuschenden Ersatz dafür bieten.» Zit. nach Piper 1950 (wie Anm. 27), S. 100–101. Sauerlandt zitierte häufig seine Gegner, ohne sie namentlich zu nennen. Die Wendung vom «täuschenden Ersatz» wurde für seine Argumentation wesentlich.
- 37 Vgl. Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 499.
- 38 Burckhardts Gedanken inspirierten Sauerlandt auch weiter reichend: «Alle echte Überlieferung ist auf den ersten Anblick langweilig, weil und insofern sie fremdartig ist. Sie kündigt die Anschauungen und Interessen ihrer Zeit für ihre Zeit und kommt uns gar nicht entgegen, während das moderne Unechte auf uns berechnet, daher pikant und entgegenkommend gemacht ist, wie es die fingierten Altertümer zu sein pflegen.» Zit. nach Jacob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen* [1905], hrsg. von Albert Oeri und Emil Dürr, Stuttgart et al.: Deutsche Verlags-Anstalt, 1929, S. 13.
- 39 Vgl. Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 499.
- 40 Ebd.
- 41 Ebd.
- 42 Vgl. Max Sauerlandt, «Verteidigung des Originals», in: *Hannoverscher Kurier*, Nr. 264/265, 9.6.1929. Sauerlandt sprach u. a. von «Büchsen Gemüse». John Carey arbeitete heraus, dass die Konserve in bildungsbürgerlichen Kreisen eine beliebte Metapher für die in ihren Augen mechanische und seelenlose Ernährung der Massen darstellte, vgl. ders., *Haß auf die Massen. Intellektuelle 1880–1939*, Göttingen: Steidl, 1996, S. 34–35.
- 43 Vgl. Carey 1996 (wie Anm. 42), S. 45. Ortega y Gasset war zum Beispiel der Meinung, dass die «Masse» sich nur für den menschlichen, erzählerischen Aspekt der Kunst interessiere, zum «wahren ästhetischen Genuss» jedoch nicht fähig sei, siehe ebd., S. 30.
- 44 Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 500.
- 45 Vgl. Sauerlandt 1930 (wie Anm. 33), S. 165.
- 46 Vgl. Susanne Knaller, «Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs», in: Dies.,

- Harro Müller (Hrsg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Fink, 2006, S. 17–35, hier S. 20.
- 47 Vgl. Susanne Knaller, Harro Müller, «Authentizität und kein Ende», in: Knaller / Müller 2006 (wie Anm. 46), S. 7–16, hier S. 13.
- 48 Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 500. Siehe auch Knaller 2006 (wie Anm. 46), S. 20.
- 49 Sauerlandt 1930 (wie Anm. 26), S. 45–46.
- 50 Vgl. Knaller 2006 (wie Anm. 46), S. 26.
- 51 Vgl. Knaller / Müller 2006 (wie Anm. 47), S. 12.
- 52 Vgl. Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 504.
- 53 Vgl. Knaller 2006 (wie Anm. 46), S. 20.
- 54 Ebd., S. 25.
- 55 Vgl. Sauerlandt 1929 (wie Anm. 11), S. 714.
- 56 Vgl. Wolfgang Ullrich, «Gurskyesque: Das Web 2.0, das Ende des Originalitätszwangs und die Rückkehr des nachahmenden Künstlers», in: Julian Nida-Rümelin, Jakob Steinbrenner (Hrsg.), *Original und Fälschung* (Kunst und Philosophie, 3), Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, S. 93–113, hier S. 104.
- 57 Knaller 2006 (wie Anm. 46), S. 26.
- 58 Theodor W. Adorno, «Wörter aus der Fremde», in: Ders., *Noten zur Literatur* (Gesammelte Schriften, 11), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 216–232, hier S. 231.
- 59 Sauerlandt bezog sich dabei auf das Trocadéro in Paris, das damals das Musée de sculpture comparée beherbergte, eine umfangreiche Gipsabgusssammlung französischer Architekturdenkmäler mit nationalem Anspruch. Siehe Susanne Mersmann, *Die Musées du Trocadéro. Viollet-le-Duc und der Kanondiskurs im Paris des 19. Jahrhunderts* (Diss. Univ. Marburg, 2009), Berlin: Reimer, 2012.
- 60 Max Sauerlandt, *Brief an Carl Georg Heise vom 22.3.1927*, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Nachlass Sauerlandt, Mappe 46, Bl. 53r–56v, hier Bl. 56r.
- 61 Vgl. Ines Katenhusen, *Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzung mit der Moderne in der Weimarer Republik* (Hannoversche Studien, 5), Hannover: Verlag Hahn-sche Buchhandlung, 1998, S. 26.
- 62 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Bd. 1: *Gestalt und Wirklichkeit*, München: Beck, 1918, Bd. 2: *Welt-historische Perspektiven*, München: Beck, 1922.
- 63 Paul Ligeti, *Der Weg aus dem Chaos. Eine Deutung des Weltgeschehens aus dem Rhythmus der Kunstentwicklung*, München: Callwey, 1931.
- 64 Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris: Alcan, 1895, dt. *Psychologie der Massen* (Philosophisch-soziologische Bücherei, 2), Leipzig: Klinkhardt, 1908.
- 65 José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Madrid: Revista de Occidente, 1930, dt. *Der Aufstand der Massen*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, [1931].
- 66 Siehe Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (Politica, 4), Neuwied am Rhein et al.: Luchterhand, 1965, S. 176–198.
- 67 Max Sauerlandt, «Das Sofabild oder Die Verwirrung der Kunstbegriffe», in: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*, 6 (1929), Heft 2, S. 65–70, hier S. 66.
- 68 Ebd., S. 68.
- 69 Vgl. Sauerlandt 1927 (wie Anm. 7), S. 35.
- 70 Vgl. «Massengesellschaft», in: Karl-Heinz Hillmann, *Wörterbuch der Soziologie*, begr. von Günter Hartfiel, 4., überarb. und erg. Aufl., Stuttgart: Kröner, 1994, S. 528–529.
- 71 Siehe Johann Baptist Müller, «Der deutsche Sozialkonservatismus», in: Hans-Gerd Schumann (Hrsg.), *Konservatismus*, 2., erw. Aufl., Königstein/Ts.: Athenäum, 1984, S. 199–221.
- 72 Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 498.
- 73 Ebd.
- 74 Ebd., S. 497.