

## Geschichte und Geschichten oder: die >Erfindung der Kunst<

„Vergangenheit ist keineswegs identisch mit Geschichte. Vergangenheit haben wir, Geschichte dagegen müssen wir uns geben.“

(Christian Demand, in: „Wie kommt die Ordnung in die Kunst?“, Sprin-ge 2010, S. 22, dort zit.: Burger Rudolf)

„Der europäische Diskurs, dem der Kunstbegriff ent-  
stammt, ist kaum vierhundert Jahre alt, der Begriff um-  
fasst rückwirkend aber rund 30 Jahrtausende, und das in-  
zwischen weltweit.“

(W. Grasskamp, „Ist die Moderne eine Epoche?“, München 2002)

Bei so einer Überschrift fällt manchem vielleicht die Frage ein: „Wer hat’s erfunden?“ Antwort: „Die Schweizer warn’s“. Und das ist nicht einmal ein Scherz. Christian von Mechel (1737-1817) war ein Schweizer Kupferstecher und betrieb in Basel einen Handel mit Antiquitäten. Auf einer Italienreise lernte er Winckelmann kennen, der ihn mehrmals mit Objekten für seinen Handel versorgte. Im Dienst Josephs II. sonderte er in Wien die in der kaiserlichen Schatzkammer vorhandenen Gemälde von anderen Rari-täten und richtete im Belvedere eine Gemäldesammlung als historischen Lehrweg, „eine sichtbare Geschichte der Kunst“ („Vorbericht“ zu Mechels Katalog) ganz nach Vorstellungen Winckelmanns ein. Und er publizierte dazu 1781 einen historischen **Katalog der Gemäldegalerie**, die in Bezug auf ihre Gliederung in >**Schulen**< ( „2 Zimmer Italiänische Schulen, 7 Zimmer Niederländische Schule, 4 Zimmer Teutsche Schule“ ) ein ruhmreiches Vorbild für die Neuordnung vieler Museen in ganz Europa wurde. Wenn man, wie Andrea Wulf dies tut, Alexander von Humboldt „die Erfindung der Natur“ ( London 2015 ) zuschreibt, dann kann man wohl analog dazu dem Museumsmann Mechel die ‚**Erfindung der Kunst**‘ zuschreiben, als Begriff für ein historisches Ordnungssystem einer auf Europa noch etwas eng zugeschnittenen Geschichte der Malerei. Aber wie das mit Erfindungen in der Regel so ist: die einsam gemachten sind eher die Ausnahme. Die ‚Erfindung der Kunst‘ hat neben den Malern, Bildhauern und Architekten, diesen ersten Lieferanten des zu ordnenden Stoffs, eine Vielzahl von schreibenden Vätern und eine ganze Reihe von kuratorischen und redaktionellen Hebammen und Geburtshelfern. Die Täu-fe fand statt in den geheiligten Hallen des Museums im Beisein aller Verwandten, Paten, Patrones und Zeugen.



Bildersammlungen müssen noch nicht als Museen im modernen Sinn gelten. Zu unserem Ver-  
ständnis von Museum gehört ein allgemeiner Zugang und ein öffentlicher Auftrag verbunden mit  
einer ebensolchen Finanzierung. Auch fürstliche Bildersammlungen gewährten schon auserwählten  
Personen Zutritt, sei es aus repräsentivem oder fachlichem Interesse. Zur >**öffentlichen Einrich-  
tung**< für ein bürgerliches Publikum wurden sie erst im späten 18. Jahrhundert. Wolfgang Kemp  
spricht in einem Aufsatz von einem „Überschuss an religiöser Kunst“ ( W. Kemp in ‚Kunst wird gesammelt -  
Kunst kommt ins Museum in Busch/Schmook, „Kunst – die Geschichte ihrer Funktionen“, Berlin/Weinheim 1987 S.153-177 ) der sich schon  
im Mittelalter in zahlreichen kirchlich-klösterlichen Schatzsammlungen angehäuft hatte. Seit dem  
15.Jh. treten zum religiösen Interesse an Bildschmuck weltliche, ästhetische Interessen hinzu. Der  
Humanismus erzeugt eine eigene Bilder- und Objektwelt, die von Fürsten, Adligen und reichen  
Bürgern in Repräsentationsräumen und Schatzsammlungen zusammengetragen werden. Darunter  
findet sich neben religiösem Kulturgut genealogisches, enzyklopädisches, literarisches Material,  
Schmuck, Waffen, Beutestücke, naturhistorische Objekte und Kuriositäten/Raritäten. Der von der  
Reformation ausgelöste Bildersturm setzt eine Menge religiöser Kunst frei, die entweder der Ver-

nichtung verfällt oder über einen aufblühenden Bilderhandel neue Besitzer und eine neue Bestimmung als Kunstobjekt erhält. Dieser Mechanismus war nicht neu, denn er war bereits erprobt in der Umwandlung der heidnischen Götterbilder, die man entweder >als Götzen< zerstörte oder >als Kunst< sogar im Vatikan sammelte. Und er kommt nach der Reformation auch nicht an ein Ende, sondern wiederholt sich nach der französischen Revolution, als im Zuge der Säkularisation nicht nur feudale Besitztümer, sondern auch viele Kirchen und Klöster ihrer Sammlungen beraubt werden und sich als kulturelles Treibgut eine neue Bestimmung in bürgerlichen Museen suchen.

Das Zeitalter der Aufklärung pflanzte den Schatzkammern bereits sehr früh die Idee ein, dass sich aus einigen der gesammelten Objekte wertvolle Erkenntnisse und Lehren ziehen ließen, und dass sie deshalb zu ordnen und zu systematisieren seien. Die Idee der historischen Ordnung, sowie der Gedanke einer Sortierung nach enzyklopädischen Merkmalen reifte bereits im Humanismus. Die ‚Erfindung der Natur‘, ihre Einteilung in Gattungen, ihre Beschreibung nach Merkmalen der Gemeinsamkeit und der Unterscheidung, die Suche nach Verwandtschaften, nach Ursprüngen und Entwicklungsmustern wurde zum Rahmen wissenschaftlicher Nomenklatur und letztlich zu einer Aufsplitterung der Schatzkammern in Sammlungs- und Forschungsbereiche. Was die Kunst betrifft, so beförderten die bürgerlichen Revolutionen und die Säkularisation die Idee des Museums als eine >**Institution bürgerlicher Bildung**< und die Kunst neben der Wissenschaft als eines Stoffes derselben .

**Kunstgeschichte** taucht in Deutschland erst im 19.Jh. **als universitäres Fach** auf, zwei Jahrzehnte



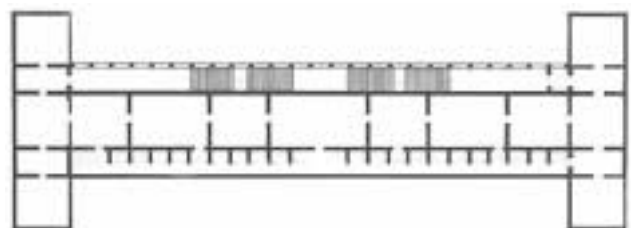
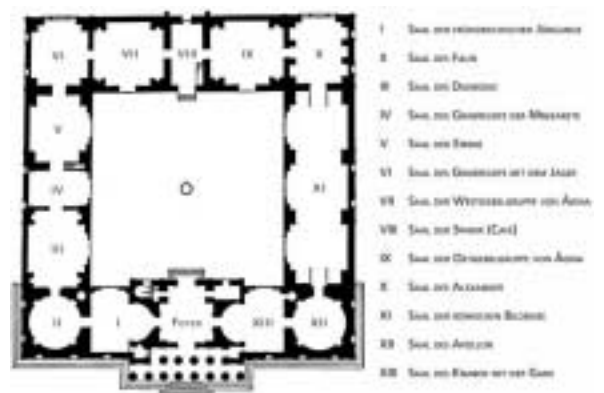
später als in Frankreich. Das genau ist der wesentliche Schritt zur Etablierung der Kunst als Gegenstand bürgerlicher Bildung. Genau genommen wurde 1799 in Göttingen die erste Professur für Kunstgeschichte eingerichtet. Und es war ein Zeichenlehrer, Johann Dominikus Fiorillo, der in Göttingen die der Universität durch Erbschaften zugefallene Kunstsammlung betreute und die ersten Studenten an der Georg-August-Universität in Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte unterrichten durfte. Natürlich war er kein gewöhnlicher Zeichenlehrer. Als akademischer Maler hatte er es bereits zum Mitglied der Akademie von Bologna gebracht, hatte in Braunschweig erste Studien zur Kunstgeschichte betrieben und es schließlich in Göttingen zum Professor der Philosophie gebracht. In Göttingen schrieb er dann auch eine vierbändige >*Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Niederlanden*<, die 1815 erschien. Erhebliche Schwierigkeiten hat ihm die politische Situation in Europa und insbesondere in Deutschland bereitet, wo nach den napoleonischen Kriegen eine politische Gebietsreform (Provinzen, Kreise) im Gange war, was seine geografische Einteilung in ‚Schulen‘ nach dem Vorbild Mechels deutlich erschwerte. ( Kunsttheorie und Geschichte des 19. Jh. in Deutschland, Band 1, Wolfgang Beyrodt, S. 286ff )

Im Gegensatz zu Mechels Anstregung eine historische Ordnung in die Ausstellung der Werke der Göttinger Gemäldesammlung zu bringen, blieb die Sammlung der Universität in Göttingen auch in Ermanglung an Masse von solchem Ehrgeiz erst einmal noch verschont. Zuerst mussten die alten Barockrahmen einer schlichten und gleichförmigen klassizistischen Rahmung weichen. Das Museum selbst ist ein neuer Rahmen nur für Gemälde, die sich geistig verwandeln müssen um in den Kontext von Kunst eintreten zu dürfen. Manchmal schlägt ein ideeller Wandel bis in die physische Existenz durch. Der museale Rahmen verträgt Individualität nur in Bezug aufs Kunstwerk. Als Museumsstücke sind alles >Exponate<, also auch irgendwie gleich und nur untereinander vergleichbar. In Fiorillos Beschreibung des Sammlungsbestands wird deutlich, dass die Erbschaften mehr dem >**Geschmack**< der Vermächtnisgeber geschuldet waren als einem historischen Interesse. Damit ließ sich noch keine vernünftige Geschichte der Kunst darstellen.

Für die universitäre Geschichtswissenschaft gilt allgemein ein vorrangig philologisches Interesse an schriftlich überlieferten Zeugnissen der Vergangenheit, während überlieferte Objekte, z.B. auch

Bilder, oft nur wie Illustrationen der geschriebenen Historie gegenüberstehen. Einer von Fiorillios Schülern war Karl Friedrich Rumohr, der 1827 nach ausführlicher Vasari-Lektüre eine Darstellung der gesamten Entwicklung der italienischen Malerei in **historisch-quellenkritischer Methode** herausgab, wie Kultermann berichtet. Und damit gilt er auch Wolfgang Beyrodt als der erste Autor „*der Philologie der neueren Kunstgeschichte, die er begründet hat.*“ ( „Kunsttheorie und Geschichte des 19. Jh. in Deutschland“, Band 1, Wolfgang Beyrodt, S. 290 ) Seine Kriterien, erarbeitet durch mühevollen Quellenstudien in meist kirchlichen Archiven, wie z.B. der florentinischen Domverwaltung, entfaltet er im Zusammenhang mit spannend und erheiternd zu lesenden Ratschlägen ( zitiert bei Beyrodt S.295-300 ), die maßgeblich waren für die Hängung in der 1830 gegründeten Berliner Gemäldegalerie ( ‚Neues Museum‘ ). Er kritisiert die mehr geografisch und durch „*bloßen Taufschein*“, als „*durch geistige Einwirkungen, nicht durch Lehre oder Unterweisung in technischen Dingen*“ begründete **Einteilung in Schulen** als „*bäurisch grobe Handhabe*“ ( s.296 ). Und er lobt gezielte Ankäufe eines van Eyck und von Werken des Antonello da Messina, weil sich so **technische Entwicklung** der Ölmalerei und **Verwandtschaftsbeziehungen** zwischen Venezianern und Niederländern „*ganz nahe zu bringen*“ waren. Er nimmt Einfluss auf eine Sortierung nach **>Gattungen<**: „*Familienbildnisse nach oben, unter ihnen jene Darstellungen aus dem gemeinen Menschenleben*“ ... „*welche man das Genre zu nennen pflegt: die Landschaften und Seestücke möglichst*“ ... „*vereinen; Blumen und Früchtestücke, Stilleben und Tierbilder in derselben Abteilung zusammenzustellen*“ was zu „*ungestörtem Genuss*“ führen soll. Verwandtschaften bilden das Argument für eine Seite seiner historischen Erzählung und Gegenüberstellungen sollen die Unterschiede deutlich machen. Die Bilder werden so zu Belegen einer didaktisch- historischen Erzählung, für die der Historiker nun als Autor oder Kurator erscheint. Das soll aber nicht als eine subjektive Sicht wahrgenommen werden, sondern wird als wissenschaftlich fundierter Gang der Geschichte präsentiert. Sicher stimmt, was Walter Grasskamp über das Museum schreibt: Es ist nicht nur nach außen als Fassade, sondern bis in den Grundriss und seine perspektivische Raumstruktur hinein „*gebautes Geschichtsbewußtsein.*“ ( Walter Grasskamp, „Ist die Moderne eine Epoche?“, München 2002, S.47 )

In München trieb König Ludwig I. die gebaute Geschichte bis in die Stadtarchitektur voran, ließ am Königsplatz mit der Glyptothek eine reine Skulpturensammlung errichten, offenbar die erste ihrer Art, als „Bildungsweg“ durch die Geschichte der ‚antiken‘ Bildhauerei. In Nachbarschaft dazu ließ er in den beiden Pinakotheken (1836 und 1853 eröffnet) je einen Prototyp für eine historische Sammlung von Gemälden der alten und der neuen Kunst entstehen. Bis zu dieser Zeit waren Museen meist in Gebäuden untergebracht, die für diese Funktion nicht erbaut worden waren, z.B. in Schlössern, was der architektonischen Darstellung von Geschichte nicht immer dienlich war. Die 13 Säle im Obergeschoss der alten Pinakothek sind in langen Fluchten aneinandergereiht und verzweigen sich in 23 parallel angeordneten, kleineren Kabinetten. Bis heute ist der historische Weg ein Gang durch **>nationale Schulen<**, gegliedert in die bedeutenderen städtischen Zentren, denen jeweils ein eigener Saal gewidmet ist. Skulpturen benötigen für ihre Präsentation weniger Wandflächen als Gemälde, dafür aber mehr Raum. Mit der Glyptothek entsteht somit ein neuer Typus der Galerie, während andere Gattungen der bildenden Künste (Grafik und Architektur) noch auf die Geburt einer speziellen Museumsarchitektur warten müssen.



Die **Archäologie**, die sich mit Ausgrabung („Feldarbeit“) und Rekonstruktion auch sehr handfester Methoden bedient, erscheint im Vergleich zu den Entwicklungen der Kunstgeschichte eher als ein Sonderfall von Geschichtsforschung. **Ausgrabungen** gingen zeitlich einer Erforschung der dabei zugänglich gemachten Hinterlassenschaften von Vergangenheit voraus, und erst eine dadurch entfachte Sammelleidenschaft schuf die Motivation, die Objekte auch zu ordnen und die Umstände ihrer Entstehung zu erforschen. Im Humanismus der Renaissance treffen beide Interessen aufeinander. Die in Bibliotheken verstreuten Kopien antiker Schriften geben Zeugnis von einer hoch entwickelten, vielfach als ‚wissenschaftlich‘ und technisch überlegen empfundenen antiken Kultur. Und im Schutt der antiken Städte Italiens werden Objekte geborgen, die als vorbildhaft gelten und Maßstäbe setzen für eine Erneuerung, Wiedergeburt verloren geglaubter menschlicher Größe. Dabei ist der italienische Boden nicht nur Grabungsstätte und Fundort römischer Vergangenheit, sondern auch erste Spur, die nach Griechenland und Nordafrika führt, weil schon die Römer Großimporteure und Kopisten griechischer Plastik und Keramik waren und die Griechen auch Teile Italiens (z.B. Sizilien) kolonisiert hatten. Aber die Archäologie ist noch lange nicht auf der Suche nach den Spuren der Ursprünge menschlicher Kultur. Das Interesse an Griechenland war geweckt worden durch eine griechische Intelligenzia, die auf der Flucht vor den Türken in Italien eine neue Heimat gefunden hatte.

Cola di Rienzo ist für Karl-Heinz Kohl der **Begründer der klassischen Archäologie** ( Karl Heinz Kohl, „Die Macht der Dinge“, München 2003, S.228 ), weil er in dessen Schrift aus dem 14.Jh. „*Descriptio urbis Romae*“ einen frühen Weckruf für den Geist des Humanismus der Renaissance sieht, der eine Schatzgräberei im Schutt und Abfall der ‚Ewigen Stadt‘ auslöste, die schließlich um die Wende vom 15. zum 16.Jh. unter vielen anderen Funden die drei antiken Werke zutage förderte, die den Künstlern der Renaissance bis hin zu denen des Klassizismus zum Muster und Vorbild ihrer eigenen Bildhauerei gerieten: den **Apoll vom Belvedere** ( 1489 in Rom ausgegraben ), die **Laokoon-Gruppe** (1506 ausgegraben ) und die **Aphrodite** des Praxiteles ( römische Kopien im Kapitol und im Vatikan ). Zum allgemeinen Interesse an diesen ‚Abfällen‘ der griechisch-römischen Kultur haben etwa Alberti in seinen Schriften, Michelangelo in seiner Plastik und Raffael in der Malerei, und als Aufseher über die Antiken Roms, ihren Beitrag geleistet, indem sie eigene Werke schufen, die den antikisierenden Stil zum zeitlosen **Klassiker** machten. Ganz nebenbei haben alle drei und viele andere, jeder auf seine Weise, in Werken und Worten, das Ausgrabungswerk im Schutt der Stadt Rom ganz im Sinn des Cola di Rienzo forciert, und den antiken ästhetischen Kanon neu belebt. Erst Jahrhunderte später, 1763 wurde Winckelmann mit der Oberaufsicht über die Antiken in und um Rom beauftragt, und verfasste in dieser Zeit Berichte über die Ausgrabungen der römischen Stadt Herculaneum, die zusammen mit Pompeji beim Ausbruch des Vesuvs im Jahr 79 untergegangen war.

