

EDUARD FUCHS, DER SAMMLER UND DER HISTORIKER

I

Das Lebenswerk von Eduard Fuchs gehört der jüngsten Vergangenheit an. Ein Rückblick auf dieses Werk beinhaltet alle Schwierigkeiten, die der Versuch mit sich bringt, von der jüngsten Vergangenheit Rechenschaft abzulegen. Es ist zugleich die jüngste Vergangenheit der marxistischen Kunsttheorie, die hier in Rede steht. Und das erleichtert die Sache nicht. Denn im Gegensatz zur marxistischen Ökonomik hat diese Theorie noch keine Geschichte. Die Lehrer, Marx und Engels, haben nicht mehr getan, als der materialistischen Dialektik ein weites Feld in ihr anzuweisen. Und die ersten, die es in Angriff genommen haben, ein Plechanow, ein Mehring, haben den Unterricht der Meister nur mittelbar oder zumindest erst spät empfangen. Die Tradition, die von Marx über Wilhelm Liebknecht zu Bebel führt, ist weit mehr der politischen als der wissenschaftlichen Seite des Marxismus zugute gekommen. Mehring ist durch den Nationalismus und sodann durch die Schule Lassalles gegangen; und als er zum ersten Male zur Partei kam, da herrschte, nach dem Geständnis Kautskys, »theoretisch noch ein mehr oder weniger vulgärer Lassallianismus. Von einem konsequenten marxistischen Denken war, außer bei einigen vereinzelten Persönlichkeiten, keine Rede.«¹ Erst spät, am Lebensabend von Engels, ist Mehring mit diesem in Berührung getreten. Fuchs seinerseits ist auf Mehring schon früh gestoßen. In dem Verhältnis der beiden zeichnet sich zum ersten Mal eine Tradition in den geistesgeschichtlichen Forschungen des historischen Materialismus

¹ Karl Kautsky, Franz Mehring. In: Die Neue Zeit. XXII. Stuttgart 1904, I, S. 103 bis 104.

ab. Aber das Arbeitsgebiet von Mehring, die Literaturgeschichte, hatte, im Geiste der beiden Forscher, mit dem Fuchsschen nur wenig Berührungspunkte. Und noch mehr fällt die Verschiedenheit ihrer Anlagen ins Gewicht. Mehring war eine Gelehrten-natur, Fuchs ein Sammler.

Es gibt viele Arten von Sammlern; zudem sind in jeglichem eine Fülle von Impulsen am Werk. Fuchs ist als Sammler vor allem ein Pionier: der Begründer eines einzig dastehenden Archivs zur Geschichte der Karikatur, der erotischen Kunst und des Sittenbildes. Wichtiger ist aber ein anderer und zwar komplementärer Umstand: als Pionier wurde Fuchs zum Sammler. Nämlich als Pionier der materialistischen Kunstbetrachtung. Was jedoch diesen Materialisten zum Sammler machte, war das mehr oder minder klare Gefühl für eine geschichtliche Lage, in die er sich hineingestellt sah. Es war die Lage des historischen Materialismus selbst.

Sie kommt in einem Briefe zum Ausdruck, den Friedrich Engels an Mehring zur gleichen Zeit richtete, da in einem sozialistischen Redaktionsbureau Fuchs seine ersten publizistischen Siege erfocht. Der Brief stammt vom 14. Juli 1893 und führt unter anderem aus: »Es ist dieser Schein einer selbständigen Geschichte der Staatsverfassungen, der Rechtssysteme, der ideologischen Vorstellungen auf jedem Sondergebiete, der die meisten Leute vor allem blendet. Wenn Luther und Calvin die offizielle katholische Religion, wenn Hegel den Fichte und Kant, Rousseau indirekt mit seinem *Contrat Social* den konstitutionellen Montesquieu »überwindet«, so ist das ein Vorgang, der innerhalb der Theologie, der Philosophie, der Staatswissenschaft bleibt, eine Etappe in der Geschichte dieser Denkgebiete darstellt und gar nicht aus dem Denkgebiete herauskommt. Und seitdem die bürgerliche Illusion von der Ewigkeit und Letztinstanzlichkeit der kapitalistischen Produktion dazugekommen ist, gilt ja sogar die Überwindung der Merkantilisten durch die Physiokraten und Adam Smith als ein bloßer Sieg des Gedankens, nicht als der Gedankenreflex veränderter ökonomischer Tatsachen, sondern als die endlich errungene richtige Einsicht in stets und überall bestehende tatsächliche Bedingungen.«²

² Zitiert von Gustav Mayer, Friedrich Engels. Eine Biographie. Bd. II: Friedrich Engels und der Aufstieg der Arbeiterbewegung in Europa. Berlin, S. 450/451.

Engels wendet sich gegen zweierlei: einmal gegen die Gepflogenheit, in der Geistesgeschichte ein neues Dogma als ›Entwicklung‹ eines früheren, eine neue Dichterschule als ›Reaktion‹ auf eine vorangegangene, einen neuen Stil als ›Überwindung‹ eines älteren darzustellen; er wendet sich aber offenbar implizit zugleich gegen den Brauch, solche neuen Gebilde losgelöst von ihrer Wirkung auf die Menschen und deren sowohl geistigen wie ökonomischen Produktionsprozeß darzustellen. Damit ist die Geisteswissenschaft als Geschichte der Staatsverfassungen oder der Naturwissenschaften, der Religion oder der Kunst zerschlagen. Aber die Sprengkraft dieses Gedankens, den Engels ein halbes Jahrhundert mit sich getragen hat³, reicht tiefer. Sie stellt die Geschlossenheit der Gebiete und ihrer Gebilde in Frage. So, was die Kunst betrifft, deren eigene und die der Werke, welche ihr Begriff zu umfassen beansprucht. Diese Werke integrieren für den, der sich als historischer Dialektiker mit ihnen befaßt, ihre Vor- wie ihre Nachgeschichte – eine Nachgeschichte, kraft deren auch ihre Vorgeschichte als in ständigem Wandel begriffen erkennbar wird. Sie lehren ihn, wie ihre Funktion ihren Schöpfer zu überdauern, seine Intentionen hinter sich zu lassen vermag; wie die Aufnahme durch seine Zeitgenossen ein Bestandteil der Wirkung ist, die das Kunstwerk heute auf uns selber hat, und wie die letztere auf der Begegnung nicht allein mit ihm, sondern mit der Geschichte beruht, die es bis auf unsere Tage hat kommen lassen. Goethe hat dies, verschleiernd wie oft, bedeutet, als er im Gespräch über Shakespeare zu dem Kanzler von Müller äußerte: »Alles, was eine große Wirkung getan hat, kann eigentlich gar nicht mehr beurteilt werden«. Kein Wort ist gemäßer, die Beunruhigung hervorzurufen, die den Anfang jeder Geschichtsbetrachtung macht, welche das Recht hat, dialektisch genannt zu werden. Beunruhigung über die Zsumutung an den Forschenden, die gelassene, kontemplative Haltung dem Gegenstand gegenüber aufzugeben, um der kritischen Konstellation sich bewußt zu werden, in der gerade dieses Fragment der Vergangenheit mit gerade dieser Gegenwart sich

³ Er taucht in den ersten Feuerbachstudien auf und findet dabei durch Marx diese Prägung: »Es gibt keine Geschichte der Politik, des Rechts, der Wissenschaft . . . , der Kunst, der Religion.« (Marx-Engels Arhiv. Zeitschrift des Marx-Engels-Instituts in Moskau. Hrsg. von D. Rjazanov. Bd. I. Frankfurt a. M. 1928, S. 301.)

befindet. »Die Wahrheit wird uns nicht davon laufen« – dieses Wort, das bei Gottfried Keller steht, bezeichnet im Geschichtsbild des Historismus genau die Stelle, an welcher es vom historischen Materialismus durchschlagen wird. Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, welche sich nicht als in ihm gemeint erkannte.

Je besser man die Sätze von Engels bedenkt, desto klarer wird, daß jede dialektische Darstellung der Geschichte erkauft wird durch den Verzicht auf eine Beschaulichkeit, die für den Historismus bezeichnend ist. Der historische Materialist muß das epische Element der Geschichte preisgeben. Sie wird ihm Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die leere Zeit, sondern die bestimmte Epoche, das bestimmte Leben, das bestimmte Werk bildet. Er sprengt die Epoche aus der dinghaften ›geschichtlichen Kontinuität‹ heraus, so auch das Leben aus der Epoche, so das Werk aus dem Lebenswerk. Doch der Ertrag dieser Konstruktion ist der, daß *im* Werke das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben.⁴

Der Historismus stellt das ewige Bild der Vergangenheit dar; der historische Materialismus eine jeweilige Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht. Der Entzerrung des epischen Moments durch das konstruktive erweist sich als Bedingung dieser Erfahrung. In ihr werden die gewaltigen Kräfte frei, die im ›Es-war-einmal‹ des Historismus gebunden liegen. Die Erfahrung mit der Geschichte ins Werk zu setzen, die für jede Gegenwart eine ursprüngliche ist – das ist die Aufgabe des historischen Materialismus. Er wendet sich an ein Bewußtsein der Gegenwart, welches das Kontinuum der Geschichte aufsprengt.

Geschichtliches Verstehen faßt der historische Materialismus als ein Nachleben des Verstandenen auf, dessen Pulse bis in die Gegenwart spürbar sind. Dieses Verstehen hat bei Fuchs seine Stelle; jedoch keine unangefochtene. Eine alte, dogmatische und

⁴ Es ist die dialektische Konstruktion, die das in der geschichtlichen Erfahrung ursprünglich uns Betreffende gegen die zusammengestoppelten Befunde des Tatsächlichen abhebt. »Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppelleinsicht steht seine Rhythmis offen. Sie . . . betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte.« (Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin 1928, S. 32.)

naive Vorstellung von der Rezeption steht bei ihm neben ihrer neuen und kritischen. Die erste resümiert sich in der Behauptung, maßgebend für unsere Rezeption eines Werkes müsse die Rezeption sein, welche es bei seinen Zeitgenossen gefunden habe. Es ist die genaue Analogie zu Rankes »Wie es denn wirklich gewesen sei«, auf die es »doch einzig und allein« ankomme.⁵ Daneben aber steht unvermittelt die dialektische und den weitesten Horizont eröffnende Einsicht in die Bedeutung einer Geschichte der Rezeption. Fuchs bemängelt, daß in der Kunstgeschichte die Frage nach dem Erfolg außer acht bleibe. »Diese Unterlassung ist ... ein Defizit unserer gesamten ... Kunstbetrachtung ... Und doch dünkt mich die Aufdeckung der wirklichen Ursachen für den größeren oder geringeren Erfolg eines Künstlers, für die Dauer seines Erfolges und ebensosehr für das Gegenteil, eines der wichtigsten Probleme, die sich ... an die Kunst knüpfen.«⁶ Nicht anders hatte Mehring die Sache verstanden, dessen »Lessing-Legende« die Rezeption des Dichters, so wie sie sich bei Heine und bei Gervinus, bei Stahr und bei Danzel, schließlich bei Erich Schmidt vollzogen hatte, zum Ausgangspunkt ihrer Analysen macht. Und nicht umsonst tauchte wenig später die, wenn nicht methodisch so doch ihrem Inhalt nach, schätzbare Untersuchung »Die Genesis des Ruhmes« von Julian Hirsch auf. Es ist die gleiche Frage, die Fuchs visiert hat. Ihre Lösung gibt ein Kriterium für den Standard des historischen Materialismus ab. Dieser Umstand aber berechtigt nicht, den anderen: daß sie noch aussteht, zu unterschlagen. Vielmehr ist rücksichtslos einzuräumen, daß es nur in vereinzelten Fällen gelungen ist, den geschichtlichen Gehalt eines Kunstwerks so zu erfassen, daß es als *Kunstwerk* für uns transparenter wurde. Alles Werben um ein Kunstwerk muß eitel bleiben, wo nicht sein nüchterner geschichtlicher Gehalt vom dialektischen Erkennen betroffen wird. Das ist nur die erste der Wahrheiten, an denen das Werk des Sammlers Eduard Fuchs sich orientiert. Seine Sammlungen sind die Antwort des Praktikers auf die Aporien der Theorie.

⁵ Erotische Kunst, Bd. I, S. 70. (Die Auflösung der in den Fußnoten benutzten Abkürzungen für die Schriften von Fuchs findet sich u. S. 471 f. D. Hg.)

⁶ Gavarni, S. 13.

II

Fuchs ist im Jahre 1870 geboren. Er war von Hause aus nicht zum Gelehrten bestimmt worden. Und bei aller Gelehrsamkeit, zu der er im späteren Leben gekommen ist, hat er nie den Gelehrtentyp angenommen. Seine Wirksamkeit ist stets über die Ränder hinausgeschossen, die das Blickfeld des Forschers umgrenzen. So ist es um seine Leistung als Sammler bestellt, so um seine Aktivität als Politiker. Mitte der achtziger Jahre ist Fuchs ins Erwerbsleben eingetreten. Es war unter der Herrschaft des Sozialistengesetzes. Die Lehrstelle führte Fuchs mit politisch interessierten Proletariern zusammen, und bald war er durch sie in den heute idyllisch anmutenden Kampf der damaligen Illegalen hineinbezogen. Diese Lehrjahre endeten 1887. Einige Jahre darauf forderte das bayrische Organ der Sozialdemokraten, die »Münchener Post«, den jungen Buchhalter Fuchs von einer Stuttgarter Druckerei an; es glaubte, in ihm den Mann gefunden zu haben, der die administrativen Mängel beheben könne, die sich bei dem Blatte ergeben hatten. Fuchs ging nach München, um dort neben Richard Calver zu arbeiten.