Die frühe Archäologie muss man wohl eher als Schatzgräberei und Zufallsfund bezeichnen. Oft waren dabei Amateure am Werk, die mehr zerstört als erforscht haben. Immerhin haben auch systematisch arbeitende Grabräuber einen Handel und eine Nachfrage entfacht, die der Erforschung erst die Wege geebnet haben. Die Graberei förderte auch Dinge ans Tageslicht, die die Erwartungen an eine hochkulturelle Vergangenheit nicht erfüllten und historisch in eine Zeit verweisen, aus der **keine schriftlichen Zeugnisse** erhalten sind. Damit sondert die Geschichtssphilologie auch eine ‚**vorgeschichtliche Zeit**‘ aus, deren gegenständliche Zeugnisse erst in der Mitte des 19.Jh. überhaupt zum Forschungsobjekt werden, und dann unter dem Verdicht der ‚**Primitiven Kulturstufe**‘



Gauguin, „Oviri“

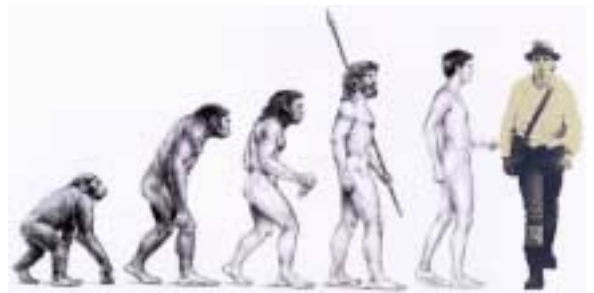
meist der **Völkerkunde**, der **Kulturwissenschaft** oder den Künstlern überlassen bleiben. Die Künstler der Kolonialstaaten aber hatten schon vom Kolonialismus des 19.Jh. begierig stilistische Anregungen aufgegriffen und die akademisch meist als ‚Primitivismus‘ herabgewürdigten bildnerischen Zeugnisse dadurch geadelt, dass sie in die entstehenden **Kolonialmuseen** pilgerten und sich die dort präsentierten Exponate zu Anregungen und Vorbildern wählten. Walter Grasskamp beschreibt recht überzeugend, „daß die spektakulären Funde von Höhlenmalerei und Klein-



*skulpturen für eine enge kulturelle Verschränkung von Urgeschichte und moderner Kunst gesorgt haben: Die Zeugnisse der Vorgeschichte wurden zu einer wichtigen ‚Anregung für die Radikalisierung der ästhetischen Moderne, zur Herausforderung sowohl ihres Kunstbegriffs wie der künstlerischen Praxis. Späte Entdeckungen und kulturelle Wirkungsgeschichte verschweißen damit Urgeschichte und Moderne.‘* ( Grasskamp, „Ist die Moderne eine Epoche?“, München 2002, S.25 )

Allerdings konnte die Verschränkung von Urgeschichte mit der klassischen Erzählung von Kunst als ein ‚geistesgeschichtlicher Höhenflug‘ nicht ohne Irritationen ausgehen. Akzeptabel war aber zumindest die Idee, dass Kunst je schon als Kennzeichen für einen Gattungsunterschied zwischen Tier und Mensch, Instinkt und Geist, Natur und Kultur behauptet werden konnte. Die Renaissance hatte sich beim Rückgriff auf die Antike immerhin an einer **kulturellen Hochform** Orientierung gesucht, während die Völkerkunde gerade ein Interesse an zivilisatorischen Anfängen zeigte. Wo aber sollte in die Erzählung von Kunst, etwa hinter Canova oder Schadow eine Plastik eingereiht werden, die wie eine Skulptur von Gauguin, 1894 „Oviri“ aus Terracotta, aussieht? Kann Primitivismus in einer auf Fortschritt ausgerichteten Erzählung glaubhaft zur Hochkultur stilisiert werden?

Grasskamp legt eine Spur, die weit hinter die historischen Interessen und philologischen Methoden der Historiker und Archäologen zurückführt. *„Das Allerälteste aus der Menschheitsgeschichte ist erst seit kurzem bekannt, vom Zeitpunkt der Entdeckung her gesehen daher zugleich auch das Jüngste. Erst in der Moderne entwickelte sich das Interesse an den frühesten Zeugnissen der eigenen Gattung, die darüber zu Paradebeispielen einer revolutionären **Evolutionsbiologie** wurden.“* (Grasskamp o. zit. S.25) Und, um das Problem noch zu verdeutlichen: *„Die prähistorischen Kulturen der Höhlenmaler und Knochenschnitzer können ihre Zeugnisse nun weder zurückfordern noch ihrer Umdeutung zur Kunst widersprechen.“* Weiter: *„Die unangemessene Nobilitierung der Höhlenmalerei macht an dem interessanten Gegenstand ein **falsches Interesse** fest, wenn sie nach einer künstlerischen Qualität im neuzeitlichen Sinn der heroischen Autorenschaft fragt.“*(s.37) Es scheint mir so augenfällig zu sein, dass es sich bei dem „*interessanten Gegenstand*“ nicht um ‚Kunst‘ handelt, uns aber ganz offensichtlich ein Begriff fehlt, mit dem dieser



Gegenstand angemessen zu benennen wäre. Und analog zu dem „*interessanten Gegenstand*“ prä-historischer Kultur wäre es eine berechtigte Frage, ab wann in der Geschichte und -bis wann- der Begriff >Kunst< als eine sinnvolle Bezeichnung des Objekts gelten kann, von dem hier die Rede ist. Kann es sein, dass wir bei der Suche nach Geschichtlichkeit einem Fehler aufsitzen, weil wir den Anfang einer Erzählung immer weiter nach vorne verschieben und dabei unversehens einer anderen, noch nicht geschriebenen Erzählung in die Quere kommen? Leider verfolgt Grasskamp die hier angedeutete Idee nicht weiter, sondern spricht, wie die Kunsthistoriker um ihn herum, von diesen frühesten Zeugnissen wie von ‚Kunst‘. Dabei würde der Gedanke der **Evolution** nahelegen, dass sich Kunst innerhalb ihrer Entwicklung nicht nur stilistisch gewandelt haben kann, sondern dass sie zu irgendeinem Zeitpunkt erst aus etwas anderem zur Kunst geworden ist.

Die Evolutionsbiologie hat ja die Behauptung in die Welt gesetzt, dass der moderne Mensch eine Entwicklung durchlaufen hat, an deren Anfang er noch kein Mensch in unserem Sinn war. Aber der Kulturgeschichte fehlt bis heute ein Zeitpunkt und ein Zeugnis, Indiz für den qualitativen Sprung vom Vormensch zum Mensch. Und es wird auch immer wahrscheinlicher, dass es die gerade Abstammungslinie aus den Primaten so nicht gab, wie man das zu Beginn des 20.Jh. noch sah, sondern dass es den einen Zeitpunkt und ein-maligen Sprung nicht gab, wie der Paläontologe Leroi-Gourhan, in „*Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*“ überzeugend darlegt ( Frankfurt a.M. 1980, erstes Kapitel: „Das Bild des Menschen“ ). Ein ‚Vater‘, ein

**Desmond Morris:**  
**Der malende Affe**  
Zur Biologie der Kunst



Adam, als menschlicher Sohn eines Affen ist eine zu simple Vision und wird, wie auch ein ‚erster Künstler‘ und ein ‚erstes Kunstwerk‘, seriös nicht zu benennen sein. Die Evolutionsbiologie ist der Meinung, dass *„die Evolution des menschlichen Gehirns seit dem Neolithikum abgeschlossen war“* und damit *„die Evolution der menschlichen Erkenntnisfähigkeit ...damit auf einer anderen Ebene als der organischen“* liegt, nämlich einer soziokulturellen ( Erhard Oeser, „Die Evolution der wissenschaftlichen Methode“ in Lorenz/Wuketits: „Die Evolution des Denkens“ München 1983, S.268 ). Arthur C. Danto greift die Argumentationslinie, die Grasskamp verlassen hat auf, und führt sie einen Schritt weiter. In einem Kapitel seines Buches *„Kunst nach dem Ende der Kunst“* (München 1996, S. 27-45) mit dem spaßigen Titel *„Tiere als Kunsthistoriker“* weist er, illustriert mit Mark Tanseys Bild *„The Innocent Eye Test“* darauf hin, wie die Biologie den Nachweis geführt hat, dass Tiere über eine ‚Bildkompetenz‘ verfügen und die Fähigkeit besitzen, Zeichen Bedeutungen zuzuordnen, sofern es um Bedeutungen geht, die ihrem Bedürfnishorizont entsprechen. Suddendorf meint, *„dass sich die Kommunikationssysteme der Tiere auf einige wenige Typen von Informationsvermittlung beschränken und normalerweise mit Reproduktion, Territorium, Nahrung und Warnung zusammenhängen.“* ( Th. Suddendorf, „Der Unterschied“, Berlin 2013, S.115 )

Dem Kunstpädagogen kommt bei derartigen Vergleichen die entwicklungspsychologische Theorie von Ernst Haeckel aus dem Jahr 1866 in den Sinn, die unter dem Namen **>biogenetisches Grundgesetz<** in der Pädagogik insbesondere durch den Kunsthistoriker Gustav Britsch Verbreitung gefunden hat.



Es geht -etwas pauschal gesagt- um die These, dass sich in der zeichnerischen Entwicklung des Kindes Parallelen zur Entwicklung der Kunst finden lassen. Diese Idee hat ein erkenntnistheoretisches Erklärungsmodell für die zeichnerische Entwicklung beim Kind angeboten, das schließlich zu der Kunstpädagogischen Rede vom *„Kind als Künstler“* geführt hat. Weder können sich Tiere verwehren gegen ihre Einreihung unter die Kunsthistoriker, noch können oder wollen sich Kinder dagegen wehren, wenn man sie als „Künstler“ bezeichnet, nur weil sie in ihrem Entwicklungsprozess von Hirn und Hand offensichtlich zu einem Verständnis und zur Darstellung von Zeichen und symbolischen Formen kommen, die denen ähneln oder formal gleichen, denen wir in der Völkerkunde, in primitiven Kulturstufen, in der

prähistorischen Bilderei genauso wie in der Kunst von Paul Klee und anderen begegnen.

Dass manche Tiere, wie die Schimpansen von Desmond Morris ( 1968 ) und Mark Tanseys Kuh, über eine Art **Bildkompetenz** verfügen, und anders als Tiere, Menschenkinder darüber hinaus eine Art



Mark Tansey „The Innocent Eye Test

**Bildsprache** erwerben, sagt noch nichts darüber aus, dass die kindliche Bildsprache bereits als künstlerische Kompetenz gelten kann. Danto spricht den Tieren die Qualifikation als Kunsthistoriker ab: *„Aus der Tatsache daß Tiere auf das Bild reagieren, folgt nicht dass sie auf ein Kunstwerk reagieren. Tanseys Kuh mag zwar auf Potters Stier ansprechen, aber nicht als ein Emblem für die Allmacht Gottes, eine theologische Wahrheit, die Potter durch bildliche Mittel darzustellen vermag. Auf Werke der bildenden Kunst ansprechen zu können setzt also eine Aufgeschlossenheit gegenüber Merkmalen voraus, auf*

*die Tiere nicht reagieren können, da dies außerhalb ihrer zweifellos vorhandenen Bildkompetenz liegt. Sie sind dazu nicht in der Lage, weil etwas als Kunst zu sehen nicht eine naturgegebene Wahrnehmungsfähigkeit ist, sondern eine kulturelle und historische Verwurzelung voraussetzt, die Tiere nicht haben.“...„Damit meine ich nur, daß solche Bedeutungen erlernt werden müssen.“* ( Danto

s.33f) Analog muss man argumentieren: Aus der Tatsache, dass Kinder bildhafte Symbole verwenden, kann nicht geschlossen werden, dass sie damit >Kunst< machen. Das gilt auch noch dann, wenn sie im Spiel erklären, einen Künstler zu imitieren. Kinder finden auch nicht Gefallen und Interesse an jeder Art von Kunst, geschweige denn dass sie sie >als Kunst< (Asmuth, s.u.) verstehen. Und wenn sie manches daran verstehen, dann jedenfalls nicht, warum das, was einer macht, den Mama einen Künstler nennt, auch Kunst ist.

Wo der Focus auf der doch recht späten universitären Karriere der Kunstgeschichte und dem **abgeschlossenen Kunstwerk** liegt, vergisst man leicht, dass es lange vor dem philologisch-universitären Interesse an der bildenden Kunst der Vergangenheit schon ein **handwerkliches** und ein **akademisches Interesse an traditionell hergestellten Malereien und Skulpturen** gab, mit besonderem Blick auf die zur Anwendung gekommenen Verfahren und Werkzeugen ihrer **Herstellung**, ohne dass man dies als systematische Kunstgeschichte betrieb. Alberti, Michelangelo und Raffael werden nirgendwo als Kunsthistoriker geführt. Michelangelo hat eine Rekonstruktion des Laokoon versucht und den verlorenen Arm ergänzt. Kunsthistoriker haben später solche großmeisterlichen Prothesen in Frage gestellt. Auch der Apoll bedurfte der Ergänzungen und wurde bald als römische Kopie einer im griechischen Original als Bronze geschaffenen Plastik erkannt, die dann schon 1498 für die Gonzaga von Pier Jacopo Alari Bonacolsi (auch genannt Il Antico) in Bronze rekonstruiert, also wieder-, oder erneut hergestellt wurde. Auch Winckelmann hatte Interesse an Herstellungsverfahren, insbesondere was die Bildhauerei betrifft. So hat er insbesondere dem Weg vom Wachs- bzw. Tonmodell zum Marmor in seinen „Gedanken über die Nachahmung“ eine ausführliche Passage gewidmet.

Geschichte war in der bildnerisch-handwerklichen Praxis **Tradition** im Sinn von ungeschriebenen **Regeln für die Herstellung von Produkten**. Tradition bedeutete einen Erfahrungsschatz, der in jeder Werkstatt vom Meister an seine Söhne und Schüler dadurch weitergegeben wurde, dass sie ihm bei der Arbeit halfen und sich schrittweise seine Fähigkeiten und Fertigkeiten aneigneten. Und Tradition war vergegenständlicht in Bau- und Bildwerken von Meistern ihres Fachs, die man zu Studienzwecken als Wandergeselle auf Vagantenpfaden kreuz und quer durch viele Länder erkundete. Man musste sich noch selbst an historische Orte begeben um immobile Erfahrungsschätze zu heben. Aufträge an Künstler waren meist an bereits vorhandenen **Vorbildern** orientiert, wie auch die Ausbildung **traditionellen Mustern** folgte. Diese wurden eher mündlich und mit Hilfe von Vorlagen, Mustern und Modellen überliefert, als sie in schriftlicher Form übermittelt waren. Als Kopien gingen Meisterwerke schon auf Wanderschaft bevor mit der Verbreitung von Papier, Drucktechnik und Fotografie Kunst ‚raffiniert‘ wurde ( Wolfgang Ullrich, „Raffinierte Kunst – Übung vor Reproduktionen“, Berlin 2009 ). Um als Maler Mitglied einer Akademie zu werden, musste man seine Erfahrungen, sein Können und Wissen in der Historienmalerei schon unter Beweis gestellt haben. Eine akademische Karriere war nicht denkbar für einen Maler, der nur als Genremaler, als Portraitist, Landschaftler oder als Maler von Stilleben galt. Denn die großen Aufträge, die man als Hofmaler zu bewältigen hatte, waren Schlachtenbilder, Krönungsszenen oder andere Ereignisse von historischem Rang.

Es dürfte heute allerdings einige Mühe bereiten, die Unterschiede zwischen der handwerklich/akademischen Kunsttradition und der universitären Kunstgeschichte herauszuarbeiten, weil auch an den Akademien die traditionellen Lehren nicht unter einem Lehrgebäude mit der Bezeichnung >Kunstgeschichte< versammelt waren, sondern eher als **Malkunde**, **Baukunde** etc. bezeichnet wurden. Solche Lehren wurden als Werkstattwissen recht formlos erst seit den Bauhüttenbüchern des Mittelalters schriftlich fixiert und erst viel später zum Lehrbuchwissen entwickelt. Dabei ging es kaum um die Historie etwa im Sinn einer Technikgeschichte, sondern um quasi **zeitlose Regeln**. Der Unterschied zwischen dem handwerklich-akademischen Interesse an Tradition und einer philologischen Kunstgeschichtsschreibung liegt vor allem darin, dass jede der Erzählungen sich an ein anderes Publikum wendet, dessen jeweiliges Interesse am Gegenstand Geschichte bzw. Kunst sie zu berücksichtigen hat. Im Fall der Akademie geht es um ein Publikum, das in erster Linie in den Her-

stellungsverfahren und den Gestaltungsgrundsätzen unterrichtet und geschult werden muss, um sich davon abzusetzen, oder sich in den Schutz deren Autorität zu begeben. In diesen Punkten knüpft die Akademie an handwerkliche Traditionen an, die schon in der Werkstatt, in der Bauhütte, also an den Ausbildungsstätten für die Bildhersteller als Lehren **verkündet** wurden. Aber sie geht mit einigem Stolz über das handwerkliche Rüstzeug hinaus, indem sie sich anders als das Handwerk auf >Wissenschaft<, insbesondere Mathematik, Geometrie, beruft, in der Proportionslehre und in der Optik (zuerst Raumdarstellung, dann auch Farbe). Eine universitäre Kunstgeschichte trifft auf ein völlig anderes Publikum, dem es darum geht **Ordnung zu stiften** in Sammlungen und Museen oder dort vorzufinden, Käufer, Kulturreisende, Museumsbesucher zu unterrichten und zu beraten, Bildungshunger durch Übersicht und Durchblick zu stillen, sowie sprachlich-begriffliche Vorgaben für einen gelehrten und urteilenden Diskurs **kund** zu machen. Universitäre Kunsthistoriker verstehen sich heute in der Mehrheit als >**Kunstvermittler**<, ihre Werkzeuge sind Sprache, Text, Bildreproduktion. Als Herren der Kunst-Museen, der Kunstmessen und der Galerien verfügen sie über die Macht, aus Bildern oder anderen Dingen **Objekte des Kunstdiskurses** zu machen. Sie sind nach ihrer Ausbildung tätig in Agenturen des Kunsthandels, in Medien der Berichterstattung, in Museen.

Kunstgeschichte muss sich zu allererst, und dann an Wendepunkten ihrer Geschichte immer wieder, ihres Gegenstands vergewissern. Der Begriff Kunst ist heute noch behaftet von einer Begriffsgeschichte, die im Handwerk ihre Wurzeln hat, und mit >Kunst< eine Form der meisterlichen Beherrschung einer Werk Tätigkeit bezeichnete. Kunst ist im allgemeinen Sprachgebrauch so wenig spezifiziert, dass sie von der Kochkunst über die Heilkunst und Tanzkunst bis zum Kunstdünger einem weiten Feld von Objekten und Handlungen als bezeichnend dient. Als Berufsbezeichnung taugt der Begriff auch heute noch wenig, unterscheidet er doch nicht zwischen völlig unterschiedlichen Berufsfeldern etwa von Malern, Bildhauern, Grafikern, Fotografen etc... Als akademischer Rang hat er keinerlei Bedeutung, denn selbst die Kunstakademien entlassen ihre Absolventen bestenfalls mit einem Diplom als eine Form der Studienbescheinigung. >Künstler< ist nicht mehr als ein Anspruch, den man selbst an seine Qualifikation erhebt und eine Schmeichelei, die andere über die Wertschätzung einer Tätigkeit zum Ausdruck bringen. Wenn es um öffentliche Anerkennung, um Auszeichnungen und Verkaufsideen geht, dann beanspruchen sogar Pöbeleien, Geschmacklosigkeiten, Provokationen und „*Hirnstunts*“, wie die Reime der Gängsta-Rapper, >Kunst< zu sein, und im Namen der vom Grundgesetz gewährten Kunstfreiheit Werte zu vermitteln ( „Das ist Kunst, du Opfer“ in Süddeutsche Zeitung vom 21./22. April 2018, S.3, Autoren Mayer/Rabe/Schmitz zur Aufregung über den Echo-Award 2018 der deutschen Phono-Akademie ). Der Begriff der >**bildenden Künste**< musste seit der Renaissance erst einmal getrennt werden von den >**schönen Künsten**<. Musik, Literatur, Theater und Tanz durchleben völlig andere Geschichten als die Gattungen der bildenden Künste, Architektur, Plastik, Malerei, Grafik und die diversen Zweige des >**Kunsthandwerks**<. Anders als Plastik, Malerei und Grafik lässt sich Architektur schlecht museal sammeln, und Grafik ist eine im Vergleich zur Plastik eher junge Disziplin, wenn man sie als Druckgrafik versteht, oder die Zeichnung an das Trägermaterial Papier bindet, und Schrift mit deren Begleitung durch Illustration ausklammert.