Im Hause der »Münchener Post« erschien ein politisches Witzblatt der Sozialisten, der »Süddeutsche Postillon«. Ein Zufall gab, daß Fuchs aushilfweise den Umbruch einer Nummer des »Postillon« in die Hand nehmen, und ein weiterer, daß er Lücken mit einigen eigenen Beiträgen füllen mußte. Der Erfolg dieser Nummer war ungewöhnlich. Im gleichen Jahre erschien sodann, bunt bebildert – die farbig illustrierte Presse stand eben in ihren Anfängen –, von Fuchs zusammengestellt, die Mainummer dieses Blattes. Sechzigtausend Exemplare wurden verkauft gegen zweieinhalftausend im Jahresdurchschnitt. Damit war Fuchs Redakteur einer Zeitschrift geworden, die der politischen Satire gewidmet war. Er wandte sich zugleich der Geschichte seines Tätigkeitsfeldes zu, und es entstanden so, neben der Tagesarbeit, die illustrierten Studien über das Jahr 1848 in der Karikatur und über die Staatsaffäre der Lola Montez. Das waren, im Gegensatz zu den von lebenden Zeichnern illustrierten Historienbüchern (z. B. den von Jentsch bebilderten volkstümlichen Revolutionsbüchern von Wilhelm Blos), die ersten durch dokumentarische Bilder illustrierten Geschichtswerke. Auf

Hardens Aufforderung zeigte Fuchs das zweite dieser Werke selbst in der »Zukunft« an, nicht ohne zu bemerken, daß es nur einen Ausschnitt aus dem umfassenden Werk darstelle, das er der Karikatur der europäischen Völker zu widmen vorhave. Ein Gefängnisaufenthalt von zehn Monaten, den eine Majestätsbeleidigung durch die Presse ihm eintrug, kam den Studien zu diesem Werk zugute. Daß die Idee glücklich sei, erschien einleuchtend. Ein gewisser Hans Kraemer, der sich in der Herstellung illustrierter Hausbücher bereits einige Erfahrung gesichert hatte, trat an Fuchs mit der Nachricht heran, er habe die Geschichte der Karikatur schon in Arbeit; er schlug vor, seine Studien einem gemeinschaftlichen Werk zuzuführen. Seine Beiträge ließen jedoch auf sich warten. Und bald ergab sich, daß die gesamte sehr beträchtliche Arbeitsleistung Fuchs allein zu bewältigen blieb. Der Name des präsumptiven Mitarbeiters, der noch auf dem Titel der ersten Auflage des Karikaturenwerks zu finden war, ist in der zweiten fortgefallen. Fuchs aber hatte von seiner Arbeitskraft wie auch von seiner Materialbeherrschung die erste überzeugende Probe abgelegt. Die lange Reihe der Hauptwerke war eröffnet.⁷

⁷ Hauptwerke (bei Albert Langen in München):

Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Bd. I: Renaissance, [1909]; Bd. II: Die galante Zeit, [1910]; Bd. III: Das bürgerliche Zeitalter, [1911/12]. Dazu »Ergänzungsbände« I-III [1909; 1911; 1912]; neue Aufl. aller Bde. 1926 (zitiert »Sittengeschichte«).

Geschichte der erotischen Kunst. Bd. I: Das zeitgeschichtliche Problem, [1908], neue Aufl. 1922; Bd. II: Das individuelle Problem, [Erster Teil,] 1923; Bd. III: Das individuelle Problem, Zweiter Teil, 1926 (zitiert »Erotische Kunst«).

Die Karikatur der europäischen Völker. Bd. I: Vom Altertum bis zum Jahre 1848, [1. Aufl., 1901,] 4. Aufl., 1921; Bd. II: Vom Jahre 1848 bis zum Vorabend des Weltkrieges, [1. Aufl., 1903,] 4. Aufl., 1921 (zitiert »Karikatur«).

Honoré Daumier, Holzschnitte und Lithographien, hrsg. von Eduard Fuchs. Bd. I: Holzschnitte 1833-1870, 1918; Bd. II: Lithographien 1828-1851, 1920; Bd. III: Lithographien 1852-1860, 1921; Bd. IV: Lithographien 1861-1872, 1922 (zitiert »Daumier«).

Der Maler Daumier, hrsg. von Eduard Fuchs, 1927 (zitiert ebenso).

Gavarni, Lithographien, hrsg. von Eduard Fuchs, 1925 (zitiert »Gavarni«).

Die großen Meister der Erotik. Ein Beitrag zum Problem des Schöpferischen in der Kunst. Malerei und Plastik, 1931 (zitiert ebenso).

Tang-Plastik. Chinesische Grabkeramik des 7. bis 10. Jahrhunderts. (Kultur- und Kunstdokumente. 1), 1924 (zitiert ebenso).

Die Anfänge von Fuchs fallen in die Epoche, da, wie es in der »Neuen Zeit« einmal heißt, »der Stamm der sozialdemokratischen Partei allerorten im organischen Wachstum Ring um Ring« ansetzte.⁸ Damit machten sich neue Aufgaben in der Bildungsarbeit der Partei geltend. Je größere Arbeitermassen ihr zuströmten, desto weniger konnte sie sich mit deren bloß politischer und naturwissenschaftlicher Aufklärung, mit einer Vulgarisierung der Mehrwert- und Deszendenztheorie begnügen. Sie mußte ihr Augenmerk darauf richten, auch den historischen Bildungsstoff in ihr Vortragswesen und in das Feuilleton der Parteipresse einzubeziehen. Auf diese Weise stellte sich das Problem der ›Popularisierung der Wissenschaft‹ in seiner ganzen Breite. Es ist nicht gelöst worden. Man konnte auch der Lösung nicht näherkommen, solange man sich das Objekt dieser Bildungsarbeit als ›Publikum‹ statt als Klasse dachte.⁹ Wäre die Klasse visiert worden, so hätte die Bildungsarbeit der Partei niemals die enge Fühlung mit den wissenschaftlichen Aufgaben des historischen Materialismus verlieren können. Der historische Stoff wäre, umgepflügt von der marxistischen Dialektik, ein Boden geworden, in dem der Same, den die Gegenwart in ihn warf, hätte aufgehen können. Das geschah nicht. Der Parole ›Arbeit und Bildung‹, unter der die staatsfrommen Vereine von Schultze-Delitzsch die Arbeiterbildung betrieben hatten, stellte die Sozialdemokratie die Parole ›Wissen ist Macht‹ entgegen. Aber sie durchschaute nicht deren Doppelsinn. Sie meinte, das gleiche Wissen, das die Herrschaft der Bourgeoisie über das Proletariat befestige, werde das Proletariat befähigen, von dieser Herrschaft sich zu befreien. In Wirklichkeit war ein Wissen, das Dachreiter und verwandte chinesische Keramik des 15. bis 18. Jahrhunderts. (Kultur- und Kunstdokumente. 2), 1924 (zitiert ebenso).

Fuchs hat außerdem der Frau, den Juden und dem Weltkrieg als Sujets der Karikatur Sonderwerke gewidmet.

8 A. Max, Zur Frage der Organisation des Proletariats der Intelligenz. In: Die Neue Zeit. XIII. Stuttgart 1895, I, S. 645.

9 Nietzsche schrieb, und zwar schon 1874: »Als letztes ... Resultat ergibt sich das allgemein beliebte ›Popularisieren ... der Wissenschaft, das heißt das berüchtigte Zuschneiden des Rockes der Wissenschaft auf den Leib des ›gemischten Publikums‹: um uns hier einmal für eine Schneidermäßige Thätigkeit auch eines Schneidermäßigen Deutschen (sic!) zu bekleidigen.« (Friedrich Nietzsche, Unzeitgemäße Betrachtungen. Bd. I. Leipzig 1893, S. 168 [»Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben«].)

ohne Zugang zur Praxis war und das das Proletariat als Klasse über seine Lage nichts lehren konnte, ungefährlich für dessen Unterdrücker. Das galt von dem geisteswissenschaftlichen ganz besonders. Es lag weit von der Ökonomik ab; es blieb von deren Umwälzung unberührt. Man begnügte sich, in seiner Behandlung »anzuregen«, »Abwechslung zu bieten«, »zu interessieren«. Man lockerte die Geschichte auf und erhielt die »Kulturgeschichte«. Hier hat das Werk von Fuchs seinen Ort: in der Reaktion auf diese Sachlage hat es seine Größe, in der Teilhabe an ihr seine Problematik. Die Ausrichtung auf die Lesermassen hat sich Fuchs von Anfang an zum Prinzip gemacht.¹⁰

Nur wenige haben damals erkannt, wieviel von der materialistischen Bildungsarbeit in Wahrheit abhing. Es sind die Hoffnungen und noch mehr die Befürchtungen dieser wenigen, die in einer Debatte zum Ausdruck kommen, deren Spuren sich in der »Neuen Zeit« finden. Die wichtigste unter ihnen ist ein Aufsatz von Korn, betitelt »Proletariat und Klassik«. Er befaßt sich mit dem Begriff des Erbes, der auch heute wieder seine Bedeutung hat. Lassalle sah im deutschen Idealismus, sagt Korn, ein Erbe, das die Arbeiterklasse antrat. Anders als Lassalle aber faßten Marx und Engels die Sache auf. »Nicht . . . als ein Erbe leiteten sie den sozialen Vorrang der Arbeiterklasse her, sondern aus ihrer ausschlaggebenden Stellung im Produktionsprozeß selber. Wie braucht auch von Besitz, und sei es vom geistigen Besitz, . . . geredet zu werden bei einem Klassenparvenü, wie dem modernen Proletariat, das jeden Tag und jede Stunde durch . . . seine den gesamten Kulturapparat immer aufs neue reproduzierende Arbeit sein ›Recht‹ dartut . . . So ist für Marx und Engels das Prunkstück des Lassalleschen Bildungsideals, die spekulative Philosophie, kein Tabernakel, . . . und immer stärker haben sich beide . . . zur Naturwissenschaft hingezogen gefühlt . . ., die in der Tat für eine Klasse, deren Idee in ihrem Funktionieren besteht, ebenso die Wissenschaft schlechtweg heißen darf, wie für die herrschende und besitzende Klasse alles Historische die gebogene Form ihrer Ideologie ausmacht . . . Tatsächlich vertritt die Historik für das Bewußtsein ebenso die Besitzkategorie,

10 »Der Kulturgeschichtsschreiber, der es mit seiner Aufgabe ernst nimmt, muß stets für die Massen schreiben.« (Erotische Kunst, Bd. II, S. V.)

wie im Ökonomischen das Kapital die Herrschaft über vergangene Arbeit bedeutet.«¹¹

Diese Kritik des Historismus hat ihr Gewicht. Ihr Hinweis auf die Naturwissenschaft jedoch – »die Wissenschaft schlechtweg« – gibt den Blick auf die gefährliche Problematik der Bildungsfrage erst gänzlich frei. Das Prestige der Naturwissenschaften hatte seit Bebel die Debatte beherrscht. Sein Hauptwerk, »Die Frau und der Sozialismus«, hat in den dreißig Jahren, die zwischen seinem Erscheinen und dem der Arbeit von Korn vergangen, eine Auflage von 200 000 Exemplaren erreicht. Die Einschätzung der Naturwissenschaften bei Bebel beruht nicht allein auf der rechnerischen Genauigkeit ihrer Ergebnisse, sondern vor allem auf ihrer praktischen Anwendbarkeit.¹² Ähnlich fungieren sie später bei Engels, wenn er den Phänomenalismus von Kant durch den Hinweis auf die Technik zu widerlegen meint, die ja doch durch ihre Erfolge zeige, daß wir die ›Dinge an sich‹ erkennen. Die Naturwissenschaft, die bei Korn als die Wissenschaft schlechtweg auftritt, tut dies also vor allem als Fundament der Technik. Die Technik aber ist offenbar kein rein naturwissenschaftlicher Tatbestand. Sie ist zugleich ein geschichtlicher. Als solcher zwingt sie, die positivistische, undialektische Trennung zu überprüfen, die man zwischen Natur- und Geisteswissenschaften zu etablieren suchte. Die Fragen, die die Menschheit der Natur vorlegt, sind vom Stande ihrer Produktion mitbedingt. Das ist der Punkt, an dem der Positivismus scheitert. Er konnte in der Entwicklung der Technik nur die Fortschritte der Naturwissenschaft, nicht die Rückschritte der Gesellschaft erkennen. Daß diese Entwicklung durch den Kapitalismus entscheidend mitbedingt wurde, übersah er. Und ebenso entging den Positivisten unter den sozialdemokratischen Theoretikern, daß diese Entwicklung den immer dringlicher sich erweisenden Akt, mit dem das Proletariat sich in den Besitz dieser Technik bringen sollte, zu einem immer prekäreren werden ließ. Die

11 Carl Korn, Proletariat und Klassik. In: *Die Neue Zeit*. XXVI. Stuttgart 1908, II, S. 414/415.

12 Vgl. August Bebel, *Die Frau und der Sozialismus*. (Die Frau in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.) 10. Aufl., Stuttgart 1891, S. 177-79 und S. 333-36 über die Umwälzung der Hauswirtschaft durch die Technik, S. 200/201 über die Frau als Erfinderin.

destruktive Seite dieser Entwicklung verkannten sie, weil sie der destruktiven Seite der Dialektik entfremdet waren.

Eine Prognose war fällig, und sie blieb aus. Das besiegelte einen Verlauf, der für das vergangene Jahrhundert kennzeichnend ist: nämlich die verunglückte Rezeption der Technik. Sie besteht in einer Folge schwungvoller, immer erneuter Anläufe, die samt und sonders den Umstand zu überspringen suchen, daß dieser Gesellschaft die Technik nur zur Erzeugung von Waren dient. Die Saint-Simonisten mit ihrer Industrie-Dichtung stehen am Anfang; es folgt der Realismus eines Du Camp, der in der Lokomotive die Heilige der Zukunft sieht; den Beschuß macht ein Ludwig Pfau: »Es ist ganz unnötig«, schrieb er, »ein Engel zu werden, und die Eisenbahn ist mehr werth als das schönste Paar Flügel!«¹³ Dieser Blick auf die Technik fiel aus der »Gartenlaube«. Und man mag sich aus solchem Anlaß fragen, ob die »Gemütlichkeit«, deren sich das Bürgertum des Jahrhunderts freute, nicht aus dem dumpfen Behagen stammt, niemals erfahren zu müssen, wie sich die Produktivkräfte unter seinen Händen entwickeln mußten. Diese Erfahrung blieb denn auch wirklich dem Jahrhundert, das folgte, vorbehalten. Es erlebt, wie die Schnelligkeit der Verkehrswerkzeuge, wie die Kapazität der Apparaturen, mit denen man Wort und Schrift vervielfältigt, die Bedürfnisse überflügelt. Die Energien, die die Technik jenseits dieser Schwelle entwickelt, sind zerstörende. Sie fördern in erster Linie die Technik des Kriegs und die seiner publizistischen Vorbereitung. Von dieser Entwicklung, die durchaus eine klassenbedingte gewesen ist, darf man sagen, daß sie sich im Rücken des vorigen Jahrhunderts vollzogen hat. Ihm sind die zerstörenden Energien der Technik noch nicht bewußt gewesen. Das gilt zumal von der Sozialdemokratie der Jahrhundertwende. Wenn sie den Illusionen des Positivismus an dieser oder jener Stelle entgegentrat, so blieb sie im ganzen in ihnen befangen. Die Vergangenheit erschien ihr ein für allemal in die Scheuern der Gegenwart eingebracht; mochte die Zukunft Arbeit in Aussicht stellen, so doch die Gewißheit des Erntesegens.

13 Zitiert von David Bach, John Ruskin. In: Die Neue Zeit. XVIII. Stuttgart 1900, I, S. 728.

III

In dieser Epoche hat sich Eduard Fuchs gebildet, und entscheidende Züge seines Werkes entstammen ihr. Es nimmt, um das formelhaft auszusprechen, an der Problematik teil, die von der Kulturgeschichte untrennbar ist. Diese Problematik verweist auf den zitierten Engelsschen Text zurück. Man könnte glauben, den locus classicus in ihm zu haben, der den historischen Materialismus als Geschichte der Kultur definiert. Muß nicht das der wahre Sinn dieser Stelle sein? Muß nicht das Studium der einzelnen Disziplinen, denen der Schein ihrer Geschlossenheit nun genommen ist, in dem der Kulturgeschichte als demjenigen des Inventars zusammenfließen, das die Menschheit sich bis heute gesichert hat? In Wahrheit würde der dergestalt Fragende an die Stelle der vielen und problematischen Einheiten, die die Geistesgeschichte (als Geschichte der Literatur und Kunst, des Rechts oder der Religion) umfaßt, nur eine neue, problematischste setzen. Die Abgehobenheit, in der die Kulturgeschichte ihre Inhalte präsentiert, ist für den historischen Materialisten eine scheinbare und von einem falschen Bewußtsein gestiftete.¹⁴ Er steht ihr zurückhaltend gegenüber. Berechtigen zu solcher Zurückhaltung würde ihn die bloße Inspektion des Gewesenen selbst: was er an Kunst und an Wissenschaft überblickt, ist samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen betrachten kann. Es dankt sein Dasein nicht nur der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben, sondern in mehr oder minderem Grade auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen.

14 Charakteristischen Ausdruck hat dieses scheinbare Moment in Alfred Webers Begrüßungsansprache auf dem deutschen Soziologentage von 1912 gefunden. »Erst ... wenn das Leben von seinen Notwendigkeiten und Nützlichkeiten zu einem über diesen stehenden Gebilde geworden ist, erst dann gibt es Kultur.« In diesem Kulturbegriff schlummerten Keime der Barbarei, die sich inzwischen entfaltet haben. Kultur erscheint als etwas »für die Fortexistenz des Lebens Überflüssiges, was wir doch gerade als ... dasjenige, wofür es da ist, fühlen«. Kurz, die Kultur existiert nach Art eines Kunstwerks, »das vielleicht ganze Lebensformen und Lebensgrundsätze in Verwirrung bringt, das zersetzend und zerbrechend wirken kann, und dessen Existenz wir doch als höher fühlen als alles Gesunde und Lebendige, was dadurch zerstört wird«. (Alfred Weber, Der soziologische Kulturbegriff. In: Verhandlungen des Zweiten Deutschen Soziologentages. Schriften der Deutschen Gesellschaft für Soziologie. I. Serie, II. Band. Tübingen 1913, S. 11/12.) Fünfundzwanzig Jahre, nachdem das gesagt wurde, haben Kulturstaaten es als ihre Ehre in Anspruch genommen, solchen Kunstwerken zu gleichen, solche zu sein.

Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Dem Grundsätzlichen dieses Tatbestandes ist noch keine Kulturgeschichte gerecht geworden, und sie kann das auch schwerlich hoffen.

Dennoch liegt nicht hier das Entscheidende. Ist der Begriff der Kultur für den historischen Materialismus ein problematischer, so ist ihr Zerfall in Güter, die der Menschheit ein Objekt des Besitzes würden, ihm eine unvollziehbare Vorstellung. Das Werk der Vergangenheit ist ihm nicht abgeschlossen. Keiner Epoche sieht er es dinghaft, handlich in den Schoß fallen, und an keinem Teil. Als ein Inbegriff von Gebilden, die unabhängig, wenn nicht von dem Produktionsprozeß, in dem sie entstanden, so doch von dem, in welchem sie überdauern, betrachtet werden, trägt der Begriff der Kultur ihm einen fetischistischen Zug. Sie erscheint verdinglicht. Ihre Geschichte wäre nichts als der Bodensatz, den die durch keinerlei echte, d. i. politische Erfahrung im Bewußtsein der Menschen aufgestöberten Denkwürdigkeiten gebildet haben.

Im übrigen kann man nicht außer acht lassen, daß noch keine Geschichtsdarstellung, die auf kulturhistorischer Grundlage unternommen wurde, dieser Problematik entronnen ist. Sie ist handgreiflich in der groß angelegten »Deutschen Geschichte« von Lamprecht, welche die Kritik der »Neuen Zeit« aus begreiflichen Gründen mehr als einmal beschäftigt hat. »Lamprecht«, schreibt Mehring, »ist bekanntlich unter den bürgerlichen Historikern derjenige, der sich am meisten dem historischen Materialismus genähert hat.« Jedoch »Lamprecht ist auf halbem Weg stehen geblieben . . . Jeder Begriff einer historischen Methode hört . . . auf, wenn Lamprecht die ökonomische und kulturelle Entwicklung nach einer bestimmten Methode behandeln will, die politische Entwicklung derselben Zeit aber aus einigen anderen Historikern kompiliert.«¹⁵ Gewiß ist die Darstellung der Kulturgeschichte auf Basis der pragmatischen Historie ein Widersinn. Tiefer liegt aber der Widersinn einer dialektischen Kulturgeschichte an sich, da das Kontinuum der Geschichte, von der Dialektik gesprengt, an keinem Teil eine weitere Streuung erleidet, als an dem, welchen man Kultur nennt.

15 Franz Mehring, Akademisches. In: Die Neue Zeit. XVI. Stuttgart 1898, I, S. 195/196.

Kurz, nur scheinbar stellt die Kulturgeschichte einen Vorstoß der Einsicht dar, nicht einmal scheinbar einen der Dialektik. Denn es fehlt ihr das destruktive Moment, das das dialektische Denken wie die Erfahrung des Dialektikers als authentische sicherstellt. Sie vermehrt wohl die Last der Schätze, die sich auf dem Rücken der Menschheit häufen. Aber sie gibt ihr die Kraft nicht, diese abzuschütteln, um sie dergestalt in die Hand zu bekommen. Das gleiche gilt von der sozialistischen Bildungsarbeit um die Jahrhundertwende, welche die Kulturgeschichte zum Leitstern hatte.

IV

Der geschichtliche Umriß des Werkes von Fuchs profiliert sich vor diesem Hintergrund. Wo es Bestand und Dauer hat, da ist es einer geistigen Konstellation abgerungen, wie sie widriger selten erschienen ist. Und hier ist es der Sammler Fuchs, der den Theoretiker vieles erfassen lehrte, wozu seine Zeit ihm den Zugang sperrte. Es war der Sammler, der auf Grenzgebiete geriet – das Zerrbild, die pornographische Darstellung –, an denen eine Reihe Schablonen aus der überkommenen Kunstgeschichte früher oder später zuschanden werden. Es ist zunächst zu bemerken, daß Fuchs mit der klassizistischen Kunstauffassung, deren Spur auch bei Marx noch erkennbar ist, auf der ganzen Linie gebrochen hat. Die Begriffe, in denen das Bürgertum diese Kunstauffassung entwickelt hatte, sind bei Fuchs nicht mehr im Spiele: nicht der schöne Schein, nicht die Harmonie, nicht die Einheit des Mannigfaltigen. Und die gleiche robuste Selbstbehauptung des Sammlers, die den Autor den klassizistischen Theorien entfremdet hat, macht sich bisweilen, drastisch und brüsk, der Antike selbst gegenüber geltend. Im Jahre 1908 prophezeit er, gestützt auf das Werk der Rodin und Slevogt, eine neue Schönheit, »die in ihren schließlichen Resultaten noch unendlich größer zu werden verspricht als die der Antike. Denn wo diese nur höchste animalische Form war, wird die neue Schönheit ausgefüllt sein mit einem grandiosen geistig-seelischen Inhalt.«¹⁶

16 Erotische Kunst, Bd. I, S. 125. – Die stete Bezugnahme auf die zeitgenössische Kunst gehört zu den wichtigsten Impulsen des Sammlers Fuchs. Auch sie kommt

Kurz, die Wertordnung, die bei Winckelmann oder Goethe einst die Kunstbetrachtung bestimmte, hat bei Fuchs jeden Einfluß verloren. Freilich wäre es irrig, darum zu meinen, daß so die idealistische Kunstbetrachtung selber aus den Angeln gehoben sei. Das kann früher der Fall nicht sein als die *disiecta membra*, welche der Idealismus als »geschichtliche Darstellung« einerseits und als »Würdigung« andererseits in der Hand hält, eines geworden und als solche überholt worden sind. Das zu leisten, bleibt einer Geschichtswissenschaft vorbehalten, deren Gegenstand nicht von einem Knäuel purer Tatsächlichkeiten, sondern von der gezählten Gruppe von Fäden gebildet wird, die den Einschuß einer Vergangenheit in die Textur der Gegenwart darstellen. (Man würde fehlgehen, diesen Einschuß mit dem bloßen Kausalnexus gleichzusetzen. Er ist vielmehr ein durchaus dialektischer, und jahrhundertelang können Fäden verloren gewesen sein, die der aktuale Geschichtsverlauf sprunghaft und unscheinbar wieder aufgreift.) Der geschichtliche Gegenstand, der der puren Faktizität enthoben ist, bedarf keiner »Würdigung«. Denn er bietet nicht vage Analogien zur Aktualität, sondern konstituiert sich in der präzisen dialektischen Aufgabe, die ihr zu lösen obliegt. Darauf ist es in der Tat abgesehen. Wenn an nichts anderem, so wäre dies an dem pathetischen Zuge fühlbar, der den Text oft dem Vortrag nähert. Doch ist andererseits daran kenntlich, daß nicht wenig in der Absicht und im Anlauf befangen blieb. Das grundsätzlich Neue der Intention kommt zu ungebrochenem Ausdruck vor allem da, wo ihr der stoffliche Vorwurf entgegenkommt. Das geschieht in der Deutung des Ikonographischen, in der Betrachtung der Massenkunst, in dem Studium der Reproduktionstechnik. Diese Teile des Fuchsschen Werkes sind bahnbrechend. Sie sind Bestandteile einer

ihm teilweise von den großen Schöpfungen der Vergangenheit. Seine unvergleichliche Kenntnis der älteren Karikatur erschließt Fuchs früh die Arbeiten eines Toulouse-Lautrec, eines Heartfield und eines George Grosz. Seine Passion für Daumier führt ihn zu Slevogts Werk, dessen Don Quichote-Konzeption ihm als die einzige vor Augen schwebt, die sich neben Daumier halten kann. Seine Studien über Keramik geben ihm alle Autorität, einen Emil Pottner zu fördern. Sein Leben lang hat Fuchs mit bildenden Künstlern in freundschaftlichem Verkehr gestanden. Es ist daher nicht verwunderlich, daß seine Art, Kunstwerke anzusprechen, oft mehr die des Künstlers als des Historikers ist.

jeden künftigen materialistischen Betrachtung von Kunstwerken.

Den drei genannten Motiven ist eines gemeinsam: sie enthalten eine Anweisung auf Erkenntnisse, die sich an der hergebrachten Kunstauffassung nicht anders erweisen können als destruktiv. Die Befassung mit der Reproduktionstechnik erschließt, wie kaum eine andere Forschungsrichtung, die entscheidende Bedeutung der Rezeption; sie gestattet damit, den Prozeß der Verdinglichung, der am Kunstwerk statthat, in gewissen Grenzen zu korrigieren. Die Betrachtung der Massenkunst führt zur Revision des Geniebegriffs; sie legt nahe, über der Inspiration, die am Werden des Kunstwerks teilhat, die Faktur nicht zu übersehen, die allein ihr gestattet, fruchtbar zu werden. Endlich erweist sich die ikonographische Auslegung nicht allein unentbehrlich für das Studium der Rezeption und der Massenkunst; sie verwehrt vor allem die Übergriffe, zu denen jeder Formalismus alsbald verführt.¹⁷

Fuchs hat sich mit dem Formalismus befassen müssen. Wölfflins Lehre war im Aufstieg zur gleichen Zeit als Fuchs die Fundamente seines Werks gründete. In seinem »Individuellen Problem« knüpft er an einen Grundsatz aus der »Klassischen Kunst« Wölfflins an. Dieser Grundsatz lautet: »So sind Quattrocento und Cinquecento als Stilbegriffe mit einer stofflichen Charakteristik nicht zu erledigen. Das Phänomen ... weist auf eine Entwicklung des künstlerischen Sehens, die von einer besonderen Gesinnung und von einem besonderen Schönheitsideal im wesentlichen unabhängig ist.«¹⁸ Gewiß kann diese Formulierung dem historischen Materialisten Anstoß bieten. Aber sie enthält doch auch Förderliches; denn gerade er ist nicht so sehr daran interessiert, die Veränderung des künstlerischen Sehens auf ein gewandeltes Schönheitsideal als auf elementarere Prozesse zurückzuführen – Prozesse, wie sie durch ökonomische und technische Wandlungen in der Produktion angebahnt werden. Was den gegebenen Fall betrifft, so würde der schwerlich leer ausgehen,

17 Der Meister ikonographischer Interpretation dürfte Emile Mâle sein. Seine Untersuchungen beschränken sich auf die Plastik der französischen Kathedralen des 12. bis 15. Jahrhunderts und überschneiden sich demnach nicht mit denen von Fuchs.