**Was uns heute für manche Bereiche als leichte Übung erscheint, ist für Hegel noch ein recht anspruchsvolles Unternehmen der Begriffsfindung. In seiner Ästhetik entfaltet er zuerst drei Kunstformen, die symbolische, die klassische und die romantische. Jede dieser Kunstformen bringt eine andere **Kunstart** zur höchsten Entfaltung: die symbolische Kunstform findet in der Architektur ihre reinste Verkörperung, die klassische Kunstform findet in der Skulptur ihren Grundtypus und die romantische Kunstform erlaubt der Malerei und der Musik sich ‚in der ihr angemessensten Weise‘ auszuprägen.**(Hegel Ästhetik Band 1, S.88ff Frankfurt am Main, Hrsg. F.Bassenge 1955) Damit verbindet sich eine historische Vorstellung, die die höchste Blüte der Architektur in Ägypten ansiedelt, die Hochblüte der Plastik in Griechenland sieht und die hohe Zeit der Malerei in der religiösen Kunst der Renaissance lokalisiert. Hegels „Kunstart“ war das, was wir noch gestern unter >**Gattung**< verstanden. Ein Großteil der Schulbücher (Beisp. Kammerlohr, „Epochen d. Kunst“ Abb. s.u.) im Fach Kunsterziehung war bis zur Jahrhundertwende nach Gattungen gegliedert, eine Ordnung, die sich auch in Lehrplänen fand. Der Reigen hatte sich seit den 1970er Jahren um Fotografie und Objektkunst vermehrt, zwanzig Jahre



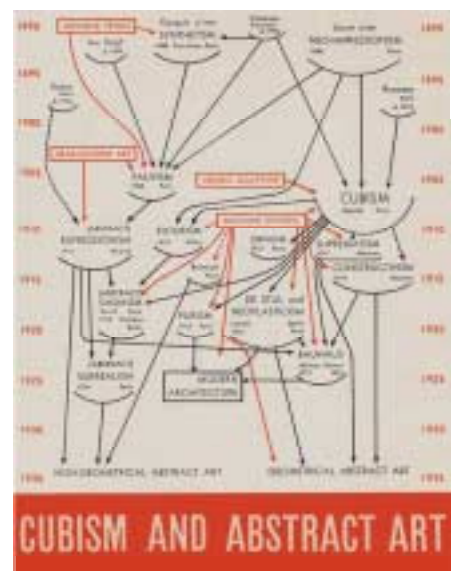
später waren Film, Video und performative Kunst dazugekommen und im Verlag Klett brachten Kirschenmann/Schulz ein Schulbuch für die Kunsterziehung heraus, das sich „**Praktiken** der modernen Kunst“ nannte. Heute ist mit dem Begriff Gattung das gegenwärtige Kunstgeschehen nicht mehr zu ordnen.

Auch der Begriff Epoche hat als Ordnungskategorie für die Kunstgeschichte seit dem 19.Jh abdanken müssen. Als historische >**Epochen**< standen sich im 15./16. Jh. nur die >**Antike**< (Griechenland) manchmal auch als >**Klassik**< oder alte Kunst bezeichnet, und die >**Moderne**< gegenüber. Modern galt alles, was seit der Renaissance die ‚neue‘ Kunst verkörperte. Das Mittelalter blieb eine kulturelle Grauzone und das **Gotische** darin war bis zu seiner Rehabilitierung durch Goethe und die Romantiker sogar ein kulturloser Schandfleck und schlicht Barbarei. Als >**Querelle des Anciens et des Modernes**< bezeichnet man den Literaturstreit in Frankreich an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert.

Es ging dabei um die Frage, inwiefern die Antike noch das Vorbild für die zeitgenössische Literatur und Kunst sein könnte. Einen wichtigen Beitrag für den Transfer des französischen Streites in den deutschsprachigen Raum leistete Johann Joachim Winckelmann mit seinen „*Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*“ von 1755. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts erscheint die „Querelle“-Thematik erneut als Thema der Literatur bei Lessing und gegen Ende des Jahrhunderts dann in den Schriften Herders, Schillers und Schlegels. Als >modern< galt noch im 18.Jh. die zeitgenössische Kunst, womit natürlich die Kunstgeschichte nach der Antike kaum mehr verständlich zu beschreiben war. Den **Begriff der Renaissance im Singular** hat erst Jakob Burckhardt zu einer **Epoche der Kulturgeschichte** gemacht: „*Eine reine Renaissance*“... „*war die italienisch-europäische des 15. und 16. Jahrhunderts.*“ ( Burckhardt, „Weltgeschichtliche Betrachtungen“, Leipzig 1925 S.67 )

Unser heutiger Begriff von >Moderne< hat am deutlichsten wohl erst Form angenommen mit der Gründung des **Museum of Modern Art** in New York 1929. Sein erster Direktor war Alfred H. Barr und sein Museum stand von Anfang an in Konkurrenz zum älteren Metropolitan Museum, das 1870 als eine Art Nationalmuseum gegründet worden war, und sich in den 1930er Jahren auf eine ältere Kunstgeschichte oder frühere ‚Moderne‘ konzentrierte, und europäische Malerei nur bis etwa 1880 gesammelt hatte. 1936 zeigte Barr im MOMA in seiner ersten Show „*Cubism and Abstract Art*“, und er hatte dabei seine Definition von Moderne, und deren Vaterfigur in Cézanne gefunden. Eine neue Erscheinung dieser Moderne war ihre Zusammensetzung oder ihr Zerfall in eine schier endlose Reihe von >**Ismen**<. Die Moderne wurde damit zu keiner stilistisch einheitlichen Epoche, sondern zu einer Sammelbewegung mehr oder weniger loser und konkurrierender Gruppierungen, die sich zunächst jeweils unter einem von der Kritik formulierten Sammelbegriff ( Beispiel: Impressionismus 1874, geprägt vom Journalisten Louis Leroy ) in Ausstellungsgemeinschaften zusammenschlossen, bald aber ihre gemeinsamen Absichten in revolutionär tönenden Manifesten ( Beispiel: Marinetti/Futuristen, Breton/Surrealisten ) oder militant aufgemachten Programmschriften ( Phalanx/Kandinsky, Expressionisten 1901 ) formulierten. Es ist wohl nicht ganz verkehrt, diese Zusammenschlüsse als konkurrierend auftretende Vermarktungsstrategien zu qualifizieren. Um diese

INHALT			
II — Mittelalter			
12. JAHRHUNDERT	1	Karolingische Plastik	183
13. JAHRHUNDERT	7	Die Skulptur des 13. Jahrhunderts	184
14. JAHRHUNDERT	12	Die Skulptur des 14. Jahrhunderts	185
15. JAHRHUNDERT	17	Die Skulptur des 15. Jahrhunderts	186
16. JAHRHUNDERT	22	Die Skulptur des 16. Jahrhunderts	187
17. JAHRHUNDERT	27	Die Skulptur des 17. Jahrhunderts	188
18. JAHRHUNDERT	32	Die Skulptur des 18. Jahrhunderts	189
19. JAHRHUNDERT	37	Die Skulptur des 19. Jahrhunderts	190
20. JAHRHUNDERT	42	Die Skulptur des 20. Jahrhunderts	191
21. JAHRHUNDERT	47	Die Skulptur des 21. Jahrhunderts	192
22. JAHRHUNDERT	52	Die Skulptur des 22. Jahrhunderts	193
23. JAHRHUNDERT	57	Die Skulptur des 23. Jahrhunderts	194
24. JAHRHUNDERT	62	Die Skulptur des 24. Jahrhunderts	195
25. JAHRHUNDERT	67	Die Skulptur des 25. Jahrhunderts	196
26. JAHRHUNDERT	72	Die Skulptur des 26. Jahrhunderts	197
27. JAHRHUNDERT	77	Die Skulptur des 27. Jahrhunderts	198
28. JAHRHUNDERT	82	Die Skulptur des 28. Jahrhunderts	199
29. JAHRHUNDERT	87	Die Skulptur des 29. Jahrhunderts	200
30. JAHRHUNDERT	92	Die Skulptur des 30. Jahrhunderts	201
31. JAHRHUNDERT	97	Die Skulptur des 31. Jahrhunderts	202
32. JAHRHUNDERT	102	Die Skulptur des 32. Jahrhunderts	203
33. JAHRHUNDERT	107	Die Skulptur des 33. Jahrhunderts	204
34. JAHRHUNDERT	112	Die Skulptur des 34. Jahrhunderts	205
35. JAHRHUNDERT	117	Die Skulptur des 35. Jahrhunderts	206
36. JAHRHUNDERT	122	Die Skulptur des 36. Jahrhunderts	207
37. JAHRHUNDERT	127	Die Skulptur des 37. Jahrhunderts	208
38. JAHRHUNDERT	132	Die Skulptur des 38. Jahrhunderts	209
39. JAHRHUNDERT	137	Die Skulptur des 39. Jahrhunderts	210
40. JAHRHUNDERT	142	Die Skulptur des 40. Jahrhunderts	211
41. JAHRHUNDERT	147	Die Skulptur des 41. Jahrhunderts	212
42. JAHRHUNDERT	152	Die Skulptur des 42. Jahrhunderts	213
43. JAHRHUNDERT	157	Die Skulptur des 43. Jahrhunderts	214
44. JAHRHUNDERT	162	Die Skulptur des 44. Jahrhunderts	215
45. JAHRHUNDERT	167	Die Skulptur des 45. Jahrhunderts	216
46. JAHRHUNDERT	172	Die Skulptur des 46. Jahrhunderts	217
47. JAHRHUNDERT	177	Die Skulptur des 47. Jahrhunderts	218
48. JAHRHUNDERT	182	Die Skulptur des 48. Jahrhunderts	219
49. JAHRHUNDERT	187	Die Skulptur des 49. Jahrhunderts	220
50. JAHRHUNDERT	192	Die Skulptur des 50. Jahrhunderts	221
51. JAHRHUNDERT	197	Die Skulptur des 51. Jahrhunderts	222
52. JAHRHUNDERT	202	Die Skulptur des 52. Jahrhunderts	223
53. JAHRHUNDERT	207	Die Skulptur des 53. Jahrhunderts	224
54. JAHRHUNDERT	212	Die Skulptur des 54. Jahrhunderts	225
55. JAHRHUNDERT	217	Die Skulptur des 55. Jahrhunderts	226
56. JAHRHUNDERT	222	Die Skulptur des 56. Jahrhunderts	227
57. JAHRHUNDERT	227	Die Skulptur des 57. Jahrhunderts	228
58. JAHRHUNDERT	232	Die Skulptur des 58. Jahrhunderts	229
59. JAHRHUNDERT	237	Die Skulptur des 59. Jahrhunderts	230
60. JAHRHUNDERT	242	Die Skulptur des 60. Jahrhunderts	231
61. JAHRHUNDERT	247	Die Skulptur des 61. Jahrhunderts	232
62. JAHRHUNDERT	252	Die Skulptur des 62. Jahrhunderts	233
63. JAHRHUNDERT	257	Die Skulptur des 63. Jahrhunderts	234
64. JAHRHUNDERT	262	Die Skulptur des 64. Jahrhunderts	235
65. JAHRHUNDERT	267	Die Skulptur des 65. Jahrhunderts	236
66. JAHRHUNDERT	272	Die Skulptur des 66. Jahrhunderts	237
67. JAHRHUNDERT	277	Die Skulptur des 67. Jahrhunderts	238
68. JAHRHUNDERT	282	Die Skulptur des 68. Jahrhunderts	239
69. JAHRHUNDERT	287	Die Skulptur des 69. Jahrhunderts	240
70. JAHRHUNDERT	292	Die Skulptur des 70. Jahrhunderts	241
71. JAHRHUNDERT	297	Die Skulptur des 71. Jahrhunderts	242
72. JAHRHUNDERT	302	Die Skulptur des 72. Jahrhunderts	243
73. JAHRHUNDERT	307	Die Skulptur des 73. Jahrhunderts	244
74. JAHRHUNDERT	312	Die Skulptur des 74. Jahrhunderts	245
75. JAHRHUNDERT	317	Die Skulptur des 75. Jahrhunderts	246
76. JAHRHUNDERT	322	Die Skulptur des 76. Jahrhunderts	247
77. JAHRHUNDERT	327	Die Skulptur des 77. Jahrhunderts	248
78. JAHRHUNDERT	332	Die Skulptur des 78. Jahrhunderts	249
79. JAHRHUNDERT	337	Die Skulptur des 79. Jahrhunderts	250
80. JAHRHUNDERT	342	Die Skulptur des 80. Jahrhunderts	251
81. JAHRHUNDERT	347	Die Skulptur des 81. Jahrhunderts	252
82. JAHRHUNDERT	352	Die Skulptur des 82. Jahrhunderts	253
83. JAHRHUNDERT	357	Die Skulptur des 83. Jahrhunderts	254
84. JAHRHUNDERT	362	Die Skulptur des 84. Jahrhunderts	255
85. JAHRHUNDERT	367	Die Skulptur des 85. Jahrhunderts	256
86. JAHRHUNDERT	372	Die Skulptur des 86. Jahrhunderts	257
87. JAHRHUNDERT	377	Die Skulptur des 87. Jahrhunderts	258
88. JAHRHUNDERT	382	Die Skulptur des 88. Jahrhunderts	259
89. JAHRHUNDERT	387	Die Skulptur des 89. Jahrhunderts	260
90. JAHRHUNDERT	392	Die Skulptur des 90. Jahrhunderts	261
91. JAHRHUNDERT	397	Die Skulptur des 91. Jahrhunderts	262
92. JAHRHUNDERT	402	Die Skulptur des 92. Jahrhunderts	263
93. JAHRHUNDERT	407	Die Skulptur des 93. Jahrhunderts	264
94. JAHRHUNDERT	412	Die Skulptur des 94. Jahrhunderts	265
95. JAHRHUNDERT	417	Die Skulptur des 95. Jahrhunderts	266
96. JAHRHUNDERT	422	Die Skulptur des 96. Jahrhunderts	267
97. JAHRHUNDERT	427	Die Skulptur des 97. Jahrhunderts	268
98. JAHRHUNDERT	432	Die Skulptur des 98. Jahrhunderts	269
99. JAHRHUNDERT	437	Die Skulptur des 99. Jahrhunderts	270
100. JAHRHUNDERT	442	Die Skulptur des 100. Jahrhunderts	271



„Moderne“ von anderen abzugrenzen fügte man ihr später die Spezifikation „klassisch“ an. Die >**klassische Moderne**< brachte damit einen neuen Singular ins kunsthistorische Rennen und schuf die Notwendigkeit jenseits dieser „Epoche“ neue Kategorien zu bilden, z.B. **Contemporary Art**, wodurch dann die Moderne im Singular als eine vergangene Epoche ins Buch der Geschichte eingetragen werden konnte.

Der amerikanische Blick auf die Moderne war nur wenig getrübt von einer Tradition der Kunstgeschichte, die in Europa und für Europa erfunden worden war. Erst mit der Armory Show von 1913 in New York war Amerika mit der in Europa als neuestem Schrei verhandelten Malerei konfrontiert worden. Und wenig später war die Welt in Krieg verwickelt, der das kulturelle Geschehen auf beiden Seiten des Atlantik wohl auch im Sinn von politischer Propaganda instrumentalisierte. Mit Hilfe von Kriegs- oder Militärdienstflüchtlingen, Emigranten und Vertriebenen aus Europa hat Amerika eine Moderne registriert, die in der alten Welt noch nicht so konkurrenzlos wahrnehmbar war. Hatte das Auftreten der Futuristen 1909 in Paris noch Schlägereien auslösen können, so konnte man sich 1913 in der amerikanischen Presse noch entspannt über Duchamps ‚Akt eine Treppe herabsteigend‘ lustig machen. Feinheiten der Unterscheidung von Futurismus und Kubismus, die in Paris die Ausstellung von Duchamps Bild verhindert hatten, diskutierte in New York niemand. So muss es wenig verwundern, dass der Museumsmann Barr die Entwicklung der Moderne noch 1936 aus einem leicht verschobenen Blickwinkel wahrgenommen hat. Mark Tansey hat 1984 der Historienmalerei eine späte Renaissance verschafft u.a. mit seinem Monumentalgemälde



(188 × 304.8 cm) „Triumph of the New York School“, das den Sieg der amerikanischen Avantgarde gegenüber den europäischen Helden der Kunstschlacht um die Moderne darstellt ( am Tisch in der Bildmitte: André Breton unterzeichnet die Kapitulation der Europäer unter dem lässigen Siegerhabitus des Clement Greenberg ). Die Maler der jeweiligen Seite bilden erst das zweite Glied in der soldatischen Ordnung. Die eigentlichen Feldherren sind die jeweiligen Wort- bzw. Schriftführer. Grasskamp hat für diesen etwas anderen Blickwinkel auf die Geschichte der Moderne eine plausible Erklärung: „Als Regisseure der Geistesgeschichte haben Kunsthistoriker stets auch selber von den Heroenrollen profitiert, die sie ihren Lieblingskünstlern zuschustern. Der vergnügungssüchtige und elegante, ebenso verschwenderische wie harmlose Jugendstil, diese ewige Teestunde des Geistes, war (...) platterdings nicht heroisierbar.“( Grasskamp S.127f ) In Barrs Zeitdiagramm der Moderne spielt das, was in mehreren europäischen Ländern sich unter >**Modernismus**< um die Jahrhundertwende ereignet hatte, keine Rolle. Er kommt schlicht gesagt nicht vor.

Es lohnt, an dieser Stelle ein wenig Grasskamps Argumentation in Bezug auf den Beginn der Moderne zu folgen. „Hat sich die Selbstdatierung der modernen Kunst gerne auf die zerstörerischen Avantgarden und ihre einzelgängerischen Vorläufer gestützt, so wäre der elegante und konstruktive **Jugendstil** viel besser geeignet, für den Beginn der modernen Kunst zu firmieren. Denn ausgerechnet im angeblich schwächelnden fin-de-siècle, an der Wende vom 19. Zum 20. Jahrhundert, hat er die Kräfte der Modernisierung zum ersten Mal auch ästhetisch gebündelt. Als erster Stil, der nach der langen Ratlosigkeit des Historismus folgte, nahm er die Moderne sogar namentlich für sich in Anspruch, als ein internationaler >**Modernismus**<, der nur hierzulande begrifflich zum >Jugendstil< verhübscht wurde.“(...)“ Der Stil hieß in Wien“(...)“ **Sezessionsstil**“(...)“ in anderen europäischen Zentren figurierte die nämliche Bewegung unter höchst unterschiedlichen Namen – sei es als **art nouveau**, wie in Brüssel oder Paris, als **stile florale** oder **stile liberty**, wie in Italien, als **modernismo**, wie in Barcelona oder als **modern style**, wie in England oder Schottland.“ ( s.o. S.121f )

Als ‚Dekorationsstil‘ war der Jugendstil in Frankreich, Spanien, Österreich und Deutschland nicht gerade akademisch geadelt. In erklärter Distanz zum Historismus wie auch zu einer industriellen

Als ‚Dekorationsstil‘ war der Jugendstil in Frankreich, Spanien, Österreich und Deutschland nicht gerade akademisch geadelt. In erklärter Distanz zum Historismus wie auch zu einer industriellen

Form historistischer Dekorationskunst löste der reformerische Modernismus in vielen Kunstmetropolen Sezessionen aus, Abspaltungen von den akademisch beherrschten Verbänden, die einem traditionellen Historismus in Architektur, Plastik, Malerei, Druckgrafik angingen. Die Abspaltungen waren zunächst Sammlungsbewegungen, wohl nicht nur als Folge stilistischer Auseinandersetzungen entstanden als von ökonomischen Problemen ausgelöst, z.B. durch Verdrängungswettbewerb zwischen Handwerk und Industrie, durch Vermarktungsprobleme, Konkurrenz um Ausstellungsrechte. Die Künstlervereinigungen zerfielen bald wieder in unterschiedliche Zirkel, in München etwa eine Gruppierung um Franz Stuck, die sich dem Jugendstil nahe sah, und die Gruppe **Phalanx**, die schließlich in die ‚Neue Münchener Künstlervereinigung‘ mündete und danach in Teilen zum Expressionismus und Blauer Reiter (Kandinsky) konvertierte. Sowohl bei Impressionisten wie bei Expressionisten finden sich in dieser Zeit verwandte Stilelemente mit dem Jugendstil. Der handwerklich gediegene bis edle Jugendstil, der sich anders als der billigere industrialisierte Historismus, im Deutschen Kaiserreich wie in Österreich auch einer eher betuchten, aristokratischen Klientel und einem großbürgerlichen Geldadel verbunden fühlte, war der in Frankreich geächteten „*Demokrasserie*“ ( Flauberts Kampfbegriff gegen den Realismus laut Ross King,



„Zum Frühstück ins Freie“, München 2007, S.97 ), und damit auch den auf ihre Demokratie und Industrie stolzen Amerikanern wohl eher als ein Nachklang einer dekadenten Feudalgesellschaft erschienen als ein Aufbruch in eine neue Epoche. Außerdem scheint es den Amerikanern leichter gefallen zu sein als den Europäern, die Malerei als Leitsystem der modernen Kunst zu installieren und die Architektur aus dieser traditionellen Rolle zu verdrängen, die in Amerika eher als in Europa als Ingenieurwissenschaft von einer technischen Seite begriffen wurde. Der vom Militärdienst geflüchtete Marcel Duchamp hat das auf die ironisch gemeinte Formel gebracht: „*The only works of art America has given are her plumbing and her Bridges.*“ (in „blind man II“, New York 1917 )

Unser zeitgenössisches Schul-Verständnis von >Kunstgeschichte< ist so sehr von der Tradition der ‚universitären‘ Erzählweise geprägt, dem Focus auf die Künstler, die Meisterwerke und ihre stilistische Ordnung, dass weniger auffällt, wie seit etwa einem halben Jahrhundert zunächst vereinzelt, und mittlerweile verstärkt, sich auch Wissenschaftler um die **Historie der künstlerischen Produktion** und die Traditionen der künstlerischen Lehren, der Ausbildungsorganisationen, der Unterrichtsorganisation, der Lehrmittel etc. bemühen, und die im Begriff >Kunst< impliziten Abgrenzungen gegenüber dem amateurhaften und dem technischen >Bild< nicht mehr anerkennen. Oft nennen sich solche ‚Kunsthistoriker‘ dann >Kunstwissenschaftler< oder >Bildwissenschaftler<, wobei mir kein Autor bekannt ist, dem es um eine klare Abgrenzung der Zuständigkeiten geht. Die Ansätze kommen historisch vielleicht zunächst verstärkt aus der Archäologie, wo das Interesse an der künstlerischen Produktion und der technischen Bildproduktion schon deshalb gegeben ist, weil sich hier zwangsläufig immer wieder die Frage nach der Wiederherstellung, Ergänzung, Restaurierung stellt, und damit die traditionellen technischen Verfahren und Werkstoffe zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung werden. Auch die Architekturgeschichte leidet weniger als die der Malerei unter der Vorstellung vom geborenen Genie, das keiner Ausbildung bedarf, dem Technik und Disziplin nur ein Hemmnis darstellen für die individualistische Entfaltung seines kreativen Chaos. Das wiederum hat auch damit zu tun, dass etwa gleichzeitig mit dem Entstehen der universitären Kunstgeschichte das traditionelle Lehrsystem der Akademien zunehmend bedeutungslos wurde und etwa zur gleichen Zeit technische Hochschulen entstanden, in denen die Architektur neben den Ingenieurwissenschaften eine neue Heimat fand. Schon mit der romantischen Polemik gegen den Akademismus und seine Lehrmethoden entkoppelt sich eine staatstragende von einer bürgerlichen Kunst, und im Befreiungskampf der bürgerlichen Avantgarden von allen traditionellen akademischen Lehren, vom Vorrang der Historienmalerei, von der perspektivischen Raumordnung in der Malerei, vom klassischen Kanon menschlicher Proportion in der Darstellung des Körpers, von der Gegenständlichkeit... entsteht wieder einmal eine neue Moderne. Die Architektur wandert als Ingenieurskunst ab in polytechnische Schulen und technische Hochschulen. Für die dekorativen



Künste und das Kunstgewerbe entstehen öffentliche Lehranstalten, die den Akademien Konkurrenz machen und zumindest versuchen, deren Monopolstellung brechen.