18 Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*. München 1899, S. 275.

der sich mit der Frage befassen wollte, welche wirtschaftlich bedingten Veränderungen im Wohnbau die Renaissance mit sich brachte und welche Rolle die Renaissancemalerei als Prospekt der neuen Architektur und als Illustration des durch sie ermöglichten Auftretens denn gespielt habe.¹⁹ Freilich streift Wölfflin diese Frage nur flüchtig. Wenn aber Fuchs gegen ihn geltend macht: »Gerade diese formalen Momente . . . sind es, die sich nirgends anders her erklären lassen als aus der veränderten Stimmung der Zeit«²⁰, so weist das doch in erster Linie auf die erwähnte Bedenklichkeit von kulturhistorischen Kategorien hin. Es ergibt sich an mehr als einer Stelle, daß Polemik, auch Diskussion, auf dem Wege des Schriftstellers Fuchs nicht liegt. Die eristische Dialektik, die nach Hegels Definition »in die Kraft des Gegners eingeht, um ihn von innen her zu vernichten«, ist, so streitbar Fuchs erscheint, in seinem Arsenal nicht zu finden. Bei den Forschern, die auf Marx und Engels folgten, ließ die destruktive Kraft des Gedankens nach, der nun nicht mehr das Jahrhundert in die Schranken zu fordern wagte. Schon bei Mehring hat sich ihr Tonus in der Fülle der Scharfmützel herabgestimmt. Immerhin leistete er mit der »Lessing-Legende« Erhebliches. Er zeigte, welcher Heerbann politischer, aber auch wissenschaftlicher und theoretischer Energien in den großen Werken der Klassik aufgebracht worden war. Er bekräftigte so seine Abneigung gegen den belletristischen Schlendrian seiner Zeitgenossen. Er kam zu der männlichen Erkenntnis, die Kunst habe ihre Wiedergeburt erst von dem ökonomisch-politischen Siege des Proletariats zu erwarten. Und zu der unbestechlichen: »In seinen Befreiungskampf vermag sie nicht tief einzutreten.«

19 Die ältere Tafelmalerei gab dem Menschen als Quartier nicht mehr als ein Schilderhäuschen. Die Maler der Frührenaissance haben zum ersten Mal Innenräume ins Bild gesetzt, in denen die dargestellten Figuren Spielraum haben. Das machte die Erfindung der Perspektive durch Uccello den Zeitgenossen und ihm selber so überwältigend. Die Malerei, die von nun ab ihre Schöpfungen mehr als vordem den Wohnenden (statt wie einstmals den Betenden) widmete, gab ihnen Vorlagen ihres Wohnens, wurde nicht müde, Perspektiven der Villa vor ihnen aufzustellen. Die Hochrenaissance, sehr viel sparsamer in der Darstellung des eigentlichen Interieurs, baute doch auf diesen Grund auf. »Das Cinquecento hat ein besonders starkes Gefühl für die Relation zwischen Mensch und Bauwerk, für die Resonanz eines schönen Raumes. Es kann sich fast keine Existenz denken ohne architektonische Fassung und Fundamentierung.« (Wölfflin, a. a. O., S. 227.)

20 Erotische Kunst, Bd. II, S. 20.

greifen.«²¹ Die Entwicklung der Kunst hat ihm Recht gegeben. Seine Erkenntnisse verwiesen Mehring mit verdoppeltem Nachdruck auf das Studium der Wissenschaft. Er erwarb in ihm die Solidität und Strenge, die ihn gegen den Revisionismus gefeit machten. So formten sich in seinem Charakterbild Züge, die im besten Sinn bürgerliche zu nennen, doch weit entfernt sind, den Dialektiker zu gewährleisten. Sie begegnen bei Fuchs nicht minder. Und vielleicht stechen sie bei ihm mehr hervor, weil sie einer expansiveren und sensualistischer gearteten Veranlagung einverleibt sind. Wie dem auch sei – man könnte sich sein Portrait wohl in eine Galerie bürgerlicher Gelehrtenköpfe versetzt denken. Als Nachbarn mag man ihm Georg Brandes geben, mit dem er den rationalistischen Furor, die Leidenschaft teilt, über weite geschichtliche Räume mit der Fackel des Ideals (des Fortschritts, der Wissenschaft, der Vernunft) Licht zu verbreiten. Auf der anderen Seite mag man sich Adolf Bastian, den Ethnologen denken. An ihn erinnert Fuchs vor allem in seinem unersättlichen Materialhunger. Und wie Bastian zu legendärem Ruf durch seine Bereitschaft gekommen war, jederzeit, wenn es eine Frage zu klären galt, mit dem Handkofferchen aufzubrechen und eine Expedition anzutreten, die ihn monatelang von der Heimat fernhielt, so war auch Fuchs jederzeit den Impulsen hörig, die ihn auf die Suche nach neuen Belegen trieben. Beider Werke werden unerschöpfliche Fundgruben für die Forschung bleiben.

V

Es muß für den Psychologen eine bedeutsame Frage sein, wie ein Enthusiast, eine dem Positiven zugekehrte Natur, zur Passion für die Karikatur gelangen kann. Er beantwortete sie nach Gefallen – der Tatbestand läßt, was Fuchs angeht, keinen Zweifel zu. Von vornherein unterscheidet sein Kunstinteresse sich von dem, was man wohl ›Freude am Schönen‹ nennt. Von vornherein ist die Wahrheit ins Spiel gemischt. Fuchs wird nicht müde, den Quellenwert, die Autorität der Karikatur zu be-

²¹ Franz Mehring, Geschichte der deutschen Sozialdemokratie, Zweiter Teil: Von Lassalles Offenem Antwortschreiben bis zum Erfurter Programm. (Geschichte des Sozialismus in Einzeldarstellungen. III, 2.) Stuttgart 1898, S. 546.

tonen. »Die Wahrheit liegt im Extrem«, formuliert er gelegentlich. Er geht weiter: die Karikatur ist ihm »gewissermaßen die Form . . ., von der alle objektive Kunst ausgeht. Ein einziger Blick in die ethnographischen Museen belegt diesen Satz.«²² Wenn Fuchs die prähistorischen Völker, die Kinderzeichnung heranzieht, so tritt vielleicht der Begriff der Karikatur in einen problematischen Zusammenhang – desto ursprünglicher bekundet sich das vehemente Interesse, das er den drastischen Gehalten des Kunstwerks, mögen sie inhaltlicher²³ oder formaler Art sein, entgegenbringt. Dieses Interesse durchzieht sein Werk in der ganzen Breite. Noch in der späten »Tang-Plastik« lesen wir: »Das Groteske ist die höchste Steigerung des Sinnlich-Vorstellbaren . . . In diesem Sinne sind die grotesken Gebilde zugleich der Ausdruck der strotzenden Gesundheit einer Zeit . . . Gewiß darf nicht bestritten werden, daß es hinsichtlich der Triebkräfte des Grotesken auch einen krassen Gegenpol gibt. Auch dekadente Zeiten und kranke Gehirne neigen zu grotesken Gestaltungen. In solchen Fällen ist das Groteske das erschütternde Widerspiel der Tatsache, daß den betreffenden Zeiten und Individuen die Welt- und Daseinsprobleme unlösbar erscheinen . . . Welche von diesen beiden Tendenzen hinter einer grotesken Phantasie als schöpferische Antriebskraft steht, ist auf den ersten Blick erkenntlich.«²⁴

Die Stelle ist instruktiv. Es kommt in ihr besonders deutlich zum Vorschein, worauf die Wirkung ins Breite, die besondere Popularität der Werke von Fuchs beruht. Das ist die Gabe, die Grundbegriffe, in denen seine Darstellung sich bewegt, alsbald mit Wertungen zu legieren. Das geschieht oft auf massive Art.²⁵ Zudem sind diese Wertungen stets extrem. Sie treten polar auf

22 Karikatur, Bd. I, S. 4.

23 Vgl. die schöne Bemerkung zu den Daumierschen Figuren von Proletarierinnen: »Wer solche Stoffe als bloße Bewegungsmotive ansieht, beweist, daß ihm die letzten Triebkräfte, die wirksam werden müssen, um erschütternde Kunst zu gestalten, ein versiegeltes Buch sind . . . Gerade deshalb, . . . weil es sich in diesen Bildern um etwas ganz anderes als um . . . ›Bewegungsmotive‹ handelt, werden diese Werke ewig leben als . . . erschütternde Denkmäler der Knechtung des mütterlichen Weibes im neunzehnten Jahrhundert.« (Der Maler Daumier, S. 28.)

24 Tang-Plastik, S. 44.

25 Vgl. die These über die erotische Wirkung des Kunstwerks: »Je intensiver diese Wirkung ist, um so größer ist die künstlerische Qualität.« (Erotische Kunst, Bd. I, S. 68.)

und polarisieren derart den Begriff, mit dem sie verschmolzen sind. So in der Darstellung des Grotesken, so in der der erotischen Karikatur. In den Zeiten des Niederganges ist sie »Schmutz« und »kitzelnde Pikanterie«, in den Zeiten des Aufstiegs »Ausdruck überschäumender Lust und strotzender Kraft«²⁶. Bald sind es die Wertbegriffe der Blütezeit und des Niederganges, bald die des Gesunden und Kranken, die Fuchs heranzieht. Grenzfällen, an denen sich ihre Problematik erweisen könnte, geht er aus dem Wege. Mit Vorliebe hält er sich an das »ganz Große«, das das Vorrecht hat, »dem Hinreißenden im Einfachsten« Raum zu geben.²⁷ Gebrochene Kunstepochen, wie das Barock, würdigt er wenig. Die große Zeit ist auch ihm noch die Renaissance. Hier behält sein Kultus des Schöpfertums über seine Abneigung gegen die Klassik die Oberhand.

Der Begriff des Schöpferischen hat bei Fuchs einen starken Einschlag ins Biologische. Und während das Genie mit Attributen auftritt, die bisweilen das Priatische streifen, erscheinen Künstler, von denen der Autor sich distanziert, gern geshmälert in ihrer Männlichkeit. Es trägt den Stempel solcher biologistischen Anschauungsweise, wenn Fuchs sein Urteil über die Greco, Murillo, Ribera in der Konstatierung zusammenfaßt: »Alle drei wurden speziell deshalb die klassischen Vertreter des Barockgeistes, weil jeder in seiner Art zugleich ein ›verkorkster‹ Erotiker ist.«²⁸ Man darf nicht aus dem Auge verlieren, daß Fuchs seine Grundbegriffe in einer Epoche entwickelte, der die ›Pathographie‹ den letzten Standard der Kunstspsychologie, Lombroso und Möbius Autoritäten vorstellten. Und der Geniebegriff, der durch die einflußreiche »Kultur der Renaissance« von Burckhardt zur gleichen Zeit mit reichem Anschauungsmaterial erfüllt wurde, nährte aus anderen Quellen die gleiche weitverbreitete Überzeugung, Schöpfertum sei vor allem anderen eine Manifestation überschäumender Kraft. Verwandte Tendenzen waren es, die Fuchs später zu Konzeptionen führten, die der Psychoanalyse verwandt sind; er hat sie als erster für die Kunswissenschaft fruchtbar gemacht.

Das Eruptive, Unmittelbare, das dem künstlerischen Schaffen

26 Karikatur, Bd. I, S. 23.

27 Dachreiter, S. 39.

28 Die großen Meister der Erotik, S. 115.

nach dieser Anschauung das Gepräge gibt, beherrscht für Fuchs nicht minder das Auffassen von Werken der Kunst. So ist es oft nicht mehr als ein Sprung, der bei ihm zwischen Apperzeption und Urteil liegt. In der Tat ist der »Eindruck« ihm nicht nur der selbstverständliche Anstoß, den der Betrachter vom Werk erfährt, sondern Kategorie der Betrachtung selbst. Wenn Fuchs beispielsweise seine kritische Reserve gegen den artistischen Formalismus der Ming-Epoche zu erkennen gibt, so faßt er das dahin zusammen, daß deren Werke »schließlich und endlich ... nicht mehr, sondern sehr oft nicht einmal dasselbe an Eindruck ... erreichen, was z. B. die Tang-Periode mit ... ihrer großen Linie erreicht hat«²⁹. Derart kommt der Schriftsteller Fuchs zu dem besonderen und apodiktischen, um nicht zu sagen dem rustikalen Stil, dessen Prägung er meisterhaft formuliert, wenn er in der »Geschichte der Erotischen Kunst« erklärt: »Vom richtigen Erfühlen bis zum richtigen und restlosen Entziffern der in einem Kunstwerk wirkenden Kräfte ist immer nur ein einziger Schritt.«³⁰ Nicht jedem ist dieser Stil erreichbar; Fuchs hat seinen Preis für ihn zahlen müssen. Um den Preis mit einem Wort anzudeuten: die Gabe, Staunen zu erregen, ist dem Schriftsteller versagt geblieben. Kein Zweifel, daß dieser Ausfall ihm fühlbar gewesen ist. Er sucht ihn aufs mannigfachste zu kompensieren und spricht von nichts lieber als von Geheimnissen, denen er in der Psychologie des Schaffens nachgeht, als von Rätseln des Geschichtsverlaufes, die ihre Lösung im Materialismus finden. Aber der Drang nach unmittelbarster Bewältigung der Tatbestände, der schon seine Konzeption des Schaffens bestimmt und die der Rezeption ebenso, setzt sich schließlich auch in der Analyse durch. »Notwendig« erscheint der Verlauf der Kunstgeschichte, »organisch« erscheinen die Stilcharaktere, »logisch« erscheinen noch die befremdlichsten Kunstgebilde. Sie werden es seltener im Laufe der Analyse als sie es, dem Eindruck nach, schon zuvor waren, wie jene Fabelwesen der Tang-Epoche, die mit ihren Flammenflügeln und Hörnern »absolut logisch«, »organisch« wirken. »Logisch wirken selbst die riesigen Elefantenohren; logisch ist auch stets die Haltung ... Es handelt sich nie

29 Dachreiter, S. 40.

30 Erotische Kunst, Bd. II, S. 186.

bloß um konstruierte Begriffe, sondern stets um die zur leben-atmenden Form gewordene Idee.«³¹

31 Tang-Plastik, S. 30/31. – Problematisch wird diese intuitive, unmittelbare Anschauungsweise dann, wenn sie den Tatbestand einer materialistischen Analyse erfüllen will. Es ist bekannt, daß Marx sich nirgends eingehender darüber ausgelassen hat, wie man sich das Verhältnis des Überbaus zum Unterbau im einzelnen zu denken habe. Feststeht nur, daß er eine Folge von Vermittlungen, gleichsam Transmissionen, im Auge hatte, die sich zwischen die materiellen Produktionsverhältnisse und die entfernteren Domänen des Überbaus, zu denen die Kunst zählt, einschalten. So auch Plechanow: »Wenn die Kunst, die von den höheren Klassen geschaffen wird, in keiner direkten Beziehung zu dem Produktionsprozeß steht, so ist dies in letzter Linie ... aus ökonomischen Ursachen zu erklären. Die materialistische Geschichtserklärung ist ... auch für diesen Fall anwendbar; es ist jedoch selbstverständlich, daß der unzweifelhafte kausale Zusammenhang zwischen Sein und Bewußtsein, zwischen sozialen Verhältnissen, welche die ›Arbeit‹ als Grundlage haben, einerseits und der Kunst andererseits in diesem Falle nicht so leicht zutage tritt. Hier entstehen ... einige Zwischenstationen.« (Georgi Plechanow, Das französische Drama und die französische Malerei im achtzehnten Jahrhundert vom Standpunkt der materialistischen Geschichtsauffassung. In: Die Neue Zeit. XXIX. Stuttgart 1911, I, S. 543/544.) So viel ist deutlich, daß die klassische Geschichtsdialektik von Marx hier kausale Abhängigkeiten für gegeben erachtet. In der späteren Praxis ist man laxer vorgegangen und hat sich oft mit Analogien begnügt. Möglich, daß das mit dem Anspruch zusammenhing, die bürgerlichen Literatur- und Kunstgeschichten durch nicht minder großangelegte materialistische zu ersetzen. Dieser Anspruch gehört zur Signatur der Epoche; er ist von wilhelminischem Geist getragen. Er hat auch von Fuchs seinen Tribut gefordert. Ein Lieblingsgedanke des Autors, der in vielen Varianten zum Ausdruck kommt, statuiert realistische Kunstepochen für Handelsstaaten. So für das Holland des siebzehnten wie für das China des achten und neunten Jahrhunderts. Ausgehend von der Analyse der chinesischen Gartenwirtschaft, an der viele Züge des Kaiserreiches erläutert werden, wendet sich Fuchs der neuen Plastik zu, die unter der Herrschaft der Tang entsteht. Die monumentale Erstarrung des Han-Stiles lockert sich; das Interesse der anonymen Meister, die die Töpferarbeiten bildeten, gilt von nun an der Bewegung bei Mensch und Tier. »Die Zeit«, führt Fuchs aus, »ist in jenen Jahrhunderten in China aus ihrer großen Ruhe erwacht ..., denn Handel bedeutet stets gesteigertes Leben und Bewegung. Also mußte in erster Linie Leben und Bewegung in die Kunst der Tang-Zeit kommen ... Und dieses Merkmal ist auch das erste, das einem in die Augen springt. Während zum Beispiel die Tiere der Han-Periode immer noch schwer und wuchtig in ihrem ganzen Habitus sind ..., ist bei denen der Tang-Zeit ... alles Lebendigkeit, jedes Glied in Bewegung.« (Tang-Plastik, S. 41/42.) Diese Betrachtungsweise beruht auf bloßer Analogie – Bewegung im Handel wie in der Plastik – und man könnte sie geradezu nominalistisch nennen. In der Analogie bleibt ebenfalls der Versuch, die Aufnahme der Antike in der Renaissance durchsichtig zu machen, befangen. »Die wirtschaftliche Basis war in beiden Epochen dieselbe, nur daß sie sich in der Renaissance auf einer höheren Stufenleiter der Entwicklung befand. Beide basierten auf dem Warenhandel.« (Erotische Kunst, Bd. I, S. 42.) Am Ende erscheint der Handel selbst als Subjekt der Kunstabübung, und es heißt: »Der Handel muß mit den gegebenen Größen rechnen, und er kann nur kon-

Hier kommen Vorstellungsreihen zur Geltung, die mit den sozialdemokratischen Lehren der Epoche aufs engste zusammenhängen. Es ist bekannt, wie tief die Wirkung des Darwinismus auf die Entwicklung der sozialistischen Geschichtsauffassung gewesen ist. In der Zeit der Verfolgung durch Bismarck kam diese Wirkung der ungebrochenen Zuversicht der Partei und der Entschiedenheit ihres Kampfes zugute. Später, im Revisionismus, bündete die evolutionistische Geschichtsbetrachtung um so mehr der ›Entwicklung‹ auf, je weniger die Partei das Errungene im Einsatz gegen den Kapitalismus aufs Spiel setzen wollte. Die Geschichte nahm deterministische Züge an; der Sieg der Partei ›konnte nicht ausbleiben‹. Fuchs hat dem Revisionismus stets ferngestanden; sein politischer Instinkt, sein martialisches Naturell führten ihn auf den linken Flügel. Als Theoretiker aber hat er sich jenen Einflüssen nicht entziehen können. Man spürt sie überall am Werk. Damals führte ein Mann wie Ferri nicht nur die Prinzipien, sondern auch die Taktik der Sozialdemokratie auf Naturgesetze zurück. Für die anarchistischen Abweichungen machte er mangelnde Kenntnisse in der Geologie und Biologie haftbar. Gewiß haben Führer wie Kautsky sich mit solchen Abweichungen auseinandergesetzt.³² Dennoch fanden viele ihr Genüge an Thesen, die die geschichtlichen Vorgänge nach ›physiologischen‹ und ›pathologischen‹ sonderten oder aber den naturwissenschaftlichen Materialismus in den Händen des Proletariats ›selbsttätig‹ zum historischen erhoben zu sehen

krete, nachprüfbare Größen in Rechnung stellen. So muß er der Welt und den Dingen gegenüberstehen, wenn er sie wirtschaftlich bewältigen will. Also ist auch seine künstlerische Anschauung von den Dingen eine in jeder Hinsicht reale.« (Tang-Plastik, S. 42.) Man mag davon absehen, daß in der Kunst eine ›in jeder Hinsicht reale‹ Darstellung nicht zu finden ist. Grundsätzlich wäre zu sagen, daß ein Zusammenhang, der in genau gleicher Weise für die Kunst von Altchina und von Alt-holland Geltung beansprucht, problematisch erscheint. Er besteht in der Tat so nicht; es genügt ein Blick auf die Republik Venedig. Sie blühte durch ihren Handel; die Kunst Palma Vecchios, Tizians oder Veroneses war dennoch schwerlich eine ›in jeder Hinsicht‹ realistische. Der Aspekt des Lebens, der uns in ihr entgegentritt, ist allein der repräsentative und festliche. Auf der andern Seite erfordert das Erwerbsleben auf allen seinen Entwicklungsstufen einen beträchtlichen Sinn für die Realität. Der Materialist kann daraus auf die Stilgebarung keinerlei Schlüsse ziehen.

32 Karl Kautsky, Darwinismus und Marxismus. In: Die Neue Zeit. XIII. Stuttgart 1895, I, S. 709/710.

meinten.³³ Ähnlich stellt sich für Fuchs der Fortschritt der menschlichen Gesellschaft als ein Prozeß dar, der sich »ebenso-wenig eindämmen läßt, wie man einen Gletscher in seinem steten Vorwärtsdrängen aufhalten kann«³⁴. Die deterministische Auffassung paart sich demnach mit einem handfesten Optimismus. Nun wird auf die Dauer ohne Zuversicht keine Klasse mit Erfolg politisch eingreifen können. Aber es macht einen Unterschied, ob der Optimismus der Aktionskraft der Klasse gilt oder den Verhältnissen, unter denen sie operiert. Die Sozialdemokratie neigte dem zweiten, fragwürdigen Optimismus zu. Die Perspektive auf die beginnende Barbarei, die einem Engels in der »Lage der arbeitenden Klasse in England«, einem Marx in der Prognose der kapitalistischen Entwicklung aufgeblitzt war und heute selbst dem mittelmäßigen Staatsmann geläufig ist, war den Epigonen der Jahrhundertwende verbaut. Als Condorcet die Lehre vom Fortschritt verbreitet hatte, da hatte das Bürgertum vor dem Machtantritt gestanden; anders stand ein Jahrhundert später das Proletariat. Ihm konnte sie Illusionen erwecken. Diese bilden in der Tat noch den Hintergrund, in den die Geschichte der Kunst bei Fuchs hin und wieder den Ausblick freigibt: »Die Kunst von heute«, so meint er, »hat uns hundert Erfüllungen gebracht, die in den verschiedensten Richtungen weit über das hinausführen, was die Renaissancekunst erreicht hat, und die Kunst der Zukunft muß wiederum unbedingt das Höhere bedeuten.«³⁵

VI

Das Pathos, das die Geschichtsauffassung von Fuchs durchzieht, ist das demokratische Pathos von 1830. Dessen Echo ist der Redner Victor Hugo gewesen. Das Echo des Echos sind jene Bücher, in denen Hugo als Redner zur Nachwelt spricht. Die Geschichtsauffassung von Fuchs ist die von Hugo im »William Shakespeare« gefeierte: »Der Fortschritt ist der Schritt Gottes

33 H. Laufenberg, Dogma und Klassenkampf. In: Die Neue Zeit. XXVII. Stuttgart 1909, I, S. 574. – Der Begriff der Selbstdtigkeit ist hier traurig herabgekommen. Seine große Zeit liegt im achtzehnten Jahrhundert, als der Ausgleich der Märkte begann. Damals feierte er seinen Triumph ebensowohl bei Kant, in Gestalt der Spontaneität, wie in der Technik, in Gestalt der Automaten.

34 Karikatur, Bd. I, S. 312.

35 Erotische Kunst, Bd. I, S. 3.

selbst.« Und das allgemeine Stimmrecht erscheint als die Welten-uhr, nach der das Tempo dieser Schritte bemessen wird. »Qui vote règne«, hat Victor Hugo geschrieben, und er hat damit die Tafeln des demokratischen Optimismus aufgerichtet. Dieser Optimismus hat noch spät sonderbare Träumereien gezeitigt. Eine von ihnen gaukelte vor, daß »alle geistigen Arbeiter, somit auch materiell wie sozial sehr hoch gestellte Personen als Proletarier« zu betrachten seien. Denn es sei »eine nicht zu leugnende Thatsache, daß von dem in goldstrotzender Uniform sich blähenden Hofrath bis herab zum abgehetzten Lohnarbeiter, alle, die für Geld ihre Dienste anbieten, ... wehrlose Opfer des Kapitalismus sind«³⁶. Die Tafeln, die Victor Hugo aufgerichtet hatte, stehen noch über dem Werk von Fuchs. Übrigens bleibt Fuchs in der demokratischen Tradition, wenn er mit besonderer Liebe an Frankreich hängt: an dem Boden dreier großer Revolutionen, an der Heimat der Exilierten, an dem Ursprung des utopischen Sozialismus, an dem Vaterland der Tyrannenhasser Quinet und Michelet, an der Erde, in der die Kommunarden liegen. So lebte das Bild von Frankreich in Marx und Engels, so ist es auf Mehring gekommen, und so, als »die Avantgarde der Kultur und der Freiheit«³⁷, ist das Land auch noch Fuchs erschienen. Er vergleicht den geflügelten Spott der Franzosen mit dem schwerfälligen der Deutschen; er vergleicht Heine mit den daheim Verbliebenen; er vergleicht den deutschen Naturalismus mit den satirischen Romanen von France. Und er ist auf diese Weise, wie Mehring, zu stichhaltigen Prognosen geleitet worden, ganz besonders im Falle von Gerhart Hauptmann.³⁸

Frankreich ist eine Heimat auch für den Sammler Fuchs. Der Figur des Sammlers, die dem Betrachtenden je länger desto

36 A. Max, Zur Frage der Organisation des Proletariats der Intelligenz, a. a. O., S. 652.

37 Karikatur, Bd. II, S. 238.

38 Mehring hat den Prozeß, den »Die Weber« zur Folge hatten, in der »Neuen Zeit« kommentiert. Teile des Plädoyers des Verteidigers haben die Aktualität zurückgewonnen, die sie 1893 besessen haben. »Er müsse«, so führte der Anwalt aus, »geltend machen, daß den angezogenen, scheinbar revolutionären Stellen andere von abwiegelndem, besänftigendem Charakter entgegenständen. Der Dichter stehe auch gar nicht auf Seiten des Aufruhrs, er lasse vielmehr die Ordnung durch das Eingreifen einer handvoll Soldaten siegen.« (Franz Mehring, Entweder-Oder. In: Die Neue Zeit. XI. Stuttgart 1893, I, S. 780.)

anziehender erscheint, ist bisher das ihre nicht oft geworden. Man sollte meinen, den romantischen Geschichtenerzählern hätte niemand verlockender sich bieten können als sie. Aber man sucht diesen von gefährlichen, wenn auch domestizierten Passionen bewegten Typ umsonst unter den Figurinen eines Hoffmann, Quincey oder Nerval. Romantisch sind die Figuren des Reisenden, des Flaneurs, des Spielers, des Virtuosen. Die des Sammlers findet sich nicht. Und man sucht sie vergeblich in den »Physiologien«, die sonst vom Camelot zum Salonlöwen keine Figur des Pariser Panoptikums unter Louis Philippe sich haben entgehen lassen. Desto bedeutsamer ist die Stelle, die der Sammler bei Balzac einnimmt. Balzac hat ihm ein Denkmal gesetzt, das ganz und gar nicht im romantischen Sinne behandelt ist. Er ist der Romantik von jeher fremd gewesen. Auch gibt es wenige Stücke in seinem Werk, in denen die antiromantische Position sich so überraschend ihr Recht verschafft wie in der Skizze des »Cousin Pons«. Dies ist vor allem kennzeichnend: so genau wir mit den Beständen der Sammlung, für die Pons lebt, bekannt werden, so wenig erfahren wir von der Geschichte ihres Erwerbs. Es gibt keine Stelle im »Cousin Pons«, die man mit den Seiten vergleichen könnte, auf denen die Goncourts in ihren Tagebüchern die Bergung eines seltenen Fundes mit atemraubender Spannung schildern. Balzac stellt nicht den Jäger in den Jagdgründen des Inventars dar, als den man jeden Sammler betrachten kann. Das Hochgefühl, von dem alle Fibern seines Pons, seines Elie Magus zittern, ist der Stolz – Stolz auf die unvergleichlichen Schätze, die sie mit nimmermüder Besorgnis hüten. Balzac legt allen Akzent auf die Darstellung des »Besitzenden«, und das Wort »Millionär« läuft ihm als Synonym für das Wort »Sammler« unter. Er spricht von Paris. »Man kann da oft«, heißt es, »einem Pons, einem Elie Magus begegnen, die sehr dürfstig gekleidet sind ... Sie sehen aus, als wenn sie auf nichts hielten und sich um nichts kümmerten; sie achten weder auf die Frauen noch auf die Auslagen. Sie gehen wie im Traum vor sich hin, ihre Taschen sind leer, ihr Blick ist gedankenlos, und man fragt sich, zu welcher Sorte von Parisern sie eigentlich gehören. – Diese Leute sind Millionäre. Sammler sind es; die leidenschaftlichsten Menschen, die es auf der Welt gibt.«³⁹

39 Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*. Paris 1925, S. 162.