Die universitäre Kunstgeschichte war weitgehend parallel zur Naturgeschichte entworfen worden und musste sich mit dem Wandel der Naturgeschichte durch die Entdeckung der Evolution vielfältigen Einflüssen stellen. Benachbarte Wissenschaften, wie die Ästhetik und neu entstehende Wissenschaften wie Völkerkunde, Kulturwissenschaft, Soziologie, Psychologie, Kybernetik, Medienwissenschaft haben der Kunstgeschichte stets neue Blickwinkel erschlossen, die den traditionellen Rahmen von >Kunst< mehr oder weniger gesprengt haben. Bereits um 1900 herum gab es Bestrebungen Kunstgeschichte wohl an das von der Biologie entwickelte Modell der **Evolution** anchlussfähig zu machen, als eine kulturelle Entwicklungsgeschichte. Wesentliche Impulse dazu kamen aus der Völkerkunde, die uns Europäern das Kolonialsystem bescherte. Psychologie und Soziologie machten sich in den Geisteswissenschaften breit und die Religion verlor schrittweise ihre Herrschaft über das Gebiet der Seele und die Schöpfungsgeschichte, sowie über Erziehung und Bildung. Die bildende Kunst selbst hat sich um 1900 so sehr gewandelt, dass >die eine< schlüssige Erzählweise von ihrer Geschichte schon bald selbst der Vergangenheit angehörte. Gruppen von Künstlern überboten sich in rascher Abfolge, indem sie in **Manifesten** neue Spielregeln dafür zu definierten, was ab sofort als Kunst gelten sollte. Seit dem Realismus war mit keinem dieser Regelsysteme noch eine Epoche von historischem Ausmaß zu füllen, Futurismus, Kubismus, Surrealismus überdauerten nicht einmal mehr eine ganze Generation.

Seit einem halben Jahrhundert müssen wir nun über eine **Geschichte der Kunstgeschichte** nachdenken. Unser Geschichtsverständnis wurde nach dem 2. Weltkrieg durch Einflüsse aus Amerika einem Prozess der Wissenschaftsgeschichte unterworfen, der angeregt durch Thomas Kuhn zunächst für die Naturwissenschaften in Gang kam, seit den 1960er Jahren aber auch an der Kunstwissenschaft nicht unbemerkt vorübergehen konnte. Hans Belting und Arthur C. Danto haben damals erste Versuche unternommen, den von Kuhn thematisierten >Paradigmenwechsel<, bzw. die aus der Literaturgeschichte übernommene Rede von unterschiedlichen historischen >Narrativen< in die Geschichte der Kunstgeschichte zu implantieren.

Der Begriff Kunst findet darin nur noch Platz in einem größeren Zusammenhang, der seit Belting mit der Kategorie >Bild< thematisiert wird. Dabei plagt Belting, wenn ich das recht sehe, immer noch die mosaische Idee, dass der Mensch einer anderen Schöpfungsidee seine Existenz verdankt als der Rest der Schöpfung, wenn er seinen Bildbegriff sehr traditionell an die Anthropologie bindet („Bildanthropologie“, München 2001). Ob Beltings Bildbegriff jedoch schon der letzte Baustein sein wird für eine Evolutionäre Ästhetik, das wird man heute wohl bezweifeln dürfen, wo die Gegenwartskunst schon in simplen Zeichensetzungen, installativen Arrangements, im Performativen, im Tanz, Rhythmus und Lautgebung künstlerische, bildhafte Qualitäten erkennt, und sogar die Museen sich



zu Orten entwickeln, die dem Theater und Zirkus mehr ähneln als dem klassischen Musentempel und dem humanistisch-schöngeistigen Andachtsraum. Damit verlagern sich elementare Dimensionen von ‚Kunst‘ bzw. >Bild< in der Evolution deutlich vor die bislang als anthropologisch-künstlerische >Vorgeschichte< anerkannten Knochenschnitzereien und Höhlenbilder zurück, ohne dass dafür archäologisch etwas zu Tage gefördert werden könnte. Vielleicht kann man es gerade als einen geisteswissenschaftlichen Fortschritt erklären, dass historisch frühe Kulturen und ihre tribalistisch-schamanischen Praktiken nicht deshalb minderwertig sind, weil sie weniger

komplex sind oder weil ihre bildhaften Erzeugnisse andere Sinngebungen als die neuzeitliche Kunst erfüllen. Ist schließlich die Grenze zur Tierwelt in Bezug auf die Verwendung von Zeichen, Sym-



bolen, Bildern vielleicht so fließend, dass man in Zukunft auch bei Tieren so etwas wie ‚Kunst‘ entdecken wird? Schon 1874 keimt Gabriel von Max der Verdacht auf, dass Tiere zumindest auch als Kunstkritiker (Bild s.o.) eine Rolle spielen könnten. Im Jahr 1910 wird auf dem Salon des Indépendants in Paris ein Esel, mit dem klangvollen Künstlernamen ‚Maitre Boronali‘, als impressionistischer Künstler entdeckt (siehe Kapitel 4). Zugegeben: Sowohl bei Gabriel von Max, als auch bei Roland Dorgelés, dem Mäzen von Boronali handelte es sich um Spaßmacher, aber in der Kunst hat sich schon mancher Spaß in Ernst verwandelt und gelegentlich auch manch ernsthafte Angelegenheit sich als großer Witz herausgestellt.

Hans Belting hat 1983 über das „*Ende der Kunstgeschichte*“ nachgedacht, und in der Tat sollten gute Geschichten nicht nur einen Anfang sondern auch ein Ende haben. Das verlangt die Dramaturgie neben anderen Zutaten, um aus einem Text eine Geschichte zu machen. Mehr oder weniger zur gleichen Zeit wie Belting hat Arthur C. Danto vom „*End of the Art*“ geschrieben (1984 in „*The Death of Art*“, New York). Das klingt erst einmal verschieden, gemeint haben beide wohl annähernd das gleiche, wie Danto im Jahr 2000 in seiner Schrift „*Das Fortleben der Kunst*“ (1997 im Original: „*After The End of Art*“) erklärt, das Ende eines ‚Narrativs‘, einer Erzählweise über Kunst, die wir unter dem Titel >Kunstgeschichte< kennen. Mit der Feststellung eines Endes ist der Blick gelenkt auf die Erzählform einer Geschichte, die bei Belting ein paar Jahre später(!) dann sogar eine >Vorgeschichte< erhielt, in seinem Buch „*Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*“ („Bild und Kult“, München 1991). Udo Kultermanns „*Geschichte der Kunstgeschichte: der Weg einer Wissenschaft*“ erschien zwischen 1966 und 1990 in mehreren Ausgaben, die in ihren Veränderungen deutlich machen, dass sich in dieser relativ kurzen Zeitspanne eine Erzählung schon wesentlich verändern kann. Beltings „*Ende der Kunstgeschichte*“ wird bei Kultermann zwar erwähnt (S.233), aber nur insoweit übernommen, als er von einer >alten< und einer >neuen< Kunstgeschichte (Schluss S.242) spricht, also einen möglichen Wandel in der Erzählung benennt, und auch anerkennt, aber ihm nicht sofort folgt. Auch bei Kultermann ist die Rede von „*Vorphasen*“ der der Kunstgeschichtsschreibung (Vorwort zur „*Geschichte der Kunstgeschichte*“ S.11). Aber Kultermann verknüpft diese Vorphasen nicht mit einer Begriffsgeschichte von Kunst und der Vorstellung von einer „*Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*“, wie Belting dies tut.

Seit Belting und Danto ist die Rede vom >Ende der Kunstgeschichte< zu einem „*robusten Topos der neueren Kunsttheorie*“ (W. Ullrich s.u. S.229) geworden, dem man auch als historisch interessierter Kunstpädagoge kaum noch aus dem Weg gehen kann. Im Jahr 2005 hat Wolfgang Ullrich dazu ein Buch verfasst, dem er den Titel „*Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*“ gegeben hat (Frankfurt/Main). Im letzten Kapitel: „*Ende der Kunst – Vom Überdruß an der Geschichte*“ (S.229) hat er die Genealogie der Kunst-Apokalyptiker um einen „**Großvater**“ bereichert. „*Winckelmann...*“, der uns bei Kultermann schon als Vater der Kunstgeschichte begegnet ist, „...hatte nämlich als erster den Abschiedsschmerz von der Kunst zelebriert, mit der es für ihn bereits in der Antike zu Ende war.“ (Ullrich S.229) Ullrich hat dafür Argumente von einigem Gewicht gesammelt: „*Winckelmann und mit ihm viele andere Klassizisten hatten sich...damit abgefunden, in einer Epoche zu leben, in der das Beste, was Künstler tun können, darin besteht, die Werke der Alten nachzuahmen. Etwas Eigenes zu machen würde ihnen hingegen, gemessen an den hohen Maßstäben wahrer Kunst, zwangsläufig mißlingen.*“ (S.230) Nun macht es vielleicht einen Unterschied, ob das Ende der Kunst oder das Ende der Kunstgeschichte behauptet wird. Für den Geisteswissenschaftler Winckelmann „*setzt eine wissenschaftliche kunsthistorische Forschung die Vergangenheit der Kunst voraus.*“ (Ullrich S.230) Die philosophische Begründung für so eine Geistesgeschichte, in der die Kunst einen notwendigen aber überwundenen Platz in der Entwicklung des Geistes hat, liefert -so die Argumentationslinie von Ullrich- eine Generation später Hegel in seiner Ästhetik. Kunst als Erkenntnis und geistiges Mittel sei „*ihrer Form wegen auf einen bestimmten Inhalt beschränkt und vermöge nur Wahrheiten zu formulieren, die sich auch veranschaulichen ließen.*“ (Ullrich S.231) Hegels Argumentation in einem Satz zusammengefasst besagt nach Ullrich: „*Es ist nicht mehr die Kunst, in der sich das realisiert, was die Menschen am meisten bewegt und verbindet; sie war einmal geschichtsbildend, Mittelpunkt der geistigen Welt, ist nun aber nur noch ein ziemlich beliebiges Epiphänomen.*“ Oder mit Hegels

eigenen Worten: „Die eigenthümliche Art der Kunstproduktion füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; (...) so ist es einmal der Fall, daß die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben“.( Ullrich S.231, zitiert Hegels Ästhetik )

Im Grunde könnte man Hegel heute so verstehen, dass seine Phänomenologie des Geistes eine Evolution des Denkens beschreibt, in der sich ein Wandel vollzieht, der den einstigen Kultus, der die höchsten geistigen Wesen und ihr Gewese in seinen Götterbildern als Mythos anschaulich machen konnte, seit der Renaissance einem Bedeutungswandel unterworfen hat. Die Kunst bediente sich zwar der alten Bildvorstellungen noch, aber nicht mehr im kultischen Sinn als Gottesdienst, sondern immer mehr im Sinn einer schöngeistigen Bildung, einer >Kultur<, die man einem christlichen, ursprünglich bildfeindlichen Kultus überstülpte oder unterschob, und mit einem neuen, für ihn akzeptablen Bildverständnis humanistisch dekorierte. Damit mumifizierte oder konservierte man gleichzeitig den alten heidnischen ‚Bildleibnam‘, ließ den Apoll als Christus auferstehen, wiedergeboren werden. Wolfgang Ullrich sagt: „Im Christentum sind das Gute und das Wahre nicht mehr notwendig mit dem Schönen verbunden“ (s.232) und er verweist auf Christus, der mit geschundenem Leib stirbt. Ich will ergänzen: Nur die Idee der Auferstehung und Himmelfahrt lässt ihn etwa bei Michelangelo noch als Apoll bildhaft inszenieren. Die im aufkommenden Zeitalter der Vernunft alt gewordenen und der menschlichen **Pflege** (Kultur) bedürftigen Bildvorstellungen wurden, soweit möglich umgedeutet und fanden schließlich in Museen, den „Schlafsälen“ und „Friedhöfen“ (Marinetti im Manifest des Futurismus, Paris 1909) der Geistesgeschichte eine Ruhe-, Andachts- und Bildungsstätte als Kunst. Immerhin blieb der Kunst vom Kult noch die Idee von angemessener Andachtshaltung vor dem Erhabenen und Erhebenden so lange erhalten, bis als Spätfolge der Aufklärung die Kultur endgültig zu zerfallen begann in High-, Low- und Sub-, in schöngeistig/gebildet und populär/kommerziell.



Nach Danto macht sich die Kunst schon im 19.Jh. auf einen Weg, der ins Abseits von >Kultur< führt, Kultur im klassischen Sinn von geistigen Höhen, erhaben über dem Alltagsgeschehen und erhebend in geistige Höhenflüge. Wir haben zu Beginn des 20.Jahrhunderts gesehen, dass ‚primitiv‘ und ‚kultiviert‘ in der Kunst plötzlich eng zusammenrücken konnte. Wenn nun mit Pop auch High und Low ( ein Kapitel in: „Beyond the Brillo Box“ New York 1992, deutsch: Kunst nach dem Ende der Kunst, München 1996, S.176-191 ) nicht mehr getrennt wahrgenommen werden, dann verliert die Kunst ihr bis dahin noch behauptetes kulturelles Alleinstellungsmerkmal. Ob die Künstler, die Kunstwelt und die Gemeinschaft der Kunstpilger das bereits durchgehend realisiert haben, vermag ich nicht zu sagen. Doch scheint mir mit dem Erscheinen von Pop-Art auch weitgehend Schluss zu sein mit Manifesten und Gruppenauftritten von Künstlern wie sie die klassische Moderne als ihr Kennzeichen prägten. Der letzte Versuch zu einem Manifest in der Reihe der Ismen stammt von Maciunas mit einem programmatischen Text zu Neo-Dada(-ismus) 1962 und der eher losen Gruppierung, die heute unter >Fluxus< in die Kunstgeschichte eingegangen ist. George Maciunas verschmilzt darin die Schönen Künste Music, Theater, Poetry und Art zu einer Kunstströmung, in der nicht nur das einzelne Werk, sondern auch Genre- und Gattungsgrenzen mitgerissen oder aufgelöst werden und letztlich die traditionellen Ordnungsvorstellungen der Kunstgeschichte mit in den Orkus gerissen werden. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass gerade die Protagonisten dieser Bewegung bei Astrit Schmidt-Burgkhardt ( in „Stammbäume der Kunst“, Berlin 2005, S.358 ) sich als Helden visueller Ordnungssysteme erweisen, die allesamt auf Fluxus als den ultimativen Gipfel der Kunstgeschichte hinauslaufen.

Wenn heute vom ‚Ende der Kunstgeschichte‘ die Rede sein kann, dann liegt es nahe zu fragen: Wann ist der Punkt erreicht, wo Kunsthistorikern ihr Kunstverstand abhanden kommt, wo sie etwas,

das von Seiten seines Urhebers den Anspruch erhebt Kunst zu sein, vom Kunsthistoriker nicht mehr als Kunst (an-)erkannt wird? Demand führt hier den Kunsthistoriker Gombrich ins Feld: *„Ende der sechziger Jahre etwa, also zu dem Zeitpunkt, als Fluxus und Performance-Art gerade die besondere Aufmerksamkeit des Kunstbetriebs genossen, schrieb er bereits mitleidsvoll kopfschüttelnd über die >>verwöhnten Kinder<< unter den zeitgenössischen Künstlern, die >>sich selbst zu >Geschmacks-umstürzern< ernannt haben und daher konstant die Rolle eines enfant terrible spielen müssen<<, weil man von ihnen verlange, sie sollten >>alle bestehenden Formen und Konventionen zertrümmern<<.“* ( Demand S.199 ) An Beuys z.B. hat Gombrich kein gutes Haar gelassen. Die Beuys'sche Tafel, die das MOMA zu einem kanonischen Meisterwerk der Moderne erklärt, hielt Gombrich für *„eine alberne Persiflage traditioneller künstlerischer Verfahrensweisen, die man am besten gar nicht zur Kenntnis nimmt.“* ( Demand S.267 ) Während bis ins 18. Jahrhundert ein Kunstwerk als geschichtswürdig erschien, wenn es in eine Tradition mit den ‚Alten‘ gestellt werden konnte, wird es im 19. Jahrhundert zunehmend bedeutungsvoll sich in eine **Tradition des Traditionsbruchs** einzureihen, zunächst nur indem man seine eigene Arbeit auf Künstler bezog, die zu ihrer Schaffenszeit als Neuerer angesehen waren, weil sie sich durch einen Bruch mit dem bis dahin geltenden ‚Regelwerk‘ ausgezeichnet hatten (z.B. El Greco). Die französische Revolution hatte mit dem bürgerlichen >Revolutionär< einen neuen Heldentypus geschaffen, der nun eine Leitfigur für die Künstler abgab, eine Rolle, die etwa Zolá mit Manet und Monet besetzte. Courbet hatte diese Rolle noch voll mit prallem Leben füllen können, mit seinem politischen und umstürzlerischen Engagement in der Commune und einer Verurteilung zu Gefängnis, mit seiner Gegenausstellung zum Pariser Salon 1855 und der Ausrufung des >Realismus<. Monet hingegen war in der Rolle des Revolutionärs nur als Darsteller einer Kunstoper zu besetzen im Stil von Puccinis La bohème, aber mit Musik von Richard Wagner.