Der Gestalt von Fuchs, ihrer Aktivität und Fülle, kommt das Bild, das Balzac vom Sammler entworfen hat, näher als das, welches man von einem Romantiker zu gewärtigen gehabt hätte. Ja man darf, auf den Lebensnerv des Mannes verweisend, sagen: Fuchs als Sammler ist echt balzacisch; er ist eine Balzac-sche Figur, die über die Konzeption des Dichters hinausgewachsen ist. Was läge mehr in der Linie dieser Konzeption als ein Sammler, dessen Stolz, dessen Expansivität ihn dahin führt, daß er, um nur vor aller Augen mit seinen Sammlungen zu erscheinen, diese in Reproduktionswerken auf den Markt bringt und – eine nicht minder Balzacische Wendung – auf diese Weise ein reicher Mann wird. Es ist nicht nur die Gewissenhaftigkeit eines Mannes, der sich einen Konservator von Schätzen weiß, es ist auch der Exhibitionismus des großen Sammlers, der Fuchs veranlaßt hat, in jedem seiner Werke ausschließlich unveröffentlichtes Bildmaterial, fast ausschließlich seinem eigenen Besitz entstammendes zu veröffentlichen. Allein für den ersten Band der »Karikatur der europäischen Völker« hat er nicht weniger als 68 000 Blätter kollationiert, um rund fünfhundert davon auszuwählen. Kein Blatt hat er jemals öfter als an einer einzigen Stelle reproduzieren lassen. Die Fülle seiner Dokumentation und die Breite seiner Wirkung gehören zusammen. Beide beglaubigen seine Abkunft von dem bürgerlichen Riesengeschlecht um 1830, wie Drumont es kennzeichnet. »Beinahe alle Führer der Schule von 1830«, schreibt Drumont, »hatten die gleiche außergewöhnliche Konstitution, die gleiche Fruchtbarkeit und den gleichen Hang zum Grandiosen. Delacroix wirft Epen auf die Leinwand, Balzac schildert eine ganze Gesellschaft ab, Dumas umfaßt in seinen Romanen eine viertausendjährige Geschichte des Menschengeschlechts. Sie verfügen allesamt über einen Rücken, dem keine Last zu schwer ist.«⁴⁰ Als 1848 die Revolution kam, da veröffentlichte Dumas einen Appell an die Arbeiter von Paris, in dem er sich ihnen als ihresgleichen vorstellt. In zwanzig Jahren habe er vierhundert Romane und fünfunddreißig Dramen gemacht; 8 160 Leute habe er in Brot gesetzt: Korrektoren und Setzer, Maschinisten und Garderobieren; er vergißt auch die Claque nicht. Das Gefühl, mit dem der Universalhistoriker Fuchs den ökonomischen Unterbau seiner großartigen Samm-

⁴⁰ Edouard Drumont, *Les héros et les pitres*. Paris, S. 107/108.

lungen sich geschaffen hat, ist dem Dumasschen Selbstgefühl vielleicht nicht ganz unähnlich. Später erlaubt ihm dieser Unterbau, auf dem Pariser Markt fast ebenso souverän wie in seinen eigenen Beständen zu schalten. Der Senior der Kunsthändler von Paris pflegte um die Jahrhundertwende von ihm zu sagen: »C'est le Monsieur qui mange tout Paris.« Fuchs gehört dem Typus des ramasseur an; er hat eine Rabelaisische Freude an Quantitäten, die sich bis in die üppigen Wiederholungen seiner Texte bemerkbar macht.

VII

Die französische Ahnentafel von Fuchs ist die des Sammlers, die deutsche die des Historikers. Die Sittenstrenge, die für den Geschichtsschreiber Fuchs bezeichnend ist, gibt ihm die deutsche Prägung. Sie gab sie bereits Gervinus, dessen »Geschichte der poetischen Nationalliteratur« man einen der ersten Versuche zur deutschen Geistesgeschichte nennen könnte. Es ist für Gervinus wie später für Fuchs kennzeichnend, daß die großen Schöpfer in sozusagen martialischer Gestalt auftreten und das Aktive, Männliche, Spontane ihrer Natur auf Kosten des Kontemplativen, Weiblichen, Rezeptiven sich geltend macht. Freilich geht das Gervinus leichter vonstatten. Als er sein Buch verfaßte, befand die Bourgeoisie sich im Aufstieg; ihre Kunst war von politischen Energien erfüllt. Fuchs schreibt im Zeitalter des Imperialismus; er stellt die politischen Energien der Kunst polemisch einer Epoche dar, in deren Schaffen sie sich von Tag zu Tag minderten. Aber die Maßstäbe von Gervinus sind noch die seinen. Ja, man kann sie weiter, bis ins achtzehnte Jahrhundert zurückverfolgen. Und zwar an Hand von Gervinus selbst, dessen Gedenkrede auf F. C. Schlosser dem bewehrten Moralismus aus der revolutionären Zeit des Bürgertums großartigen Ausdruck gegeben hat. Man hat Schlosser »grämliche Sittenstrenge« vorgeworfen. »Was Schlosser«, so wendet Gervinus ein, »gegen jene Vorwürfe sagen könnte und sagen würde, wäre dieß: daß man in dem Leben im Großen, in der Geschichte, anders als in Roman und Novelle, eine oberflächliche Freude am Leben bei aller Heiterkeit der Sinne und des Geistes nicht lerne; daß man aus ihrer Betrachtung zwar nicht menschenfeindliche Verachtung,

wohl aber eine strenge Ansicht von der Welt und ernste Grundsätze über das Leben einsauge; daß wenigstens auf die größten aller Beurtheiler von Welt und Menschen, die an einem eigenen inneren Leben das äußere zu messen verstanden, auf einen Shakespear, Dante, Machiavelli das Weltwesen stets einen solchen zu Ernst und Strenge bildenden Eindruck gemacht habe.«⁴¹ Das ist der Ursprung des Moralismus von Fuchs: ein deutsches Jakobinertum, dessen Denkstein die Weltgeschichte von Schlosser ist, mit der Fuchs in seiner Jugend bekannt wurde.⁴²

Dieser bürgerliche Moralismus enthält, wie das nicht überraschen kann, Bestandteile, die mit den materialistischen bei Fuchs kollidieren. Wäre sich Fuchs darüber klar, so könnte es ihm vielleicht gelingen, diesen Zusammenstoß abzudämpfen. Er ist jedoch davon überzeugt, daß seine moralistische Geschichtsbetrachtung und der historische Materialismus miteinander vollkommen harmonieren. Hier waltet eine Illusion. Ihr Substrat ist die weitverbreitete, sehr revisionsbedürftige Anschauung, die bürgerlichen Revolutionen stellten, so wie sie vom Bürgertum selbst gefeiert werden, den Stammbaum einer proletarischen dar.⁴³ Demgegenüber ist es entscheidend, den Blick auf den Spiritualismus zu lenken, der in diese Revolutionen eingewirkt ist. Seine Goldfäden hat die Moral gesponnen. Die Moral des

41 Georg Gottfried Gervinus, Friedrich Christoph Schlosser. Ein Nekrolog. Leipzig 1861, S. 30/31.

42 Diese Ausrichtung seines Œuvres hat sich für Fuchs nützlich erwiesen, als die Anklagen wegen »Verbreitung unzüglicher Schriften« durch die kaiserlichen Staatsanwälte einsetzten. Wir finden den Moralismus von Fuchs naturgemäß besonders nachdrücklich in einem Sachverständigenvotum dargestellt, das im Zuge eines der sämtlich mit Freispruch endenden Strafverfahren erstattet wurde. Es stammt von Fedor von Zobeltitz und lautet an seiner wichtigsten Stelle: »Fuchs fühlt sich ernsthaft als Moralprediger, als Erzieher, und diese tieferne Lebensauffassung, dies innige Begreifen, daß seine Arbeit im Dienst der Menschheitsgeschichte von höchster Sittlichkeit getragen sein muß, schützt allein ihn schon vor dem Verdacht geschäftseifriger Spekulation, über den jeder lächeln müßte, der den Menschen kennt und seinen leuchtenden Idealismus.«

43 Diese Revision ist von Max Horkheimer in dem Essay »Egoismus und Freiheitsbewegung« (Zeitschrift für Sozialforschung, Jahrgang V [1936], S. 161 ff.) inauguriert worden. Zu den von Horkheimer versammelten Zeugnissen stimmen eine Reihe von interessanten Belegen, mit denen der Ultra Abel Bonnard seine Anklage gegen jene bürgerlichen Historiker der Revolution belegt, die von Chateaubriand als »l'école admirative de la terreur« zusammengefaßt werden. (Vgl. Abel Bonnard, *Les Modérés*, Paris, S. 179 ff.)

Bürgertums – davon trägt die ersten Anzeichen schon die Schreckensherrschaft – steht im Zeichen der Innerlichkeit. Ihr Angelpunkt ist das Gewissen – sei es das des Robespierreschen citoyens, sei es das des Kantischen Weltbürgers. Das Verhalten der Bourgeoisie, das ihren eigenen Interessen zuträglich, aber angewiesen auf ein ihm komplementäres des Proletariats war, das den eigenen Interessen des letzteren nicht entsprach, proklamierte als moralische Instanz das Gewissen. Das Gewissen steht im Zeichen des Altruismus. Es rät dem Eigentümer, so zu handeln, wie es Begriffen entspricht, deren Geltung mittelbar seinen Mit-Eigentümern zugute kommt, und es rät den Nicht-Eigentümern leicht das gleiche an. Wenn die letzteren sich diesem Rat anbequemen, ist der Nutzen ihres Verhaltens für die Eigentümer um so unmittelbarer ersichtlich, je fragwürdiger er für die so sich Verhaltenden und ihre Klasse ist. Darum steht auf diesem Verhalten der Preis der Tugend. – So setzt die Klassenmoral sich durch. Aber sie tut es unbewußt. Nicht so sehr hatte das Bürgertum Bewußtsein nötig, um diese Klassenmoral aufzurichten, als das Proletariat Bewußtsein braucht, um sie zu stürzen. Diesem Tatbestand wird Fuchs nicht gerecht, weil er glaubt, seine Angriffe gegen das Gewissen der Bourgeoisie richten zu müssen. Ihre Ideologie erscheint ihm als Ränkespiel. »Das salbadernde Geschwätz«, sagt er, »das auch angesichts der schamlosesten Klassenurteile von der subjektiven Ehrlichkeit der betreffenden Richter faselt, beweist nur die eigene Charakterlosigkeit derer, die so reden oder schreiben, im besten Fall deren Borniertheit.«⁴⁴ Auf den Gedanken, dem Begriff der bona fides (des guten Gewissens) selbst den Prozeß zu machen, kommt Fuchs nicht. Und doch wird das dem historischen Materialisten naheliegen. Nicht nur, weil er in diesem Begriff einen Träger der bürgerlichen Klassenmoral erkennt, sondern auch weil ihm nicht entgehen wird, daß dieser Begriff die Solidarität der moralischen Unordnung mit der ökonomischen Planlosigkeit befördert. Jüngere Marxisten haben den Sachverhalt wenigstens andeutungsweise berührt. So bemerkte man zur Politik Lamartines, der einen exzessiven Gebrauch von der bona fides machte: »Die bürgerliche... Demokratie... braucht diesen Wert. Der Demokrat... ist gewerbemäßig aufrichtig.

⁴⁴ Der Maler Daumier, S. 30.

Damit fühlt er sich der Notwendigkeit überhoben, dem wirklichen Tatbestand nachzugehen.«⁴⁵

Die Betrachtung, die ihr Augenmerk mehr auf die bewußten Interessen der Individuen lenkt als auf die Verhaltungsweise, zu der ihre Klasse oft unbewußt und durch ihre Stellung im Produktionsprozeß veranlaßt wird, führt zu einer Überschätzung des bewußten Moments in der Ideegebildung. Sie ist bei Fuchs handgreiflich, wenn er erklärt: »Kunst ist in allen ihren wesentlichen Teilen die idealisierte Verkleidung des jeweiligen gesellschaftlichen Zustandes. Denn es ist ein ewiges Gesetz . . ., daß jeder herrschende politische oder gesellschaftliche Zustand dazu drängt, sich zu idealisieren, um auf diese Weise seine Existenz sittlich zu rechtfertigen.«⁴⁶ Wir nähern uns hier dem Kern des Mißverständnisses. Es besteht in der Auffassung, die Ausbeutung bedinge ein falsches Bewußtsein, zumindest auf der Seite der Ausbeutenden, vor allem deswegen, weil ein richtiges ihnen moralisch lästig sei. Dieser Satz mag für die Gegenwart, in der der Klassenkampf das gesamte bürgerliche Leben in stärkste Mitleidenschaft gezogen hat, eine eingeschränkte Geltung besitzen. Keinesfalls ist das ›schlechte Gewissen‹ der Bevorrechteten für die früheren Formen der Ausbeutung selbstverständlich. Durch die Verdinglichung werden ja nicht nur die Beziehungen zwischen den Menschen unsichtig; es werden darüber hinaus die wirklichen Subjekte der Relationen selbst in Nebel gehüllt. Zwischen die Machthaber des Wirtschaftslebens und die Ausgebeuteten schiebt sich eine Apparatur von Rechts- und Verwaltungsbürokratien, deren Mitglieder nicht mehr als voll verantwortliche moralische Subjekte fungieren; ihr ›Verantwortungsbewußtsein‹ ist gar nichts anderes als der unbewußte Ausdruck dieser Verkrüppelung.

VIII

Den Moralismus, von dem Fuchs' historischer Materialismus die Spuren trägt, hat auch die Psychoanalyse nicht erschüttert. »Berechtigt«, so urteilt er von der Sexualität, »sind alle Formen des sinnlichen Gebarens, in denen das Schöpferische dieses

⁴⁵ Norbert Guterman et H. Lefebvre, *La conscience mystifiée*. Paris 1936, S. 151.

⁴⁶ Erotische Kunst, Bd. II, Erster Teil, S. 11.

Lebensgesetzes sich offenbart . . . Verwerflich sind dagegen jene Formen, die diesen obersten Trieb zum bloßen Mittel raffinierter Genußsucht herabwürdigen.⁴⁷ Ersichtlich ist die Signatur dieses Moralismus die bürgerliche. Das rechte Mißtrauen gegen die bürgerliche Ächtung der rein sexuellen Lust und der mehr oder minder phantastischen Wege ihrer Erzeugung ist Fuchs fremd geblieben. Grundsätzlich erklärt er freilich, daß man »stets nur relativ von Sittlichkeit und Unsittlichkeit« reden könne. Aber er statuiert sogleich an derselben Stelle eine Ausnahme für die »absolute Unsittlichkeit«, bei der »es sich um Verstöße gegen die sozialen Triebe der Gesellschaft, also um Verstöße handelt, die sozusagen wider die Natur sind«. Kennzeichnend für diese Anschauung ist der nach Fuchs historisch gesetzmäßige Sieg der »immer Entwicklungsfähigen Masse über die entartete Individualität«⁴⁸. Kurz, von Fuchs gilt, daß er »nicht etwa die Berechtigung eines Verdammungsurteils gegen die angeblich korrupten Triebe, sondern die Ansicht über ihre Geschichte und ihr Ausmaß angreift«⁴⁹.

Dadurch wird die Klärung des sexualpsychologischen Problems beeinträchtigt. Es ist seit der Herrschaft der Bourgeoisie besonders wichtig geworden. Die Tabuierung mehr oder minder weiter Bezirke der sexuellen Lust hat hier ihren Ort. Die durch sie in den Massen erzeugten Verdrängungen fördern masochistische und sadistische Komplexe zutage, denen von den Machthabern diejenigen Objekte geliefert werden, die sich ihrer Politik als die gelegensten darstellen. Ein Altersgenosse von Fuchs, Wedekind, hat in diese Zusammenhänge hineingeblickt. Ihre gesellschaftliche Kritik hat Fuchs versäumt. Desto bedeuterter ist die Stelle, an welcher er sie auf einem Umwege über die Naturgeschichte nachholt. Es handelt sich um sein glänzendes Plädoyer der Orgie. Nach Fuchs »gehört die . . . Lust am Orgiastischen zu den wertvollsten Tendenzen der Kultur . . . Man muß sich darüber klar sein, daß die Orgie zu dem . . . ge-

⁴⁷ Erotische Kunst, Bd. I, S. 43. – Die sittengeschichtliche Darstellung des Direktoriuums trägt geradezu die Züge der Moritat. »Das entsetzliche Buch des Marquis de Sade mit seinen ebenso schlechten wie infamen Kupfern lag aufgeschlagen in allen Schaufenstern.« Und »die verwüstete Phantasie des schamentwöhnten Wüstlings« spricht aus Barras. (Karikatur, Bd. I, S. 202 u. 201.)

⁴⁸ Karikatur, Bd. I, S. 188.

⁴⁹ Max Horkheimer, Egoismus und Freiheitsbewegung, a. a. O., S. 166.

hört, was uns vom Tier unterscheidet. Das Tier kennt im Gegensatz zum Menschen die Orgie nicht ... Das Tier wendet sich vom saftigsten Futter und von der klarsten Quelle ab, wenn sein Hunger und Durst gestillt sind, und sein Geschlechtsdrang ist meist auf ganz bestimmte kurze Perioden des Jahres beschränkt. Ganz anders der Mensch, vor allem der schöpferische Mensch. Dieser kennt den Begriff des Genug überhaupt nicht.⁵⁰ In den Gedankengängen, in denen Fuchs sich kritisch mit den überkommenen Normen befaßt, liegt die Stärke seiner sexual-psychologischen Feststellungen. Sie sind es, die ihn befähigen, gewisse kleinbürgerliche Illusionen zu zerstreuen. So die der Nacktkultur, in der er »eine Revolution der Beschränktheit« mit Recht erkennt. »Der Mensch ist erfreulicherweise kein Waldtier mehr, und wir ... wollen, daß die Phantasie, auch die erotische, eine Rolle in der Kleidung spielt ... Was wir dagegen nicht wollen, das ist einzig jene soziale Organisation der Menschheit, die alles dies zum gemeinen Schachergeschäft degradiert.⁵¹

Die psychologische und historische Anschauungsweise von Fuchs ist vielfach für die Geschichte der Kleidung fruchtbar geworden. In der Tat gibt es kaum einen Gegenstand, der dem dreifachen Interesse des Autors – dem geschichtlichen, dem gesellschaftlichen und dem erotischen – mehr entgegenkäme als die Mode. Das erweist sich bereits an ihrer Definition, die eine an

50 Erotische Kunst, Bd. II, S. 283. – Fuchs ist hier auf der Spur eines bedeutsamen Tatbestandes. Sollte es übereilt sein, die tiermenschliche Schwelle, die Fuchs in der Orgie sieht, in unmittelbaren Zusammenhang mit jener anderen Schwelle zu setzen, die der aufrechte Gang darstellt? Mit ihm tritt in die Naturgeschichte die vordem unerhörte Erscheinung ein, daß die Partner im Orgasmus einander ins Auge schen können. Damit erst wird die Orgie möglich. Und nicht sowohl durch den Zuwachs an Reizen, auf die der Blick trifft. Entscheidend ist vielmehr, daß der Ausdruck der Übersättigung, ja des Unvermögens nun selbst zu einem erotischen Stimulans werden kann.

51 Sittengeschichte, Bd. III, S. 234. – Wenige Seiten später findet sich dieses sichere Urteil nicht mehr – ein Beweis, mit welcher Kraft es der Konvention abgerungen sein wollte. Dort heißt es vielmehr: »Die Tatsache, daß Tausende von Menschen sich am Anblick einer weiblichen oder männlichen Aktphotographie geschlechtlich erregen . . . , beweist, daß das Auge nicht mehr das harmonische Ganze, sondern nur das pikante Detail zu sehen vermag.« (a. a. O., S. 269) Wenn hier etwas geschlechtlich erregend wirkt, so ist es viel mehr die Vorstellung von der Ausstellung des nackten Körpers vor der Kamera als der Anblick der Nacktheit selbst. Auf diese Vorstellung dürfte es denn auch wohl mit den meisten dieser Photographien abgesehen sein.

Karl Kraus gemahnende sprachliche Prägung hat. Die Mode, so heißt es in der Sittengeschichte, gibt an, »wie man das Geschäft der öffentlichen Sittlichkeit ... zu betreiben gedenkt«⁵². Fuchs ist im übrigen dem landläufigen Fehler der Darsteller (man denke an einen Max von Boehn) nicht verfallen, die Mode lediglich nach ästhetischen und erotischen Gesichtspunkten zu durchforschen. Seinem Auge ist ihre Rolle als Herrschaftsinstrument nicht entgangen. Wie sie die feineren Unterschiede der Stände zum Ausdruck bringt, so wacht sie vor allem über die groben der Klassen. Im dritten Band seiner Sittengeschichte hat Fuchs ihr einen großen Essay gewidmet, dessen Gedankengang der Ergänzungsband mit der Aufstellung der für die Mode entscheidenden Elemente zusammenfaßt. Das erste wird von den »Interessen der Klassenscheidung« gebildet; das zweite stellt die »privatkapitalistische Produktionsweise«, die ihre Absatzmöglichkeiten durch vielfachen Wechsel der Mode zu steigern sucht; an dritter Stelle sind »die erotisch stimulierenden Zwecke der Mode« nicht zu vergessen.⁵³

Der Kultus des Schöpferischen, der das Gesamtwerk von Fuchs durchzieht, hat aus seinen psychoanalytischen Studien neue Nahrung gezogen. Sie haben seine ursprünglich biologisch bestimmte Konzeption bereichert, freilich nicht darum auch schon berichtigt. Die Lehre von dem erotischen Ursprung der schöpferischen Impulse nahm Fuchs begeistert auf. Seine Vorstellung der Erotik aber haftete weiter eng an der drastischen, biologisch determinierten der Sinnlichkeit. Der Theorie der Verdrängung und der Komplexe, welche seine moralistische Auffassung der gesellschaftlichen und sexuellen Verhältnisse vielleicht modifiziert hätte, ist er, soweit angängig, ausgewichen. Wie der historische Materialismus bei Fuchs eine Herleitung der Dinge mehr aus dem bewußten ökonomischen Interesse des einzelnen als aus dem in dem letzteren unbewußt wirkenden Interesse der Klasse gibt, so ist auch der schöpferische Impuls mehr der bewußten sinnlichen Intention als dem bildschaffenden Unbewußten von ihm genähert worden.⁵⁴ Die erotische Bilderwelt

52 Sittengeschichte, Bd. III, S. 189.

53 Sittengeschichte, Ergänzungsband III, S. 53/54.

54 Kunst ist für Fuchs unmittelbare Sinnlichkeit wie die Ideologie unmittelbares Erzeugnis von Interessen. »Das Wesen der Kunst ist: die Sinnlichkeit. Kunst ist Sinn-

als eine symbolische, wie Freuds »Traumdeutung« sie erschlossen hat, kommt bei Fuchs da, und nur da, zur Geltung, wo seine innere Beteiligung die höchste ist. In diesem Fall erfüllt sie seine Darstellung sogar dann, wenn jeder Hinweis auf sie vermieden ist. So in der meisterhaften Charakteristik von der Graphik des Revolutionszeitalters: »Alles ist starr, straff, militärisch. Die Menschen liegen nicht, denn der Exerzierplatz duldet kein ›Röhrt Euch‹. Selbst wenn sie sitzen, ist es, als ob sie aufspringen wollten. Ihr ganzer Körper ist in Spannung wie der Pfeil auf der Bogensehne ... Wie die Linie, so die Farbe. Wohl wirken die Bilder kalt, blechern ... gegenüber denen des Rokoko ... Die Farbe ... mußte hart sein ..., metallisch, sollte sie zum Inhalt der Bilder passen.«⁵⁵ Expliziter ist eine aufschlußreiche Bemerkung zum Fetischismus. Sie geht seinen historischen Äquivalenten nach. Es ergibt sich, daß die »Zunahme des Schuh- und Beinfetischismus auf die Ablösung des Priapkultus durch den Vulvakultus« hinzuweisen scheint, die Zunahme des Busenfetischismus dagegen auf eine rückläufige Tendenz. »Der Kultus des bekleideten Fußes und Beines spiegelt die Herrschaft des Weibes über den Mann; der Busenkultus spiegelt die Stellung des Weibes als Objekt der Lust des Mannes.«⁵⁶ Die tiefsten Blicke in den Symbolbereich tat Fuchs an Daumiers Hand. Was er über die Bäume bei Daumier sagt, ist einer der glücklichsten Funde des ganzen Werks. Er erkennt in ihnen »eine ganz eigenartige symbolische Form ..., in der das soziale Verantwortungsgefühl Daumiers zum Ausdruck kommt und seine Überzeugung, daß es Pflicht der Gesellschaft sei, den Einzelnen zu schützen ... Die für ihn typische Gestaltung der Bäume ... stellt sie stets mit weitausgreifenden Ästen dar, und zwar vor allem dann, wenn jemand darunter steht oder sich lagert. Die Äste recken sich besonders bei solchen Bäumen wie die Arme eines Riesen, sie scheinen förmlich ins Unendliche greifen zu wollen, sie formen sich zum undurchdringlichen Dach, das jede Gefahr von allen denen fernhält, die

lücklichkeit. Und zwar Sinnlichkeit in potenziertester Form. Kunst ist Form gewordene, sichtbar gewordene Sinnlichkeit, und sie ist zugleich die höchste und edelste Form der Sinnlichkeit.« (Erotische Kunst, Bd. I, S. 61.)

55 Karikatur, Bd. I, S. 223.

56 Erotische Kunst, Bd. II, S. 390.

sich in ihren Schutz begeben haben.«⁵⁷ Diese schöne Betrachtung geleitet Fuchs auf die mütterliche Dominante in Daumiers Schaffen.

IX

Keine Gestalt wurde für Fuchs lebendiger als Daumier. Sie hat ihn durch sein Arbeitsleben begleitet. Fast könnte man sagen, an ihr sei Fuchs zum Dialektiker geworden. Zumindest hat er sie in ihrer Fülle und in ihrem lebendigen Widerspruch konzipiert. Wenn er das Mütterliche in seiner Kunst erfaßt und in eindrucksvoller Weise umschrieben hat, so ist ihm nicht minder der andere Pol, das Männliche, Streitbare der Gestalt vertraut gewesen. Mit Recht hat er darauf hingewiesen, daß in Daumiers Werk der idyllische Einschlag fehlt; nicht allein die Landschaft, das Tierstück und das Stilleben sondern auch das erotische Motiv und das Selbstportrait. Was Fuchs bei Daumier eigentlich mitriß, das ist das agonale Moment gewesen. Oder wäre es zu gewagt, der großen Karikatur von Daumier ihren Ursprung in einer Frage zu suchen? Wie nähmen, so scheint Daumier zu fragen, die bürgerlichen Menschen meiner Zeit sich aus, wollte man sich ihren Kampf ums Dasein gleichsam in einer Palästra denken? Daumier hat das private und öffentliche Leben der Pariser in die Sprache des Agon übersetzt. Seine höchste Begeisterung gilt der athletischen Spannung des ganzen Körpers, seinen muskulären Erregungen. Dem widerspricht es in keiner Weise, daß vielleicht niemand packender als Daumier die tiefste Erschlaffung des Körpers gezeichnet hat. Daumiers Konzeption hat, wie Fuchs bemerkte, tiefe Verwandtschaft mit einer plastischen. Und so entführt er die Typen, die seine Zeit ihm bietet, um sie, verzerrte Olympioniken, auf einem Sockel zur Schau zu stellen. Es sind vor allem die Richter- und Advokatenstudien, welche sich so betrachten lassen. Unmittelbarer deutet der elegische Humor, mit dem Daumier das griechische Pantheon zu umspielen liebt, auf diese Inspiration hin. Vielleicht stellt sie die Lösung des Rätsels dar, das schon Baudelaire in dem

⁵⁷ Der Maler Daumier, S. 30.