Immerhin fragt die Kunstgeschichte seither nach Traditionsbrüchen als Qualifikationsmerkmal für einen Eintrag ins Buch der Kunstgeschichte. Mit Traditionsbrüchen beginnt jeweils ein neues Kapitel, das kaum noch eine Epoche füllt, selten sich einer nationalen Charakteristik verdankt, kaum eine Entwicklungsgeschichte nach Art des Winckelmann'schen Wachstumsmodells durchlebt, selten gattungsübergreifende Breite gewinnt, aber noch durchaus mit so etwas wie stilistischen Kriterien beschreibbar ist. Laut Duden wird die Endung >-ismus< verwendet, um eine Geisteshaltung zu bezeichnen. In der Kunstgeschichte lösen sich seit dem Realismus eine längere Reihe von -Ismen ab, die ihre Programmatik meist in Manifesten publizistisch bekundeten. Courbet nannte sein Ausstellungszelt „Pavillon du Réalisme“, und Realismus wurde unter Louis Napoleon einerseits zum Schimpfwort für eine Kunst von Demokraten und Umstürzern, andererseits auch zu einem Orden, mit dem man sich als Neuerer feiern lassen konnte.

Für Kunsthistoriker können solche Schwellen aber auch ein Risiko sein, selbst aus der Geschichte herauszufallen. Ein Beispiel dafür war Hans Sedlmayr, dessen „Verlust der Mitte“ die revolutionären Neuerungen seiner Zeit als Defizite bilanzierte. Ein Beispiel, mit dem sich Demand ausführlich befasst, war Ernst Gombrich. *„Er beschrieb die Art und Weise, wie Beuys das traditionelle Spiel >Kunst< anging, nicht in Kategorien der Unter- oder Überbietung gegebener Möglichkeiten, sondern wertete sie als rein destruktiven Akt und schloß den Spielverderber per Schiedsrichterentscheid vom Spielbetrieb aus.“* ( Demand, „Wie kommt die Ordnung in die Kunst?“, S.198 )

Was aber kommt nach dem Ende einer kunstgeschichtlichen Ordnung in Epochen, Stilen und Gattungen. Welche Kunstgeschichten sollen wir in den Schulen zukünftig erzählen? Und was soll die gegenwärtige Debatte um >Kunstvermittlung< als Fachinhalt von Kunsterziehung? Ist sie ein Symptom dieser Ratlosigkeit? Belting hat mit dem Begriff >Bild< einen Weg in eine Geschichte vor dem Zeitalter der Kunst weisen wollen. Ist aber der Bildbegriff auch tauglich für eine Zeit nach dem Ende der Kunstgeschichte oder wie weit reicht er überhaupt nach vorne und hinten? Christoph Asmuth streut da einige Zweifel: *„Die bildende Kunst ist keine Bilder erzeugende Kunst schlechthin, sie ist dies nur in ihrer Geschichte, und dies auch nur unter einem unzureichenden Blickwinkel, der sich auf einen Ausschnitt der Geschichte der Malerei und Bildhauerei bezieht. Ein nicht unwe-*

sentlicher Teil der Kunstgeschichte befasst sich beispielsweise mit Kultgegenständen, für welche die Kategorie Bild ungeschickt, wenn nicht sogar unangemessen ist. Die Statue der Madonna ist in der kultischen Perspektive kein Bild der Gottesmutter, sondern ist, wenn sie angerufen und angefleht wird, diese selbst, eine magische Form der Parousia. Erst der zweite, distanzierte Blick läßt sie zu einem komplexen religiösen Symbol, zu einem Bild werden. Ein anderes signifikantes Beispiel, das häufig angeführt wird ist die monochrome Malerei. Die monochromen Bilder Yves Kleins haben nur eine Farbe: das Yves-Klein-Blau (RGB:0/47/167 RGB). Ist ein solches Bild auch dann ein Bild, wenn es nichts abbildet?“...“Die Gegenstände der Kunst sind nicht immer Bilder.“ ( „Die Als-Struktur des Bildes“ in IMAGE. Journal of Interdisciplinary Image Science 3 (2006) Quelle: [https://www.christoph-asmuth.de/system/files/inline-files/Als\\_Struktur\\_des\\_Bildes.pdf](https://www.christoph-asmuth.de/system/files/inline-files/Als_Struktur_des_Bildes.pdf) dort: S. 3f )

Asmuths „Als-Struktur“ des Bildes, die er an anderer Stelle in dem Aufsatz auch den >Als-Charakter< des Bildes nennt, erinnert mich an Stefan Heidenreich, der 1998 ( in: „Was verspricht die Kunst?“, Berlin 1998 ) den Begriff >Datenformat des Kunstwerks< in den Kunstdiskurs eingeführt hat. Der Begriff >Format< ist im Journalismus zur Unterscheidung von Textsorten üblich, bei Rundfunk und Fernsehen bezeichnet er unterschiedliche redaktionelle Bereiche und die daraus hervorgehenden Sendungen. Im Begriff Format sind Kennzeichnungen, Charakteristika enthalten, die eine Klassifikation von Dingen, Programmen unterscheidbar machen, wie etwa auch Dateiformate, die wir aus der digitalen Welt kennen. „So unberechenbar und verschieden die Werke sind, die ins Museum gelangen, sie erfüllen stets sehr einfache, aber grundlegende Eigenschaften: jedes von ihnen trägt einen Titel, und sei es das Kürzel >o.T.<, jedem ist der Name eines Künstlers zugeordnet und jedes ist mit einem Datum versehen. Nichts scheint so natürlich wie diese drei Daten zum Werk, und doch versteckt sich hinter ihnen das maßgebliche Raster, nach dem Dinge im Museum nicht nur geordnet werden, sondern nach dem sie überhaupt dort sind. Der Titel verweist auf die Einheit eines Kunstwerks, der Name des Künstlers bringt eine Biografie und das damit verbundene Lebenswerk ins Spiel, das Datum schließlich fügt dem Werk den Index der Zeit hinzu, ohne den sich keine Geschichte erzählen ließe. Die drei unterscheidbaren Daten schreiben dem Werk die klassische Ordnung der Kunst ein. Wie radikal sich neuere Kunstwerke auch immer in Verweigerungsgesten gegen ihre Institutionen gestellt haben, nie haben sie gegen dieses Datenformat des Kunstwerks wirklich verstoßen, weil sie sich damit aus dem Speicher des Museums ausgeschlossen hätten, was hieße, niemals existiert zu haben. Vom Datenformat des Werks aus entwickelt sich jenes Spiel, das Kunstwerken Werte und Geschichten zuweist.“( Stefan Heidenreich, „Was verspricht die Kunst?“, Berlin 1998 S.147 ) Ganz vollständig erscheint mir die Charakteristik des Kunstformats bei Heidenreich nicht. So erwartet man sich zur Charakterisierung eines Werks üblicherweise eine Zuordnung zu einer Gattung, eine Maßangabe zumindest bei flächigen Objekten, eine materielle Kennzeichnung, z.B. Öl /Lw. oder Bronze..., sowie einen Aufenthaltsort und gegebenenfalls einen Hinweis auf Rechteinhaber oder Sammlungsverzeichnisse. Der „Personalausweis“ ist also umfangreicher als das die Ausschilderung im ‚Passierschein‘ des Museums preisgibt, den Heidenreich im Auge hat.



Reklame im Magazin Spiegeln, 1970er Jahre

Mir fällt eine geistige Verwandtschaft auf von Asmuths >Als-Struktur< bzw. >Als-Charakter< und Heidenreichs >Datenformat des Kunstwerks< zur Analyse des Warenwerts im ersten Kapitel des Kapitals von Karl Marx. Der Begriff **Charakter** trifft den Sachverhalt in meinen Augen besser, weil er einen **Wertträger** behandelt wie eine persona (lat. für Maske), eine gesellschaftliche Charaktermaske, einen Darsteller einer von mehreren möglichen Rollen. Wertträger sind Mischwesen wie Amtsträger oder Schauspieler. Auch Georg Simmel spricht in seiner „Philosophie des Geldes“ im Geburtsjahr des Textes 1900 dem Wertträger eine >Rolle< zu in Analogie zum ästhetischen Wert

(Frankfurt a.M.1989, S.44ff). Als Beispiel um den Als-Charakter zu erklären, bemüht Asmuth denn auch die Münze, die in der Antike das Bild des Kaisers trägt, der als Garant und Versicherer für den **Wert** des Metallstücks steht. Dabei ist das Bild des Kaisers weder der Kaiser selbst, noch



kommt es darauf an, dass das Bild dem Kaiser möglichst ähnlich ist, oder ob etwa das geprägte Metall noch dem angezeigten Wert der Münze entspricht. Das Bild des Kaisers auf der Münze benötigt keine individuellen Züge, es ist Bild und Zeichen in einem und auch durch ein anderes Hoheitszeichen ersetzbar. Kunstwerke sind >Werträger< und funktionieren in mancher Beziehung wie Münzen. Andererseits sind sie materielle >Gebilde<, Dinge, wie Marmor, Leinwand oder Ölfarbe, denen gegenüber wir uns >als gewöhnliche Dinge< völlig anders verhalten. Anders als bei Münzen oder Geldscheinen bzw. Schuldverschreibungen ist der Garant für den Wert eines Kunstwerks nicht der Kaiser, der Staat, eine Bank oder ein anderer Bürge, sondern der Künstler, gestützt aber durch den Händler, Galeristen, den Kurator, den Agenten (= Kunstvermittler) oder das Museum und allen zusammen, in deren Namen und Rahmen das Objekt, man nennt es >Kunst<, seinen Auftritt hat. Bilder und Kunstobjekte werden erst in bestimmten Kontexten zu Kunstwerken, wie auch Bilder überhaupt erst in bestimmten Kontexten >als Bilder< gesehen, verstanden und beschrieben werden. In eigenartiger Weise war es Ziel der Kunstgeschichte den Charakter von Kunstwerken als Wertträger zu unterdrücken, indem sie sie als Repräsentanten ‚ewiger Werte‘ aus der wirtschaftlichen Zirkulation durch Musealisierung herausnahm. Aber dazu könnte man eine eigene ‚Kunstgeschichte‘ erzählen mit einem Blick in die Depots der angeblich ‚ewigen Werte‘.

Das Beispiel, das Danto gibt für den Als-Charakter von Kunst, entnehme ich seiner Schrift „*Kunst nach dem Ende der Kunst*“ (München 1996, S.50f). Er schreibt dort über Warhols Brillo Boxes, deren Charakter als Kunst 1964/65 noch umstritten war. Eleanor Ward hatte sie in der Stable Gallery New York sehr widerwillig ausgestellt und Warhol suchte sich mit Leo Castelli rasch einen verständnisvolleren Galeristen. Schon 1965 wollte Jerrold Morris in Toronto, Canada die bedruckten Holzkisten als Kunst ausstellen, allerdings erkannte der kanadische Zoll die Dinger nicht als Kunst an und erhob Zoll, wie das auf gewöhnliche Handelsgüter üblich war. In dem folgenden Rechtsstreit schlug sich der damalige Leiter der kanadischen Nationalgalerie als ratgebender Kunstexperte auf die Seite des Zolls, wobei er sich bei seiner Beurteilung mit einem Blick auf Fotografien begnügte. Danto schreibt dazu: „*Einen Gegenstand als Kunst zu sehen, setzt etwas vom Auge nicht Wahrnehmbares voraus – eine Atmosphäre künstlerischer Theorie, eine Kenntnis der Kunstgeschichte: eine Kunstwelt.*“ (s.o.zit. S.52) Man kann also der Kunstwelt angehören, wie der Museumsmann und somit profilierte Kunstexperte, und doch die Rolle eines Kunstwerks missverstehen.

Asmuth macht den Kunstpädagogen ein wenig Hoffnung in Bezug auf Gegenwart und Zukunft des Schulfachs, aber vielleicht nicht allen Vertretern dieser Fakultät, wenn er am Ende seines Aufsatzes ganz im hegel'schen Geist schreibt: „*Die Macht der Bilder endet allerdings dort, wo die Begriffe beginnen. Nicht alles lässt sich in Bildern ausdrücken. ... „Durch bloßes Wahrnehmen kann ein Bild nicht als Bild aufgefasst werden. Bildverstehen kann und muss gelernt werden. Es handelt sich um eine Fähigkeit des Menschen, die ihm prinzipiell zugänglich, nicht aber schlechthin gegeben ist. Das Flirren der Bilder, das Spiel in das man eintritt, wenn Bilder als Bilder betrachtet werden, entsteht nicht im Akt bloßer Sichtbarkeit. Es ist hier, wie sich frühere Philosophen ausdrückten, Einbildungskraft gefordert, die zwar wahrnehmungsbezogen ist, keineswegs aber gänzlich in der Wahrnehmung aufgeht. Deutlicher zeigt sich dies noch beim Bildbegriff selbst, dessen Analyse ein bildloses Begriffsinstrumentarium erfordert. Hier sagen 1000 Worte in der Tat mehr als ein Bild.*“

( Asmuth s.o. S. 14f )

Was aber sucht die von Stundenkürzungen und Reputationsverlusten gebeutelte Kunsterziehung, wenn sie sich vom Museum und der Kunstvermittlung einen Aufwind für das Fach verspricht, wenn sie Kunstvermittlung als Fachinhalt zwar nicht neu entdeckt, aber mit neuen Hoffnungen für das Fach in Lehrstühlen, Ausbildungsplänen und Lehrplänen verankern will? Wolfgang Ullrich beschreibt seine Zunft, die Kunsthistoriker, als Agenten auf einem Weg der „*Wertschöpfung*“ für eine immer interpretationsbedürftigere Gegenwartskunst und als ein Metier, das von seinen Wertschöpfungen für die Kunst letztlich selbst in hohem Maß profitiert. „*Man bietet Emotionen, erzeugt Sinn, schafft Märkte, bedient Interessen, wird wichtig...*“ ( W. Ullrich in: „*Des Geistes Gegenwart*“, Berlin 2014, S.126 ) . Der Geisteswissenschaftler wird als wortreicher Interpret von Kunst interessant für eine Klientel, die

sich von ihm Strategien der Wertschöpfung erwartet, ihn als Unternehmensberater engagiert für innovative Ideen zur Ausgestaltung von Unternehmensphilosophien, Imagekampagnen. Man lädt ihn gut bezahlt ein für ein Training von Managern für Blickwechsel und Ideen für eine **>Aufladung<** der Außenwirkung eines profanen Wirtschaftsbetriebs durch ein Image von Kultiviertheit und Aufgeschlossenheit für Schöngestiges. Was aber einen Kunstvermittler als Geisteswissenschaftler für ein Geschäft als Wirtschaftsberater wertvoll macht, lässt sich vermutlich auf Kunsterzieher und Schulkinder nicht einfach übertragen. Warum holen sich Schulen immer öfter Künstler ins Haus für Projekte und imageträchtige Beiträge in Jahresberichten, wo sie doch Künstler-Kunstpädagogen im Haus haben? Weil der Kunstpädagoge offenbar nicht das Image in den Augen der Schulkinder und ihrer Eltern besitzt, das dem Ruf des freischaffenden Künstlers gerade wegen seines Status als Nicht-Pädagoge ohne weiteres zugestanden wird.

Das von Heidenreich beschriebene **>Kunstformat<** gilt als Index nicht nur für das Museum. Es weist einem Kunstwerk auch einen Ort über die Grenzen der Museumswelt hinaus zu, z.B. einen rechtlichen Status, wie das Beispiel von Danto (Zoll auf Brillo-Boxen) zeigte. Ob aber die Grenzen der westlichen Museumswelt überhaupt noch von einer globalen Kunstwelt akzeptiert werden zeigt ein Beispiel aus einem Vortrag von Wolfgang Ullrich, den er auf Einladung von Kunsterziehern im März 2018 in Leipzig hielt („Doppelkongress: Kunst, Geschichte, Unterricht“ in Leipzig und München), einer Veranstaltung, die sich explizit mit Kunstvermittlung auseinandersetzte. In Leipzig hatte man Ullrich zu einem Auftakt-Referat eingeladen und er wurde dort seiner Rolle als Kritiker und bekennender Opportunist gerecht mit folgendem Beispiel, das zeigt, wie in der Kunstwelt der Ort für die traditionelle indexikalische Zuweisung von historischer Kunst im Wanken begriffen ist: Im Jahr 2017 wurde bei Christies in New York ein Gemälde versteigert, das dort mit der Expertise angeboten war ein von Leonardo da Vinci gefertigtes Werk aus dem Jahr 1500 zu sein. Das ist als Beispiel erst interessant, wenn man den Kontext der Auktion beleuchtet, in der es um „Post War and Contemporary Art“ ging, also um zeitgenössische Werke von Künstlern wie Andy Warhol, Robert Indiana, Ed Ruscha, Mark Rothko, Louise Bourgeois Vija Celmins und Jean-Michael Basquiat. Das ‚Old Masterpiece‘ von Leonardo nimmt sich in dieser Umgebung etwas eigenartig aus, ebenso ein gleichfalls im Kontext angebotener Ferrari-Rennwagen, der durch die siegreichen Hände von Michael Schumacher offenbar zum „Werk“ erhoben ward. Ullrich unterstellt dem Haus Christies diese Platzierungen nicht als Irrtum oder Fehler, sondern als eine Kalkulation mit dem weitaus höher erwartbaren Erlös durch eine Bieterschaft, die in anderen Preiskategorien denkt, als dies bei Versteigerungen von „Old Masters“ der Fall ist. *„Der Grund dafür besteht darin, dass dieser Markt in hohem Grad globalisiert ist. Während sich für die alten Meister vor allem hochspezialisierte Sammler sowie Museen des Westens interessieren, wird moderne und zeitgenössische Kunst weltweit gesammelt – und das nicht nur von Kennern, sondern gerade auch von Menschen, die sie als eines der wirkungsvollsten Status- und Distinktionssymbolen schätzen. Bei Superreichen gehört es mittlerweile geradezu zum Verhaltenskodex, viel Geld für moderne Kunst auszugeben – in Asien nicht anders als in der arabischen Welt, in Südamerika oder im Westen. Das erklärt, warum ein Auktionshaus auf die Idee kommen kann, auch ein nichtmodernes Werk auf dem Markt zu offerieren, auf dem mehr Geld als irgendwo sonst in Umlauf ist.“* (Redeskrift S.1) Und Ullrich zieht daraus den Schluss: *„Vermutlich macht das Vorgehen von Christie’s Schule; vielleicht werden bald sogar Klassifizierungen wie ‚Old Masters‘ und ‚Post-War and Contemporary Art‘ ganz aufgegeben und durch neue ersetzt.“* (Redeskrift S.2)

(Quelle: <https://ideenfreiheit.files.wordpress.com/2018/03/kunst-jenseits-der-kunstgeschichte.pdf>)

Ich möchte nun anschließend den Versuch machen, einige der unterschiedlichen Erzählweisen der Kunstgeschichte und ihre Voraussetzungen herauszuarbeiten.

Kunstgeschichte in der Erzählweise der Künstlergeschichte bedient sich eines Vorbilds, das oben als Genealogie bezeichnet wurde. So eine Art der historischen Erzählung sucht nach Vätern und Ahnen sowie nach Söhnen und Enkeln, die als legitime Nachfolger gelten können. Das Bild des Stammbaums soll Rechte als ererbte Eigenschaften begründen und gilt als Herrschaftsmodell einer ständischen Gesellschaftsordnung. Interessant erscheint mir nun, wie sich so eine Vorstellung in einem bürgerlichen wissenschaftlichen Denken einnisten konnte. Wolfgang Ullrich hat dazu eine plausible These vorgestellt: *„Die geradezu heilige Verehrung der Geschichte ergab sich für die Bildungsbürger aus ihrem Verhältnis zum Adel. So litten viele von ihnen im 18. und auch noch im 19. Jahrhundert darunter, an Privilegien und Statussymbolen der Adligen nicht teilhaben zu dürfen. Ihre Ohnmachtsgefühle steigerten sich dadurch, dass sie im Gegensatz zu den Mitgliedern der höfischen Gesellschaft, nicht auf stolze Genealogien verweisen konnten. Während ein Herzog oder eine Gräfin ihr Selbstbewusstsein daraus bezogen, Glied einer Generationenfolge zu sein, sie also die Beschränktheit ihres eigenen Lebens in einem Familienkontinuum transzendieren konnten, war der Bildungsbürger ein Individuum: ausgesetzt, jederzeit verwundbar, auf sich allein gestellt. Der mangelhafte Rückhalt ließ sich nur ausgleichen, indem man sich ebenfalls eine Geschichte aneignete: Wer die Adelsprobe nicht bestand, versuchte mit historischer Bildung zu glänzen. Statt aus der Genealogie der Familie schöpfte man seine Identität aus der Genealogie der Begriffe, Werte und Weltanschauungen. Der Bildungsbürger verstand sich nicht als Produkt eines Geschlechts, sondern als Ergebnis intellektueller, spiritueller und gesellschaftlicher Einflüsse, als Produkt der Geistesgeschichte.“* (Ullrich, „Des Geistes Gegenwart“, S.132f ) Der bürgerliche Epigone wird zu einem Nachkommen im Geiste. Geistesverwandtschaft macht man kenntlich, sichtbar, hörbar, lesbar durch diverse Weisen des Zitierens, indem man den Worten der Ahnen Flügel verleiht, ihren Werken neues Leben einflößt, sie in einer Wiedergeburt verlebendigt oder auferstehen lässt.

Geschichte ist in ihren Anfängen eine literarische Form des Hymnus, des Heldengesangs. Und damit machen sich die Geschichtsschreiber auf die Spurensuche nach den zu lobpreisenden göttlichen Schöpfern, den genialen Urhebern, den verehrungswürdigen Vaterfiguren für jedes erzählenswertes Ereignis. Wenn von Kunstgeschichte im Singular die Rede ist, dann sehen manche Historiker, beispielsweise der Wiener Kunsthistoriker Julius von Schlosser, in **Giorgio Vasari** (1511-1574) einen **>Vater<** der Kunstgeschichte. Dem widerspricht beispielsweise Udo Kultermann, der eine interessante Unterscheidung macht zwischen Künstlergeschichte und Kunstgeschichte: *„Mit Recht ist Giorgio Vasari als der Vater der **Künstlergeschichte**, manchmal auch – wenngleich mit geringerer Berechtigung – als Vater der Kunstgeschichte bezeichnet worden.“* (Kultermann, „Geschichte der Kunstgeschichte“, S.24 ) Von den Künstlergeschichten zur wissenschaftlichen Kunstgeschichte führt ein längerer Weg. Aber Kultermann setzt vor sein Kapitel *„Die Künstlergeschichte“* (S.24-37) auch noch eine Art ‚Vorgeschichte‘, die er *„Einleitung“* nennt, und in der er einige der antiken Quellen über Kunstwerke und Künstler überfliegt, Platon als Kunstrichter, Xenokrates als Kunstforscher, Plinius als Lieferant von Anekdoten. Das sind allesamt Textbausteine über ‚Kunst‘ und ‚Künstler‘, die in Zusammenhängen mit völlig anderen Themen als Kunst stehen. Bei Plinius beispielsweise in einer *„Naturalis historia“*.

Das Mittelalter qualifiziert Kultermann als „unhistorisch“ (S.17), und einige Renaissancegrößen von Leonardo über Dürer bis Michelangelo und dem Kunstkritiker Aretino lässt er kurz zu Wort kommen, und streift dabei ihre **Kunstanschauungen** mehr, als er sie nach ihrer historischen Bedeutung für eine Ausbildungspraxis einordnet. Nach meinem Verständnis geht es Alberti, Leonardo, Dürer um **>Kunstlehren<** aber über deren Bedeutung im Zusammenhang mit Kunstgeschichte lese ich bei Kultermann nichts. Auch in seiner Schrift *„Kleine Geschichte der Kunsttheorie“* (Darmstadt 1987) geht es ihm mehr um eine Vorstellung von *„Kunstanschauung“* als um eine Praxis von Lehre und Unterrichtung.

Vasaris „*Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Maler Bildhauer und Architekten der Renaissance*“ beginnen im 13.Jh. mit Cimabue und enden im 16.Jh. mit Tizian. Er selbst stirbt 1574. Im Nachwort der Ausgabe von Ernst Jaffé, Berlin 1910, beschreibt dieser Vasaris Motivation für dessen Schrift mit Hilfe Vasaris eigener Selbstbiografie so: „*zu jener Zeit (1546) ging ich oft abends bei Tagesschluß und sah den durchlauchtigen Cardinal Farnese speisen, bei dem sich viele einfanden, um ihn durch schöne, ehrenvolle Gespräche zu unterhalten; dazu gehörten: Molza, Hannibal Caro, Herr Gandolfo, Herr Claudio Tolomei, Herr Romolo Amasseo, Monsignore Giovio und andere gelehrte und ausgezeichnete Personen, welche stets am Hofe des Kardinals angetroffen werden. – In dieser Gesellschaft kam eines Abends die Rede auf das Museum Giovios und auf die Bildnisse berühmter Männer, welche dort nach der Folge mit schönen Inschriften aufgestellt sind. Eines führte auf das andere, wie es im Gespräch zu geschehen pflegt und Monsignore Giovio äußerte: er habe immer große Lust verspürt und verspüre sie noch, seinem Museum und seinen ‚Lobreden‘ einen Traktat hinzuzufügen, darin von den berühmten Meistern der Zeichenkunst die Rede wäre, welche von Cimabue bis auf unsere Zeit gelebt hätten. Er verbreitete sich über diesen Gegenstand und zeigte viele Kenntnis und Einsicht in unseren Beruf. Freilich begnügte er sich mit dem Allgemeinen und ging nicht ins Besondere ein, sodaß er oft Namen, Vornamen, Vaterland und Werke der Künstler verwechselte, oder nicht genau sagte, wie die Sachen sich verhalten, vielmehr alles nur im Großen behandelte. Nachdem sein Vortrag geendet war, wandte sich der Kardinal zu mir und sprach: ‘Was sagt Ihr, Giorgio, wird das nicht ein schönes Werk und eine schöne Arbeit sein?’“ (S. 438f)*

Mit solchem Auftrag und höchstem kirchlichen Segen ausgestattet entwirft Vasari innerhalb von vier Jahren eine der farnesinischen Adelsgenealogie entsprechende chronologische Ahnenreihe der Renaissancekünstler, die er 1568 in einer zweiten, verbesserten Auflage in drei Teilen (rund 100 Personenbeschreibungen) noch einmal herausgibt. Er bedient damit nicht nur das Bedürfnis einiger Sammler vom Schlage der Farnese, sondern wird damit zum Chronisten einer Epoche, die den Anspruch auf historische Bedeutung und ruhmreiche Größe erhebt. Seine eigene Biografie spart er dabei nicht aus, anders als der Herausgeber meiner Ausgabe Ernst Jaffé, der seine vorgenommenen Reduktionen damit begründet, es sei „*alles fortgelassen worden, was rein kunstgeschichtliche Bedeutung hat.*“ (S. 441)

Während Vasari sich ganz auf die Seite des >**Disegno**< geschlagen hatte, und in Michelangelo den absoluten Gipfel der **Zeichenkunst** pries, suchte noch in der gleichen Generation der Venezianer Lodovico Dolce (1508-1568) mit seinem Favoriten Tizian eine neue Leitfigur im >**Colore**< (s.a. Kapitel 6, ‚Künstlergeschichten‘), also bei der **Malerei**. Die Künstlergeschichten seit Vasari und Dolce waren stets auf der **Suche nach Leitfiguren**, Vorbildern entwickelt worden, und sie wurden verfasst in der literarischen Form der **Künstlerbiografie**.

Hat Vasaris Werk dem noch im Titel Ausdruck gegeben in der Form >**Vite**< („*Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori ed architettori*“), so knüpft Dolce als literarische Form an Leonardos Traktat von der Malerei an, das wie ein **Lehrgespräch** zwischen Meister und Geselle verfasst ist. Bereits im Titel stellt Lodovico Dolce den >**Dialogo**< („*Dialogue Sur La Peinture*“) in den Vordergrund, ein Streitgespräch zwischen zwei Kennern, und er spinnt damit literarisch einen Faden, der auch von Roger de Piles (1635-1709) in seinem „*Dialogue sur le coloris*“ (1673) eine Generation später weitergesponnen wird und bei ihm so zum Abschluss gebracht wird, dass er Kriterien formuliert anhand deren er sechsfünfzig der seiner Meinung nach ‚bekanntesten‘ **Malern** seiner Zeit „*vermessen*“ kann. Jeder Maler in seiner Tabelle wird in vier Kategorien bewertet, nämlich in Komposition, Zeichnung, Kolorit und Ausdruck. Seine Notenskala hat einen Umfang von 20 Punkten. Die höchste Wertung geht an Raffael und Rubens, mit einem leichten Vorsprung in Kolorit für Rubens und im Zeichnen für Raffael. So erreicht Raffael die Höchstwertung (18) in Zeichnung und Ausdruck und Rubens in Zusammensetzung. Achtzehn Punkte im Kolorit erreicht Giorgione. Maler mit einer niedrigen Wertung, in Ausnahme von Kolorit, waren Bellini, Giorgione und besonders Michelangelo Caravaggio, dem er 16 Punkte im Kolorit und 0 Punkte im Ausdruck zuteilt. Künstler,



die weit hinter Rubens und Raffael zurückfielen, aber deren Ausgewogenheit zwischen Kolorit und Zeichnung perfekt war, waren Lucas van Leyden, Sébastien Bourdon und Albrecht Dürer. So erreichen die Venezianer sowie die Flamen im Kolorit die höchsten Wertungen. Diese reichen von Tizian (18) über Veronese (16) bis zu Rembrandt (17). Roger de Piles listet die Maler **in alphabetischer Reihenfolge** auf. Es gibt am Ende der Tabelle keine Summe der Gesamtqualität der einzelnen Künstler. Die Addition überlässt er dem Leser. Dennoch stellt seine Zeugnisverteilung der noch deutlich horizontalen Genealogie und Ahnenreihe des Modells von Vasari ein dezidiert vertikales Modell gegenüber, das die Künstler dem Alphabet nach listet und nach ihrer Qualität in eine Rangordnung einreicht.

*Historie und Leben der berühmtesten europäischen Maler: so sich durch ihre Kunst-Stücke bekand gemacht, samt einigen Reflexions darüber, und Abbildung eines vollkommenen Mahlers, nach welcher die Mahlerey als einer Regul kan beurtheilet werden ...Hamburg, 1710*  
 InhaltQuelle: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/piles1710>

Exlibris Bibliotheca Danielis Wilhelmi Nebelii  
 Handschriftlicher Eintrag J.B. Müller 1714  
 Frontispiz  
 Titelblatt  
 Vorrede  
 Register derer Capitel  
 Register der Namen von denen Malern  
 1-127 I. Buch. Abbildung eines vollkommenen Mahlers  
 128-159 II. Buch. Von dem Leben der Griechischen Mahler  
 160-297 III. Buch. Der Römischen und Florentinischen Mahler Lebens-Beschreibung  
 298-352 IV. Buch. Der Venetianischen Mahler Lebens-Beschreibung  
 353-409 V. Buch. Lebens-Beschreibung der Lombardischen Mahler  
 410-641 VI. Buch. Lebens-Beschreibung der Teutschen und Niederländischen Mahler  
 642-725 VII. Buch. Lebens-Beschreibung der Französischen Mahler  
 726-735 Von dem Gout, und dessen Unterscheid in Ansehung der so unterschiedenen Nationen  
 738-756 Erklärung derjenigen Französischen Wörter

Im 17.Jh. gehörten der französischen Academie Royale de Painture et de Sculpture neben den Hofmalern, den Akademikern im engeren Sinn, auch eine begrenzte Zahl von ehrenamtlichen Mitgliedern an, die dort Lehraufträge für Geometrie (Perspektive), Mathematik, Anatomie, aber auch Archäologie und Geschichte unterrichteten. Einer dieser ‚Académiciens Honoraire‘ brachte es im sogenannten Streit zwischen den >Schulen< der **Rubenisten** und **Poussinisten** zu einiger Berühmtheit, der Schriftsteller Roger de Piles (1635-1709). Bei seiner Schrift „**Dialogue sur le coloris**“ ging es um die Frage des Vorrangs von Zeichnung oder Farbe in der Kunsttheorie. Zwei ‚Schulen‘ kämpfen nach Ansicht de Piles um ihren Platz in der Rangordnung der Malerei, und das tun sie, indem sie sich zum einen auf >Vaterfiguren< stützen, auf Rubens und Poussin, zum anderen mit dem Begriff der >Schule< operieren und eine geografisch lokalisierbare Lehrmeinung in die Kunstgeschichte einführen: Flandern gegen Frankreich oder Antwerpen gegen Paris.

Schon bei Leonardos Lehrbuch von der Malerei ging es um eine Rangordnung noch im Vorfeld einer institutionellen Akademie. Mathematik ist der griechischen Antike **das Lehrbare** schlechthin. Leonardo ging es um den Nachweis der Wissenschaftlichkeit der Malerei, die er damit begründete, dass sich die Malerei auf die Mathematik in der Proportionslehre und in der Optik (Perspektive) berufen muss, was sie in den Rang einer akademischen Lehre erhebt. Als einen Nebenschauplatz in diesem Ringen um einen universitären Rang muss man seine Einschätzung in der Rangordnung der Gattungen betrachten. Hier die führt die Malerei die Rangliste an, weil der Maler gegenüber dem Bildhauer einer staubfreien(!) und deshalb vornehmen Tätigkeit nachgeht. Da klingt eine soziale Auseinandersetzung an zwischen Handarbeit und Kopfarbeit. Der neue Streit der Ecole de Paris aber geht um eine Rangordnung nicht mehr unter den Gattungen, sondern innerhalb einer Gattung um eine **Rangordnung von Kulturnationen**. Das deutet darauf hin, dass hier sich ein Wertesystem >Rangordnung< verfestigt aber auch verlagert hat. Die Frage nach dem Vorrang von Disegno oder Colore ist im Grunde eine Auseinandersetzung zwischen Klassik und Moderne.

Geschärft mit Kultermanns Blick auf Vasaris Künstlergeschichte liest sich seine eigene „*Geschichte der Kunstgeschichte*“ auch in erster Linie als eine ‚**Kunsthistorikergeschichte**‘, weil sie sich in

historischer Reihenfolge, und immer an den Protagonisten der jeweiligen ‚Historikerschule‘ arbeitet. Das ist eine Einsicht, zu der Kultermann in seinem Abschlusskapitel ( überschrieben: „*Der Kunsthistoriker*“ ) auch selbst kommt. „*Der eigentliche Held einer Geschichte der Kunstgeschichte ist naturgemäß der Kunsthistoriker selbst.*“ ( Kultermann S.240 ) Kultermann ließ seiner Geschichte der Kunstgeschichte 1987 aber eine „*Kleine Geschichte der Kunsttheorie*“ ( Darmstadt 1987 ) folgen. Im Vorwort liefert er mit Berufung auf August Schmarsow ein Eingeständnis von der **Beschränktheit der Kunstgeschichte**, die nur „*die Gesetzmäßigkeit und Besonderheit der Kunstentwicklung zum Thema hat.*“ Und er kommt wenige Zeilen später zur Überzeugung: „*Kunsttheorie ist der jeweilige Versuch der wesensmäßigen Erfassung des Eigentlichen aller Kunst.*“ ( Kultermann 1987, ,S.XV ) Der Rede vom **>Eigentlichen der Kunst<** werde ich mich etwas später noch zuwenden und deren Eigenart dann genauer unter die Lupe nehmen müssen.

Wenn meine oben behauptete These stimmt, vom Ende der als >Ismen< darstellbaren Moderne bis zur Pop-Art, die keinerlei Manifest mehr hervorgebracht hat, dann führt ein Weg der **Kunstvermittlung** seit den 1960er Jahren zurück auf ein Gleis der Künstlergeschichten, die nur noch Helden gestalten schildern wollen und sich auszeichnen durch wortreiche Garnierung von Ausstellungsobjekten in einer Art **Branding**, die das Werk eines Künstlers jeweils darstellt als eine unverwechselbares Markenzeichen, als ‚kreative‘ Masche, in einer Zusammensetzung aus sehr ‚persönlichen‘ Materialien, ‚originellen‘ Verfahrensweisen, die sich wortreich garnieren lassen mit tiefeschürfenden Botschaften, welche man als Sprachregelung = **>Leseanleitung<** zu verstehen hat. Kunstkritik ist auf dieser Basis schwer vorstellbar und die von Asmuth geforderten „mehr als tausend Worte“, um den Bildbegriff begreifbar zu machen, fallen solch schwafelnder Kunstvermittlung zum Opfer, die sich als Agentur kuratorischer Art versteht.

Die Künstlergeschichten enden natürlich auch nicht im 18. Jh.. Biografien sind nach wie vor ein Kerngeschäft der Kunstliteratur. Mit Winckelmann keimt allerdings eine neue Erzählform von Kunst, die bald eine führende Rolle beanspruchen wird. Mit seinem Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen, einer der vielleicht ‚frühesten‘ archäologischen Publikationen, begründete Johann Joachim Winckelmann 1762 die neue Wissenschaft der Archäologie und gilt seither als >Vater< der (klassischen) Archäologie. Winckelmann ist der Erste, der eine Periodisierung und geschichtliche Einordnung der griechischen Kunst versucht. Seine Entwicklungsstufen nennt er: alter Stil – hoher Stil – schöner Stil – Stil der Nachahmer – Verfall der Kunst. Den Künstlern des Hohen Stils in der Zeit des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., stellt er als Leitfigur und Vertreter des alten Stils den Bildhauer Phidias voran und dessen über zwölf Meter hohe Zeusstatue von Olympia, die schon in der Antike als eines der Sieben Weltwunder galt, aber vermutlich im Jahr 475 (n. Chr.) einem Brand zum Opfer fiel, weshalb sie auch in der Kunstgeschichte nur als Chimäre einen Platz beanspruchen kann. Winckelmans bevorzugter hoher und schöner Stil ist von Praxiteles und Lysipp geprägt. Danach folgt schon die Zeit des Niedergangs, die durch die Kunst des Hellenismus und der Römerzeit bestimmt war.

Über den Apoll vom Belvedere schlägt Winckelmann einen Ton an, der den Kunsthistorikern über lange Zeit zum Vorbild gereicht. Ein Muster als Beispiel: *„Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums, welche der Zerstörung derselben entgangen sind. Der Künstler hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur ebenso viel von der Materie dazu genommen, als nötig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. Dieser Apollo übertrifft alle andern Bilder desselben so weit, als der Apollo des Homer den, welchen die folgenden Dichter schildern. Über die Menschheit erhaben ist seine Gestalt, und seine Stellung zeugt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysium, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäu seiner Glieder. Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten und versuche ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und erregen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt.“* ( J. J. Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums, Berlin 1942, S. 300f. )



**Winckelmann hat im** „schönen Geblüt“ der Griechen, ihrer von Natur gegebenen Ausstattung mit **„gutem Geschmack“**, **„edlem Körper“** etc... die Grundlage für die **„edle Einfalt und stille Größe“** ihrer Statuen und darüber hinaus ihrer ganzen Kunst gesehen. Dabei hat er in seinem Leben nie griechischen Boden betreten, den ‚alten Stil‘ hat er aus Münzen und Gemmen abgeleitet, also aus dem Flachrelief, griechische Großskulpturen hat er nur in römischen Kopien gesehen. Seine Bewunderung für den **>groß und edlen Kontur<** ging so weit, dass er auch Malerei danach beurteilte. Er hat über den Stil griechischer Malerei geschrieben, die er durch Raffaels Figurenstil hindurch glaubte erahnen zu können. Und er hat sich vor römischen Kopien ein Bild von griechischer Plastik gemacht, das schon im Material (Stein) und Verfahren (Skulptur)



einem nicht unwesentlichen Irrtum aufsaß. Die Römer hatten in Stein übertragen, was die Griechen in Ton und Wachs modelliert und in Bronze gegossen hatten, was Winckelmann auch wusste, was er aber an den Kopien offenbar nicht mehr realisiert. Der römische Kopist ist nicht nur namenlos, die Kopie gibt im Museum sogar vor mehr als eine Kopie zu sein. Ihr reproduziertes Dasein verschwindet geradezu hinter ihrer musealen Erhöhung. Warum stellt man der historischen Kopie nicht eine gegenüber, die dem materiellen Zustand (Bronzeguss) nach historischer Erkenntnis ästhetisch mehr entspricht als die ‚billigere‘ römische ‚Versteinerung‘?