Meister entgegentrat: wie seine Karikatur bei all ihrer Wucht und Durchschlagskraft von Ranküne so frei sein könne.

Spricht er von Daumier, so beleben sich bei Fuchs alle Kräfte. Es gibt keinen anderen Gegenstand, der seiner Kennerschaft derart divinatorische Blitze entlockt hätte. Der kleinste Anstoß wird hier bedeutsam. Ein Blatt, so flüchtig, daß es unvollendet zu nennen ein Euphemismus wäre, reicht Fuchs hin, einen tiefen Einblick in Daumiers produktive Manie zu geben. Es stellt nur die obere Hälfte von einem Kopfe dar, an dem allein sprechend Nase und Auge sind. Daß die Skizze sich auf diese Partie beschränkt, einzig den Schauenden zum Objekt hat, das wird für Fuchs zum Fingerzeig, daß hier das zentrale Interesse des Malers im Spiele ist. Denn bei der Ausführung seiner Bilder setze jeder Maler an eben der Stelle an, an der er triebhaft am meisten beteiligt sei.⁵⁸ »Unzählige von Daumiers Gestalten«, so heißt es im Werke über den Maler, »sind mit dem konzentriertesten Schauen beschäftigt, sei es ein Schauen in die Weite, sei es ein Betrachten bestimmter Dinge, sei es ein ebenso konzentrierter Blick in das eigene Innere. Die Daumierschen Menschen schauen ... förmlich mit der Nasenspitze.«⁵⁹

58 Hierzu ist folgende Reflexion zu vergleichen: »Nach meinen ... Beobachtungen dünkt es mich, daß die jeweiligen Dominanten der Palette eines Künstlers in seinen pointiert erotischen Bildern immer besonders klar auftreten und daß sie in diesen ... ihre ... höchste Leuchtkraft erleben.« (Die großen Meister der Erotik, S. 14.)

59 Der Maler Daumier, S. 18. – Zu den in Rede stehenden Gestalten zählt auch der berühmte »Kunstkenner« – ein Aquarell, das in mehreren Versionen vorkommt. Eine bisher nicht bekannte Fassung des Blattes wurde Fuchs eines Tages vorgelegt: ob eine echte, war zu ermitteln. Fuchs nahm die Hauptdarstellung dieses Motivs in einer guten Reproduktion zur Hand, und nun ging es an den überaus instruktiven Vergleich. Keine Abweidung, nicht die kleinste, blieb unbeachtet, und von jeder galt es, Rechenschaft abzulegen, ob sie unter einer Meisterhand entsprungen oder ein Erzeugnis der Ohnmacht sei. Immer wieder ging Fuchs auf das Original zurück. Aber die Art und Weise, wie er das tat, schien zu zeigen, daß er wohl davon hätte absehen können; sein Blick erwies sich in ihm so heimisch, wie das nur bei einem Blatte der Fall sein kann, das man jahrelang im Geist vor sich hatte. Unzweifelhaft war das für Fuchs so gewesen. Und nur darum war er imstande, die verborgenen Unsicherheiten des Konturs, die unscheinbarsten Fehlfarben in den Schatten, die kleinsten Entgleisungen in der Strichführung aufzudecken, die das fragliche Blatt an seinen Platz stellten – übrigens nicht den einer Fälschung, sondern einer guten alten Kopie, die von einem Amateur stammen mochte.

X

Daumier ist der glücklichste Gegenstand für den Forscher gewesen. Nicht minder war er der glücklichste Griff des Sammlers. Mit berechtigtem Stolz bemerkt Fuchs, daß nicht staatliche Initiative, sondern seine eigene die ersten Mappen von Daumier (und Gavarni) in Deutschland angelegt habe. Er steht mit seiner Abneigung gegen Museen nicht allein unter den großen Sammlern. Die Goncourts sind ihm darin vorangegangen; sie überbieten ihn darin an Heftigkeit. Wenn öffentliche Sammlungen sozial minder problematisch, wissenschaftlich nützlicher sein könnten als private, so entgeht ihnen doch deren größte Chance. Der Sammler hat in seiner Leidenschaft eine Wünschelrute, die ihn zum Finder von neuen Quellen macht. Das gilt von Fuchs, und darum mußte er sich im Gegensatz zu dem Geiste fühlen, der unter Wilhelm II. in den Museen herrschte. Sie hatten es auf die sogenannten Glanzstücke abgesehen. »Gewiß«, sagt Fuchs, »ist diese Art des Sammelns für das heutige Museum schon durch räumliche Gründe bedingt. Aber diese ... Bedingtheit vermag an der Tatsache nichts zu ändern, daß wir dadurch ganz unvollständige ... Vorstellungen von der Kultur der Vergangenheit bekommen. Wir sehen diese ... im prunkvollen Festtagsgewand und nur sehr selten in ihrem meist dürftigen Werkeltagskleid.«⁶⁰

Die großen Sammler sind meist durch die Originalität ihrer Objektwahl ausgezeichnet. Es gibt Ausnahmen: die Goncourts gingen weniger von den Objekten aus als von dem Ensemble, das diese zu bergen hatte; sie unternahmen die Verklärung des Interieurs, als es gerade eben verschieden war. In der Regel sind aber die Sammler vom Objekt selber geleitet worden. Ein großes Beispiel sind an der Schwelle der Neuzeit die Humanisten, deren griechische Erwerbungen und Reisen von der Zielstrebigkeit Zeugnis geben, mit der sie sammelten. Mit Marolles, dem Vorbild des Damocède, ist der Sammler, von La Bruyère geleitet, in die Literatur eingeführt worden (und zwar sogleich auf unvorteilhafte Art). Marolles hat als erster die Bedeutung der Graphik erkannt; seine Sammlung von 125 000 Blättern bildet den Grundstock des Cabinet des Estampes. Der sieben-

⁶⁰ Dachreiter, S. 5/6.

bändige Katalog, den im folgenden Jahrhundert der Graf Caylus von seinen Sammlungen herausgebracht hat, ist die erste große Leistung der Archäologie. Die Gemmensammlung von Stosch ist im Auftrage des Sammlers von Winckelmann katalogisiert worden. Selbst dort, wo der wissenschaftlichen Konzeption, die in solchen Sammlungen sich verkörpern wollte, keine Dauer beschieden war, war sie es doch bisweilen der Sammlung selbst. So der von Wallraf und Boisserée, deren Begründer, von der romantisch-nazarenischen Theorie ausgehend, die Kölnische Kunst sei die Erbin der alten römischen, mit ihren deutschen Gemälden des Mittelalters den Fond des Kölner Museums geschaffen haben. In die Reihe dieser großen und planvollen, unablenkbar der *einen* Sache zugewandten Sammler ist Fuchs zu stellen. Sein Gedanke ist, dem Kunstwerk das Dasein in der Gesellschaft zurückzugeben, von der es so sehr abgeschnürt worden war, daß der Ort, an dem er es auffand, der Kunstmarkt war, auf dem es, gleich weit von seinen Verfertigern wie von denen, die es verstehen konnten, entfernt, zur Ware eingeschrumpft, überdauerte. Der Fetisch des Kunstmarktes ist der Meistername. Geschichtlich wird es vielleicht als das größte Verdienst von Fuchs erscheinen, die Befreiung der Kunsthistorie von dem Fetisch des Meisternamens in die Wege geleitet zu haben. »Deshalb ist«, heißt es bei Fuchs von der Plastik der Tang-Periode, »die vollständige Namenlosigkeit dieser Grab-Beigaben, die Tatsache, daß man auch nicht in einem einzigen Falle den individuellen Schöpfer eines solchen Werkes kennt, ein so wichtiger Beweis dafür, daß es sich in dem allen niemals um einzelne künstlerische Ergebnisse handelte, sondern um die Art und Weise, wie die Welt und die Dinge damals von der Gesamtheit angeschaut wurden.«⁶¹ Als einer der ersten entwickelte Fuchs den besonderen Charakter der Massenkunst und damit Impulse, die er vom historischen Materialismus erhalten hatte.

Das Studium der Massenkunst führt notwendig auf die Frage der technischen Reproduktion des Kunstwerks. »Jeder Zeit entsprechen ganz bestimmte Reproduktionstechniken. Sie repräsentieren die jeweilige technische Entwicklungsmöglichkeit und sind ... Resultat des betreffenden Zeitbedürfnisses. Aus diesem

⁶¹ Tang-Plastik, S. 44.

Grunde ist es eine gar nicht verwunderliche Erscheinung, daß jede größere historische Umwälzung, die andere Klassen als die seither herrschenden ... zur Herrschaft ... bringt, regelmäßig auch eine Veränderung der bildlichen Vervielfältigungstechnik bedingt. Auf diese Tatsache muß mit ganz besonderer Deutlichkeit hingewiesen werden.⁶² Mit solchen Einsichten ist Fuchs bahnbrechend gewesen. In ihnen hat er Gegenstände gewiesen, an deren Studium der historische Materialismus sich schulen kann. Der technische Standard der Künste ist einer von deren wichtigsten. Ihm nachzugehen macht manche Schädigung wieder gut, die der vage Kulturbegriff in der landläufigen Geistesgeschichte (und bisweilen auch bei Fuchs selbst) anrichtet. Daß »Tausende der simpelsten Töpfer imstande gewesen sind, ... technisch und künstlerisch gleich kühne ... Gebilde förmlich aus dem Handgelenk zu formen«⁶³, das erscheint Fuchs mit Recht als eine konkrete Bewährung der altchinesischen Kunst. Technische Erwägungen führen ihn hin und wieder zu lichtvollen, seiner Epoche vorauseilenden Aperçus. Nicht anders ist die Erklärung des Umstandes einzuschätzen, daß das Altertum keine Karikaturen kennt. Welche idealistische Geschichtsdarstellung sähe darin nicht eine Stütze des klassizistischen Griechen-Bildes: seiner edlen Einfalt und stillen Größe? Und wie erklärt Fuchs sich die Sache? Die Karikatur, meint er, ist eine Massenkunst. Keine Karikatur ohne massenweise Verbreitung ihrer Erzeugnisse. Massenweise Verbreitung heißt billige. Nun aber hatte »das Altertum ... außer der Münze keine billige Reproduktionsform«⁶⁴. Die Münzfläche ist zu klein, um einer Karikatur Raum zu geben. Daher kannte das Altertum keine.

Die Karikatur war Massenkunst, auch das Sittenbild. Dieser

62 Honoré Daumier, Bd. I, S. 13. – Man vergleiche mit diesen Gedanken die allegorische Auslegung der Hochzeit von Kana durch Victor Hugo: »Das Wunder der Brote bedeutet die Vermehrung der Leser um ein Vielfaches. An dem Tage, da der Christ auf dieses Symbol geraten war, hatte er die Erfindung der Buchdruckerkunst geahnt.« (Victor Hugo, William Shakespeare. Zitiert von Georges Batault, *Le pontife de la démagogie*: Victor Hugo. Paris 1934, S. 142.)

63 Dachreiter, S. 46.

64 Karikatur, Bd. I, S. 19. – Die Ausnahme bestätigt die Regel. Ein mechanisches Reproduktionsverfahren diente bei Herstellung der Terrakotta-Figuren. Unter ihnen finden sich viele Karikaturen.

Charakter trat, diffamierend, für die übliche Kunstgeschichte zu ihrem sonst schon bedenklichen. Anders für Fuchs; der Blick auf die verachteten, apokryphen Dinge macht seine eigentliche Stärke aus. Und den Weg zu ihnen, von welchem ihm der Marxismus kaum mehr als den Anfang gezeigt hatte, bahnte er sich als Sammler auf eigene Faust. Dazu bedurfte es einer an das Maniakalische grenzenden Leidenschaft. Sie hat die Züge von Fuchs geprägt, und in welchem Sinne erfährt am besten, wer in Daumiers Lithographien die lange Reihe von Kunstreunden und von Händlern, von Bewunderern der Malerei und von Kennern der Plastik durchgeht. Sie gleichen Fuchs bis in den Körperbau. Es sind hochaufgeschossene, hagere Figuren, und die Blicke schießen aus ihnen wie Flammenzungen. Nicht mit Unrecht hat man gesagt, in ihnen habe Daumier die Nachkömmlinge jener Goldsucher, Nekromanten und Geizhälse konzipiert, die auf den Bildern der alten Meister zu finden sind.⁶⁵ Ihrem Geschlecht gehört Fuchs als Sammler an. Und wie der Alchimist mit seinem »niederen« Wunsch, Gold zu machen, die Durchforschung der Chemikalien verbindet, in denen die Planeten und Elemente zu Bildern des spiritualen Menschen zusammen treten, so unternahm dieser Sammler, indem er den »niederen« Wunsch des Besitzes befriedigte, die Durchforschung einer Kunst, in deren Schöpfungen die Produktivkräfte und die Massen zu Bildern des geschichtlichen Menschen zusammentreten. Bis in die späten Bücher ist der leidenschaftliche Anteil spürbar, mit dem Fuchs diesen Bildern sich zugewandt hat. »Nicht der letzte Ruhm«, schreibt er, »der chinesischen Dachreiter ist es, daß es sich in ihnen um eine . . . namenlose Volkskunst handelt. Es gibt kein Heldenbuch, das von ihren Schöpfern zeugt.«⁶⁶ Ob aber solche den Namenlosen und dem, was die Spur ihrer Hände bewahrte, zugewandte Betrachtung nicht mehr zur Humanisierung der Menschheit beiträgt als der Führerkult, den man von neuem über sie verhängen zu wollen scheint, das muß wie so manches, worüber die Vergangenheit vergeblich beehrte, immer wieder die Zukunft lehren.

65 Vgl. Erich Klossowski, Honoré Daumier. München 1908, S. 113.

66 Dachreiter, S. 45.