Der technische Wandel zum Guss war wohl die ästhetische Voraussetzung für den >hohen Stil<. Und wo die Griechen in den frühen Skulpturen tatsächlich den Stein bearbeiteten, hatten sie die Bildwerke in eine bunte Farbigkeit getaucht, was Winckelmann verborgen blieb. So entstand die klassizistische Kopfgeburt marmorweißer Körperskulptur und einer ‚antikisierenden‘, an Raffael angelehnten Malerei, wie sie eine Generation später von der Malergilde der Nazarener ins keusch-katholische übersetzt wurde. Seine Gedanken über die griechischen Werke der Malerei und Bildhauerkunst sind Kopfgeburten, die er aus historischen Textquellen herausgelesen und sich aus Reproduktionen und Rekonstruktionen der Renaissancemalerei zusammengereimt hat. Das schmälert noch nicht seine Idee Stilmerkmale zu beschreiben und den Stilwandel als zeitliches Merkmal für eine historische Einordnung zu nutzen. Insgesamt ist bei Winckelmann nicht nur ein Anfang gemacht mit der Stilgeschichte, sondern auch eine Spur gelegt zur Kulturwissenschaft, zur Völkerkunde und nicht zuletzt auch zu einer Geschichte künstlerischer Technik, wenn er nämlich in „*Gedanken über die Nachahmung...*“ (s. 25-31) Werkverfahren der Bildhauer (Exempeda, Norma und Finitorium sowie Michelangelos ‚Badewanne‘) beschreibt, die beim Kopieren der Modelle Anwendung fanden.

Auch wenn die Stilgeschichte verspricht in der historischen Betrachtung von Kunst ein neues Kapitel gegenüber der >Künstlergeschichte< aufzuschlagen, so bleibt im Begriff >Stil< doch noch dessen Herkunft aus dem ‚stilus‘, dem persönlichen Griffel eines Schreibers hängen und damit der Künstlergeschichte verbunden, aber auch verbunden mit einem Hinweis auf die Herkunft der Bilder aus der Schriftkultur. Stilgeschichte beginnt mit der Abgrenzung von Zeiträumen, >Epochen<, und geografischen Räumen, Ländern oder Herrschaftsbereichen mit einem relativ einheitlichen Repertoire formaler Merkmale in den einzelnen Gattungen. Wenn man ihn aus den Gattungen heraus interpretiert, ist er abhängig von bevorzugten Materialien, Werkzeugen und technologischen Entwicklungen. Das führt einmal zum sogenannten Zeitstil und seiner Gebundenheit an gesellschaftliche Entwicklungen, die nicht von der Kunst ausgehen. Und es führt andererseits zu einem regionalen Stil, mit dem man sog. >Schulen< charakterisiert oder dem Nationalstil, in dem man glaubt den >Charakter einer Volksgemeinschaft< treffend beschreiben zu können. Dann wiederum spielen dort klimatische und geografische Besonderheiten hinein. Das alles macht >Stil< zu einer hoch komplexen Kategorie und einer Aufgabe für mehrere Generationen von Kunsthistorikern zu der Winckelmann nur einen Anfang lieferte, der auch mit einigen fundamentalen Irrtümern dem >Klassizismus< den ideologischen Boden bereitete.

In mancher Hinsicht lehnt sich die Kunstgeschichte an Kategorien der Allgemeingeschichte an, wobei die Zeitraster im Altertum gröber, weiträumiger gegliedert erscheinen als in der Neuzeit. Spannende Fragestellungen entstehen an den zeitlichen Abgrenzungen der Epochen sowie an den geografischen Grenzen innerhalb deren eine stilistische Einheit beschreibbar ist. Die Uhren der Geschichte gehen nicht überall auf der Welt im gleichen Takt. Leichter fällt es in der Regel, den Ort und die Zeit einzugrenzen, in denen ein Stil zu seiner Hochform aufläuft. Stilmerkmale erfahren in den verschiedenen künstlerischen Gattungen unterschiedliche Ausprägungen, und eine leitende Rolle kommt dabei in der Kunstgeschichte von der ‚antiken Welt‘ bis hin zum christlichen ‚Abendland‘ der Architektur zu, unter deren Dach sozusagen Plastik und Malerei zunächst einmal stattfinden, ihren kultischen Ort haben. Profanes bleibt zunächst weitgehend ausgespart. Wie in der alten Welt die Tempel, so dominieren im Abendland die kirchlichen Sakralbauten, denen gegenüber die Malerei als wandgebundenes Fresko und das Architekturelement Glasfenster sich schwer tun



ein Eigenleben zu entfalten. Das gilt auch für die Plastik, die weitestgehend im Kirchenraum ihren liturgisch gebundenen Platz einnimmt.

Die oben aufgenommene Suche nach Vätern der Kunstgeschichte muss man noch nicht als Bemühung um eine >**Chronologie**<, also eine rein zeitliche Reihenfolge für die Geschichtsschreibung ansehen, wenn auch die damit zum Ausdruck gebrachte >**Genealogie**< dem schon recht nahe kommt. Die Genealogie bedient sich zunächst nur eines der Natur entlehnten Bildes von Fortpflanzung, für die ein ‚Stammhalter‘ gesucht wird, der einer Entwicklung eine gewisse Würde verleiht. Bei Vasari klingt dabei die Vorstellung der Entfaltung von historischer Größe an, die dem Bild von >Kindheit, Jugend, Reife< folgt. Diese Metapher war schon in der Antike ein gängiges Geschichtsbild und sie lässt sich, wie wir gleich sehen werden, fast mühelos zu einer zyklischen Idee erweitern, wenn man >Verfall und Neubeginn< hinzusetzt. Der Begriff >Renaissane< (Wiedergeburt) greift auf dieses Bild von Geschichte im Sinn von Ahnenforschung zu, und unterstellt gleichzeitig ein geradezu biologisches Wachstumsmodell von Werden und Vergehen. Vasari entfaltet das Modell nur bis zur Reife, die er mit Michelangelo erreicht sieht. Für ihn, als Zeitgenossen von Michelangelo, war noch nicht erkennbar, wie die Renaissance im Manierismus seine Verfallszeit erleben würde. Das musste er Luigi Lanzi, dem Vertreter einer deutlich jüngeren Generation von Historikern überlassen. Die Renaissance versteht sich im 16.Jh noch als eine Wiedergeburt verloren gegangener Kultur, und das bis in ihre „Verfallszeit“, den Manierismus, hinein.

Wie im richtigen Leben können auch in der Geschichte gelegentlich mehrere Väter einer Vaterschaft verdächtigt werden. Während ich diese Zeilen schreibe erscheint in der Süddeutschen Zeitung ein Beitrag von Johann Schloemann unter der Überschrift „*Winckelmanns Erben – die moderne Archäologie besinnt sich auf ihren Gründervater.*“ (SZ vom 26.Oktober 2017, S.1 ) Auch für Kultermann nimmt Winckelmann im 18.Jh. eine Schlüsselposition für die Entwicklung der Kunstgeschichte ein. 1755 veröffentlicht er seine Schrift „*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*“ mit dem epochemachenden Bekenntnis: „*Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten...*“ („Gedanken über die Nachahmung“, Stuttgart 1982, S.4) Von historischer Bedeutung ist allerdings erst seine „*Geschichte der Kunst des Altertums*“, die als Buch erst 1764 erschien. Die ‚Alten‘ sind für Winckelmann noch nicht die ganz alten. Die Ägypter interessieren ihn noch nicht und alles, was davor schon alt war, muss von der Kunst auch erst als etwas entdeckt werden, worauf man sich beziehen kann. Kultermann zitiert in seinem Kapitel „*Die Revolution Winckelmanns*“ (S.53-62) gleich zu Anfang Franz Wickhoff, der eine neue Metapher an die Stelle der eher animalischem Leben entstammenden Genealogie setzt: „*Zum ersten Mal hatte ein großer Gelehrter...die Entdeckung gemacht...daß die Kunst in sich ein **organisches Leben** hat und daß sie ebenso wie eine Pflanze sich entwickelt, blüht, abstirbt.*“ Wie kommt Winckelmann auf dieses Bild und worin liegt der Unterschied zur Vorstellung von der Abfolge der Generationen? In der Tat ist der >**Stammbaum**<, der das Bild der Genealogie vielleicht schon seit der Antike darstellt, ein zwar pflanzliches Symbol, das aber einer animalischen und maskulin dominierten Abstammungslehre unterworfen wurde. Abstammung wurde im patriarchalischen Altertum vom männlichen Samspenden, vom Vater her begriffen. Der Stammbaum als Bild greift möglicherweise historisch zurück auf das seit dem 11.Jh. bezeugte christliche Symbol der >Wurzel Jesse<, das den Stammbaum Christi darstellt. Der Baum entspringt dabei aus dem Körper des Jesse und endet nach zahlreichen männlichen Gliedern in der Figur der Maria, die das Jesuskind auf dem Schoß trägt. „*Und aus dem Stumpfe Isais wird ein Reis ausschlagen und aus seiner Wurzel ein Zweig hervorbrechen. Der Geist Jahwes wird sich auf ihn niederlassen: Der Geist der Weisheit und des Verstandes, der Geist des Rates und der Kraft, der Geist der Erkenntnis und der Frucht Jahwes...*“ ( Der Prophet Jesaia 11,1...) Diese Prophezeiung nehmen im Neuen Testament die Evangelisten Matthäus ( Matth. 1,1) und Lukas ( LK 3, 23-38 ) für ihre Genealogien zu Jesus



Worms Dom - Wurzel Jesse

als Quelle. Für mich liegt der eigentümliche Reiz dieser Metapher in einem Bruch der patriarchalischen Genealogie durch das Bild der Gottesmutter am Wipfel des Baumes. Während die Mütter von Jesse über die Könige David, Salomo etc. nicht bildwürdig sind, verzichten die Christen auf den ‚**Stammhalter**‘ Joseph, den Adoptivvater des Christusknaben, und ersetzen ihn durch das Bild der Mutter Maria. Letzter Satz der Jesus-Genealogie bei Matthäus: „*Von Jakob stammte Joseph, der Mann Marias, von der geboren wurde Jesus, genannt Christus ( Messias ).*“ ( Matth. 1,16 )

Kultermann bezeichnet als wichtigste Erkenntnis Winckelmanns für die Kunstgeschichte die **Stilgesetzlichkeit** und seine „*Charakterisierung des älteren Stils, des zweiten oder hohen Stils, des schönen Stils und des Verfallstils. Genialität gehörte ferner dazu einzelne Werke mit diesen Stilphasen in Zusammenhang zu bringen und zu klären, was an den alten Statuen originaler Befund, was Ergänzung war. Die meisten griechischen und römischen Skulpturen waren damals noch nicht datiert.*“ ( Kultermann o.zit.S.59 ) Dieses **Entwicklungsmodell** hat in der Kunstgeschichtsschreibung nach Winckelmann als Erzählmuster einen Wiedergänger gefunden: Die Renaissance bringt als Wiedergeburt oder Auferstehung der Antike erneut einen frühen, einen hohen und schönen Stil hervor, während der Manierismus bereits einen ‚Niedergang‘ einleitet, der im Barock und Rokoko auf einen Tiefpunkt gelangt, was schon von Winckelmann so empfunden wurde, allerdings erst im späten 18. Jahrhundert so formuliert wird.

Zehn Jahre älter als Winckelmann ist der schwedische Naturforscher Carl von Linné, der mit zwei Werken, „*Species Plantarum*“ und „*Systema Naturae*“ den Anfang einer vom biblischen Schöpfungsmythos entzauberten Naturgeschichte machte, welcher allerdings der Gedanke an eine evolutionäre Entwicklung der Natur noch fern lag. Sein Gegenspieler Buffon entdeckte immerhin schon eine gewisse ( morphologische ) Verwandtschaft zwischen Mensch und Affe. Beide arbeiteten an neuen >**Klassifikationssystemen**<, und Karl-Heinz Kohl weist in seiner Beschreibung vom Ende der Wunderkammern und der Entstehung des Museums darauf hin, dass nun die Präparate der Natursammlungen ebenso wie die Werke der Kunst nicht nur separiert wurden, sondern allgemein nach chronologischen Ordnungsprinzipien gegliedert präsentiert werden mussten ( Kohl S.244 ). Das führt letztlich dazu, dass der vertikale Stammbaum der Geschichte umfällt und in einen horizontalen, nach beiden Seiten endlosen Zeitstrahl verwandelt wird, der nach wie vor Abzweigungen erlaubt, aber kaum noch als Wachstumsmodell zu verstehen ist, eher das Bild eines Wegs durch den Lauf der Zeit abgibt, der sich nun an beliebiger Stelle durch ein Ereignis von Bedeutung markieren lässt. Man kann diese Epoche der Naturforschung nicht nur unter dem Aspekt der „Erfindung der Natur“ verstehen, sondern mit einigem Recht auch von der >Erfindung unseres modernen Kunstbegriffs< sprechen.

Die Generation der Romantiker liefert dazu bereits erhebliche Beiträge. August Wilhelm Schlegel diskutiert die Kunst- und Literaturgeschichte schon in der Absicht eine „*Naturgeschichte der Kunst*“ anzustreben, als einen natürlichen Gesetzen folgenden Lauf der Geschichte. Sein System erscheint noch recht leicht fassbar als „Querelle des anciens et des modernes“, als Streit zwischen alt und neu, zwischen dem von Winckelmann verordneten Vorbild der **Antike**, die Schlegel als >**Klassik**< beschreibt, und der ‚**Romantik**‘, als einem neuen Inbegriff von ‚**Moderne**‘. In die dazwischen liegenden Niederungen lässt er sich nicht hinab und das Schlagwort für die Auseinandersetzung des Alten mit dem Modernen entlehnte er dem französischen Disput von 1687 in der Académie française, als Charles Perrault sein Gedicht „Le siècle de Louis le Grand“ vortrug, in dem er das Zeitalter Ludwigs XIV. als Ideal pries und bereits die Vorbildfunktion der Antike in Frage stellte.

In der Romantik erwächst der Winckelmann’schen Antikenverehrung eine erhebliche Konkurrenz. Kultermann sieht von Kant über Schiller, Schlegel, Hegel, Goethe einen Spross gedeihen, der schon im „*klassischen Urbild der Schönheit*“ eine Rechtfertigung für „*das Verständnis andersartiger Formen*“ ( Kultermann S.63 ) vorantreibt. In Schlegels ‚**Moderne**‘ entfaltet die ‚**Romantik**‘ eine wachsende Begeisterung für das gerade noch verachtete ‚finstere Mittelalter‘. Und Schlegel gelingt dies,

ohne die Antike zu beschädigen: „*Es ist eine große Entdeckung für die Kunstgeschichte, daß dasjenige, was man bisher als die ganze Sphäre der Kunst betrachtete ( indem man den Alten uneingeschränkte Autorität zugestand ) nur die eine Hälfte ist: das klassische Altertum kann dadurch weit besser verstanden werden als aus sich selbst.*“ ( Schlegel, „Vorlesungen“ zitiert in Kultermann S.64 ) Mit der Entdeckung der **Gotik als eine Epoche** der Kunstgeschichte lassen sich nicht nur Winckelmanns Vorstellungen von >Stil< als kunstgeschichtliches Ordnungssystem erweitern, sie erweisen sich sogar als geeignet, die bislang sowohl relativ enge Blickführung Winckelmanns in Richtung Plastik auf die Gebiete der Architektur und Malerei zu erweitern und die eher regionale Konkurrenz im Begriff des Stils zu einer Angelegenheit von **nationalem Ehrgeiz** zu machen. In Deutschland ist es Goethe, der 1772 in seiner Schrift „*Von deutscher Baukunst*“ die Gotik als Stil in kunstgeschichtliche Würden erhebt. Und Goethe hat auch die Zuschreibung ihrer Erfindung an die Nation der Deutschen zu verantworten, während er „*den Franzosen und Italienern die Größe einer solchen Baugesinnung*“ abspricht ( Kultermann S.72 ). Die Romantiker sprechen deshalb auch lieber vom >**altdutschen Stil**< als von ‚Gotik‘, die 1771 noch in Sulzers ‚Allgemeine Theorie der schönen Künste‘ so beschrieben wird: „*Man bedient sich dieses Beiworts., ( gemeint ist gotisch ) „in den schönen Künsten vielfältig, um dadurch einen barbarischen Geschmack anzudeuten*“ ( zitiert bei Kultermann S.71 ).

Goethe ist damit den Franzosen in der Rehabilitierung des Gotischen um einige Jahre voraus. Noch 1802, als Napoleon auf der Suche nach einem würdigen Rahmen für seine Krönung zum Kaiser war - einem Rahmen, dem auch der Papst seine Zustimmung nicht verweigern konnte - hat man die im Zug der Revolution zum Weindetpot herabgewürdigte Kathedrale von Paris wieder zum Kirchenraum umfunktioniert, nicht ohne dem klassizistischen Geschmack und dem imperialen Anspruch der Kaiserwürde entsprechend, die Gotik hinter einer römisch-klassizistischen Theaterkulisse verschwinden zu lassen. David, der akademische Zeremonienmeister und Dokumentarist der Krönung, ließ nicht nur vor der Fassade einen ‚römischen‘ Triumphbogen aufstellen, durch den die Prozession in die Kirche geführt wurde, er ließ auch den gotischen Innenraum hinter einer Kulisse aus römischen Rundbögen verschwinden, was sein Monumentalgemälde von der Krönungszeremonie für alle Zeit der Kunstgeschichte ins Stammbuch eingeschrieben hat. Im Hintergrund der Studie ( li ) sieht man über dem für die Zuschauer errichteten Balkon noch die gotischen Gewölbe, die in der Endfassung der Malerei hinter Vorhängen verschämt abhanden gekommen sind.



Die Rehabilitierung der Gotik stellt Winckelmanns Schwärmerei für die Klassik ins Hintertreffen und leitet eine Phase der Kunstgeschichte ein, in der Stil zu einem dekorativen Gestaltungsrepertoire gerät, aus dem sich die Kunst beliebig bedienen kann. Im Grunde war bereits der Klassizismus ein historischer Rückgriff, der allerdings auf andere Stile mehr oder weniger verächtlich herabschaute. Die Stilgeschichte breitete schon seit dem späten im 18. Jh. vor allem der Architektur eine ganze Palette von möglichen stilistischen Revivals aus. Bevorzugt sind Bauaufgaben, für die es kein historisches Vorbild gab: Ein Parlamentsgebäude, ein Bahnhof, eine Messehalle, eine Fabrik, ein Opernhaus...

Das 18. Jh. geht immer noch von der Antike als Ideal aus und befasst sich historisch eher mit der Erschließung der Zeit vor dem Altertum. Graf Caylus „*versuchte einen Entwicklungszusammenhang von Ägypten über Etrurien, Griechenland und Rom bis zum Verfall in der Spätantike herzu-*

stellen.“( Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte S.41 ) Die Romantik leitet neben der Rehabilitierung der Gotik eine Neubewertung der Renaissance ein. Victor Hugo wird von Kultermann so zitiert: „*Jedes Land hat seinen St. Peter; London hat einen, Paris hat ihrer zwei. Es war das letzte Gefasel einer großen absterbenden Kunst, die vor ihrem Tod kindisch wurde.*“ ( Kultermann Geschichte der Kunstgeschichte S.85 ) Den Stilbegriff >Barock< scheint Jacob Burckhardt 1855 erstmals in seinem Cicerone in kunsthistorischen Kontext gestellt zu haben. Das „Handbuch der Kunstgeschichte“ von Anton Springer sieht noch in der siebten Auflage 1905 die Notwendigkeit, die Begriffe Barock und Rokoko als Stil-kategorien für die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts zu verteidigen: „*Für diese im 17. Jahrhundert herrschende Bauweise Italiens ist der Name Barockstil im Gebrauche. Wenn diese Bezeichnung nur einen Stilbegriff bedeutet und auf die italienischen Werke und die ihnen verwandten im Norden eingeschränkt bleibt, so ist gegen die Übung nichts einzuwenden. Nur darf nicht etwa die ganze europäische Kunst des 17. Jahrhunderts unter dem Barockstil zusammengefaßt, auch nicht seine Dauer zeitlich fest begrenzt werden, da Schöpfungen des folgenden Jahrhunderts gleichfalls seine Merkmale an sich tragen werden. Am wenigsten ist es gestattet, den Beigeschmack des Verwerflichen und Verächtlichen, welchen die parteiischen Erfinder des Namens diesen gaben, ernst zu nehmen.*“ (Band IV, Leipzig 1905, S.241) Bei seiner Behandlung des Rokoko ( s.357ff ) empfiehlt er, wenn man schon nicht von diesen Stilbegriffen Barock und Rokoko lassen will, sie dann auf das dekorative Gebiet zu beschränken. Die Verachtung des Barock mag auch damit zu tun haben, dass sie eine bürgerliche Gesinnung der Kunsthistorikergilde spiegelt. War doch der „Zopf“ und der barocke Prunk eng verknüpft mit den Schlössern und Kirchen, die dem Lebensstil einer dekadenten Herrschaftsschicht voll entsprach.

Hatte sich Kunstgeschichte zunächst darauf beschränkt vergangene Kunst zu beschreiben und zu klassifizieren, so findet sie sich im 17.Jahrhundert immer mehr in der Position den aktiven Künstlern (zunächst schon über die Zünfte, dann in den Akademien und deutlicher über den bevorzugten >Stil< Rezepturen und Vorschriften zu vermitteln. Es kann nicht Aufgabe der Geschichtswissenschaft sein, auf die Entwicklung gegenwärtiger oder zukünftiger Kunst Einfluss zu nehmen, obwohl sie es mit der Idee vom Ideal dies schon im Klassizismus vehement tat. Karl Schawelka hat 1990 seine Antrittsvorlesung ( als Professor für ‚Kunstgeschichte der Moderne‘ ) an der Gesamthochschule Kassel unter den Titel gestellt: „*Kunstgeschichtskunst oder Ornithologen beim Eierlegen.*“ ( Kasseler Universitätsreden Heft 10 ) Das war eine Anspielung auf Barnet Newman, der das Verhältnis von Kunstwissenschaftler zu Künstler in einem abwehrenden Sinn mit diesem Vergleich aus der Naturwissenschaft belegt hatte. Während noch Schlegel glaubte, in der geisteswissenschaftlichen Kunstgeschichte eine Art „*Naturgeschichte der Kunst*“ beschreiben zu können, macht Schawelka deutlich, dass der Ornithologe, als ein Beispiel für den Naturwissenschaftler, zwar die Vögel beobachtet, „*aber er zeigt ihnen nicht, wie sie Eier zu legen haben.*“ ( s.4 ) Indem der Kunstwissenschaftler aber mit Hilfe seiner Beschreibung von Kunst und seiner beherrschenden Rolle im Klassifikationssystem (Ausbildung, Museum, Kritik, Handel) Einfluss nimmt auf die Künstler, sie sozusagen „*beim Eierlegen anleitet*“ ( s.4 ), verlässt er die Rolle des neutralen Beobachters, errichtet den bunten Künstlervögeln künstliche Gehege, in denen sie unter Anleitung ihre Nester bauen und ihre Eier unter Aufsicht formen, legen, bemalen und bebrüten dürfen.

Schawelka beschreibt den >Paradigmenwechsel< so: „*Unser älteres Paradigma folgt dem Modell des Archivs, wo der Kunstwissenschaftler über seine Objekte verfügt, ihnen erst eigentlich zum Dasein verhilft durch seine Tätigkeit. Er arrangiert die Objekte und nicht diese ihn. Er beherrscht sie. Das neue Modell müßte vielleicht dialogisch aufgebaut sein. Der Kunstwissenschaftler hat sich in ihm als Mitspieler in einem Spiel zu verstehen, das von den Zügen der anderen abhängt und eine eigene Dynamik entfaltet.*“ ( s.37 ) Viele Kunsthistoriker machen sich nun ganz erklärt auf den Weg als >Kunstvermittler<, als Agenten der Künstler und sie lassen sich nur noch von Kunstpädagogen übertreffen, die heute ihren Schulklassen den Weg in die Dokumentas mit Rosenwasser beträufeln. Wenn man bei Kultermann sucht, wo in der Geschichte der Kunstgeschichte die Kunsthistoriker als Ornithologen tätig werden, dann scheint mir dort der Paradigmenwechsel eher ein wenig verspätet diagnostiziert zu werden. „*Die Wende zu Beginn des 20. Jahrhunderts brachte nicht nur in der*

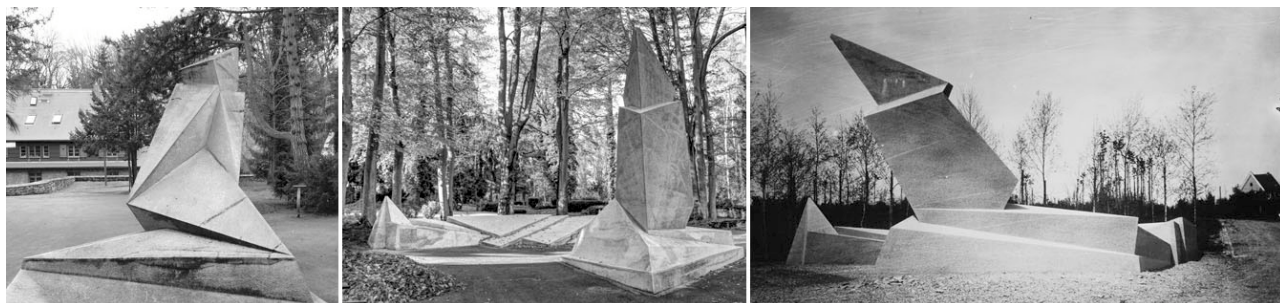
*Kunst selbst, sondern auch in der Kunstgeschichte beträchtliche Veränderungen mit sich: Die neue Kunst suchte ihre Ahnen.*“ ( Kultermann S.189 ) Kultermann bringt die Rechtfertigungsversuche der Expressionisten für ihre Hinwendung zum Primitiven, zu exotischen und vorzeitlichen Bildwelten, in Zusammenhang mit einer Kunstgeschichte, die den Künstlern ihre Ahnen und damit eine Rechtfertigung und Verankerung in einer uralten Ästhetik lieferte. *„Dichter wie Marinetti, Däubler, Kafka und Carl Einstein haben den Blick auf diese Zusammenhänge gelenkt. Eckart von Sydow bezog in seinen Forschungen die Kunst der Naturvölker ein“...“Wilhelm Uhde erweiterte den Horizont durch die künstlerische Bewertung der Laienmalerei. Er entdeckte Rousseau, Vivin und Séraphine für die Kunstgeschichte. Als einer der ersten hat er 1907 auf Picassos Demoiselles d’Avignon aufmerksam gemacht. Durch Hans Prinzhorn wurde die Bilderei der Geisteskranken und Gefangenen in das Blickfeld gerückt. Gustav Friedrich Hartlaub schrieb 1922 sein bahnbrechendes Buch ‚Der Genius im Kinde‘ und erweiterte den Bereich der Kunstforschung in Dimensionen, die ebenfalls unerschlossen geblieben waren.*“ ( Kultermann S.189 )

Gotik und Barock sind nur zwei der berühmtesten Beispiele für Epochen, *„die vorher kaum als kunstgeschichtswürdig betrachtet worden waren.*“ ( Kultermann im Zusammenhang mit dem Impressionismus S. 142 ) Ein >Eintrag ins Buch der Geschichte< verleiht einem Ereignis eine gewisse Würde und hat sein Spiegelbild in der Würde des Historikers, der diesen Eintrag mit seinem Namen verbinden kann. Gilt das auch für die Geringschätzung, die darin zum Ausdruck kommt, dass ein Historiker einem Ereignis Geschichtswürdigkeit abspricht, indem er dazu schweigt? Eine Geschichte der Kunstgeschichte jedenfalls sollte auch darüber berichten. Mir scheint das 19. Jahrhundert eine Epoche der Kunstschriftstellerei zu sein, in der den Kunsthistorikern als Kunstliebhabern ein Gegenstück erwächst im Kunstjournalisten, der sich gern als Kunstkritiker versteht. Der Kunstjournalist hat in der Regel ein anderes Publikum als der Kunsthistoriker, er ist Berichterstatter von Tagesgeschehen und muss nicht vorwiegend in historischen Kategorien denken und schreiben. Er arbeitet für eine öffentliche Meinung und den Zeitungsleser, nicht für Experten und solche, die es werden wollen, aber er nimmt seine Kriterien auch aus einem historisch gewachsenen Diskurs. Albert Dresdner beschreibt den Unterschied zwischen dem Kunsthistoriker und dem Kunstkritiker so: *„Beide, der Kunsthistoriker und der Kunstkritiker, haben denselben Stoff: das künstlerische Schaffen. Aber jener befaßt sich mit dem Gewordenen, dieser mit dem Werdenden; ja man sagt vielleicht noch besser: mit dem Werden selbst.*“ ( Die Entstehung der Kunstkritik, München, 1968 S.8 ) Damit trennt Dresdner etwas, das Schawelka so nicht auseinander hält, wenn er den Kunstwissenschaftler heute generell als Mitspieler im Kunstbetrieb beschreibt, von einem neuen Paradigma spricht, das man wohl mit dem Begriff >Kunstvermittler< benennen muss. Wer sind die Protagonisten dieses Paradigmenwechsels? Auffällig ist, dass mit Fiedler eine Figur die Kunstwelt betritt, die sich dadurch zum Kunstexperten aufschwingt, dass sie Künstlern aus nächster Nähe beim Eierlegen zuschaut und daraus eine neue Erzählung in die Kunstwelt implantiert, die nicht mehr in historischen Kategorien argumentiert, sondern in erkenntnistheoretischen Begriffen sozusagen den Geburtswehen der Künstler auf die Schliche kommen will.

Die Suche nach Rechtfertigungen für Abweichungen von Winckelmanns Doktrin Altertum oder der Akademischen Lehrmeinung hatte schon im 18. und 19.Jh auf Hilfestellung von wortmächtigen Kunstliebhabern und -Kennern bauen können. Hilfreicher als die universitären Kunsthistoriker waren den Künstlern oftmals Schriftsteller und Journalisten, die sich in den Kunstdiskurs engagiert einbrachten und nicht belastet waren mit universitären Lehraufträgen oder der Buchführung in Sammlungen. Die Reihe der Namen ist beliebig erweiterbar. Um nur die bekanntesten zu nennen: Goethe, die Schlegels, Diderot, Baudelaire, Kleist, mit Einschränkung auch Heine, Balzac, Zola, Wilde, Mallarmé, Apollinaire, Marinetti, Einstein, Walden, Breton, Eluard, Greenberg. Sie sind die engagierten „Ornithologen“, die frei von der Last der Geschichte daran glaubten die Zukunft nicht nur vorhersehen zu können, sondern für sie eintreten zu müssen und ihr die Wege bereiten zu können und zu müssen. Die Kunsttheorie erhält durch diese ‚Ornithologen‘ eine Drift weg von der historischen Problematik und hin zu einer Vielfalt von Rechtfertigungsstrategien für das Abweichen von den historisch vorgezeichneten Wegen.



Das Museum war einmal Ort für Kunst der Vergangenheit. Seit nun bald 200 Jahren produzieren die Künstler immer direkter fürs Museum. Sie schaffen somit Dinge, die im jeweiligen Heute schon den Anspruch erheben noch in Zukunft als Geschichtsbildend zu gelten. Vergangenes und Gegenwärtiges verliert seine jeweils eigene Kontur. Und die Kunsthistoriker helfen dabei kräftig mit, indem sie Strategien der Wertschöpfung entwickeln, die den stilistischen Vergleich mehr oder weniger ad absurdum führen, der einmal konstitutiv war für die Idee des Museums. Wolfgang Ullrich gibt dafür Beispiele für eine populäre kuratorische **Strategie der Konfrontation** völlig verschiedener stilistischer Bildwelten, die obendrein verschiedenen Gattungen zuzuordnen wären. Die Konfrontation will beweisen, dass dahinter ein **verwandtes Denken** steckt. Eines seiner Beispiele stammt von Werner Hofmann, der Caspar David Friedrichs Gemälde „*Das Eismeer*“ aus den Jahren 1823/24 konfrontiert mit dem „*Denkmal für die Opfer des Kapp-Putsches*“ vom März 1920, einem hundert Jahre jüngeren Betonguss von Walter Gropius aus dem Jahr 1922 in Weimar. Nicht nur degradiert er damit eine Plastik zum Bild, denn eine stilistische Ähnlichkeit ergibt sich nur aus einem bestimmten Blickwinkel des Denkmals, er unterstellt damit auch dem Gemälde Friedrichs eine politische Haltung, die sich an Friedrich einigermmaßen vergreift. Aber: „*Ein solcher Vergleich wirkt sich in zweifacher Weise auf das Image von Friedrich aus. Sein Gemälde wird mit einem Werk der Avantgarde verknüpft, ja die Eisblöcke nehmen, so die Behauptung, die abstrakte Formensprache einer auf Traditionsbruch fixierten Moderne vorweg.*“ (Ullrich in: „Des Geistes Gegenwart“, Berlin 2014, S.80 )



Die mühsam konstruierte stilistische Verwandtschaft mit einer historischen Fotografie des Originals (im 3.Reich zerstört, nach dem Krieg rekonstruiert) wird so umgemünzt in eine Geistesverwandtschaft, die aus Friedrich einen Vordenker abstrakter Bauhauskunst macht und Gropius eine Bildwelt leiht, unter der man sich noch leichter etwas vorstellen kann als unter dem bizarren Betonzacken der einer abbildungsrigen Phantasie höchstens mit seinem Titel „*Blitzstrahl aus dem Grabesboden*“ ein wenig Nahrung spendet.



Selbst wenn man unterstellt, dass Walter Gropius sich zu seinem Denkmal von Friedrichs Gemälde eine formale Idee für seine Plastik geliehen hat - im Sinn eines Zitats -, so wäre es doch kaum gerechtfertigt, daraus eine stilistische Verwandtschaft zu konstruieren, die Friedrich zum Vorreiter und Ahnherrn für eine Bauhausarchitektur im Dienst gewerkschaftlicher Opfer eines Staatsputsches von Rechtsradikalen Kräften erscheinen lässt. Viel näherliegend erscheint mir die Möglichkeit für eine geistige Verwandtschaft von Gropius und Hofmann, soll heissen, dass der Bauhausarchitekt doch auch schon vor Hofmann auf

die Idee hätte kommen könnte, sich bei Friedrich eine Rechtfertigung für das Abenteuer Abstraktion im Kontext von Denkmalplastik zu holen. Das war 1922 nicht ganz einfach zu akzeptieren von denen, die den Putsch angezettelt hatten, und dürfte auch zu seiner Zerstörung 1936 mit als Argument gedient haben. Ein zweites Beispiel bei Ullrich stellt das gleiche Bild Friedrichs einer Installation von Beuys aus dem Jahr 1985 gegenüber, „*Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*“. Hier lässt sich nicht einmal eine figurative Ähnlichkeit bemühen, es genügt offenbar bereits eine vom Interpreten unterstellte gemeinsame Sicht oder Wahlverwandtschaft, „*bei der >die Grenzen der menschlichen Existenz< zum Thema werden*“ (Ullrich ebenda S.82, bezieht sich auf einen Text von Hans Dickel „Eiszeit der Moderne“ ).

Gleichzeitig bemühen sie eine Ästhetik, die sie nur aus dem Museum kennen, von der extra erzeugten Patina für ein in Würde gealtertes Aussehen, bis zur Fragmentierung oder dem ‚Non Finito‘. Schawelka spricht in dem Zusammenhang von >Kunstgeschichtskunst<. Stil wird zum Programm solcher Kunst, Wölfflins Gegensatzpaare werden Bauanleitung z.B. für die Bauhauskunst. *„Ein Mittel der Beschreibung des Geschichtsverlaufs wird bei den Künstlern hypostasiert zum eigentlichen Zweck ihres Schaffens.“*... *„Somit ist das Reden über Kunst als Domäne der Kunstwissenschaft bestimmend geworden für den die Produktion begleitenden Diskurs und danach selber produktiv.“* (Schawelka S.25) Im Verbund mit dem Publikum, mit Kuratoren und Eventmanagern treiben es die interessierten Kräfte so weit, dass sie dem Museum völlig neue architektonische Konzepte aufzwingen. Das ehemalige lokal verankerte Archiv räumt Platz ein für vorübergehende Ausstellungen, die um die Welt wandern, es wandelt sich zur Bühne um performativen Kunstformen, die kaum mehr als >Stil< zu beschreiben sind, eine Spielwiese zu geben. Der Betrachter wird zum Publikum und findet sich auch nicht mehr durchgehend ab mit der Rolle des Zuschauers, sondern fordert geradezu eine Verhaltensanweisung, um sich als schöpferischer Teil eines museal inszenierten >Events< begreifen zu dürfen. Ein Phänomen der Kunstgeschichtskunst scheint essentiell für die Moderne: Der Museumsbesucher wird gewöhnt an seine Abhängigkeit von erklärenden Texten. Das befeuert die schreibende Zunft und die Künstler auf jeweils eigene Weise: *„Der Tempelgang Mariens von Tizian musste seinerzeit genausowenig erklärt werden wie heutzutage ein Film. Durch kunsthistorische Interpretation gewitzt rechnen heutige Künstler jedenfalls damit, daß ihrem Werk eine höhere Bedeutung, die der Betrachter nicht ohne weiteres fassen kann, unterstellt wird. Im Diskurs der Kunstgeschichte wird den Werken eine metaästhetische Erfahrung abverlangt, werden sie beispielsweise als Belege für metaphysische Haltungen einer Epoche genommen, die die neueren Werke von vornherein zu befriedigen suchen. Was die Kunstgeschichte zu Recht oder Unrecht aus älteren Werken herausliest, rechnen zeitgenössische Künstler zu ihrer Aufgabenstellung. Sie wollen entziffert werden und zählen auf unsere Erudition.“* (Schawelka S.27)

Danto geht noch einen Schritt weiter als Schawelka und philosophiert darüber 1992 in Art Forum und 2000 im Kapitel *„Das Museum und die durstigen Millionen“* in seiner Schrift *Das Fortleben der Kunst*: *„Was wir heute sehen, ist eine Kunst, die einen unmittelbareren Kontakt zu den Menschen anstrebt, als das Museum ihn ermöglicht...und das Museum bemüht sich seinerseits, dem ungeheueren Druck nachzugeben, dem es aus der Kunst und von außerhalb der Kunst ausgesetzt ist. Wir sind damit meiner Ansicht nach Zeugen einer dreifachen Transformation – im Schaffen der Kunst, in den Institutionen der Kunst und im Kunstpublikum.“* (München 2000 S.237)

Stilgeschichten kommen im 20. Jh. an ein Ende. Eine Stilentwicklung, wie sie Winckelmann entworfen hat, mit Kindheit, Jugend, Reife und Verfall lässt sich schon für das 19. Jh. nicht mehr erzählen. Ein Nationalstil, wie ihn die Romantik entwarf spielt zwar noch bis zum 2. Weltkrieg eine Rolle, verflüchtigt sich aber schon im 19.Jh, als die Ismen auch kaum mehr der Vorstellung von Epochen genügen können, eher sich als Abfolge von Generationen darstellen. Realismus, Impressionismus, Kubismus, Expressionismus und Surrealismus bilden im weitesten Sinn noch stilistische Gemeinsamkeiten aus. Man könnte mit einigem Recht auch zu folgender Feststellung kommen: Der Stilbegriff verliert sich in zahllosen Facettierungen mit einem Kern, der auf seinen Ursprung zurückgeht, dem persönlichen Griffel, den jeder Künstler als sein Markenzeichen pflegt.. Die Kunstwelt hat ihren auf Europa verengten Blick und auf eine Kunst, die in Griechenland ihren Modellfall entwickelt und auf Europa eingeengt war, weiten müssen. Und sie hat es mittlerweile mit globalen Phänomenen zu tun, wo neue Geschichten lauern, die nicht mehr so leicht zu einer einheitlichen Geschichte verschnürt werden können, unter Verwendung der Kategorien Gattung, Epoche und Stil.

## Kunst ganz eigentlich

„Denk ich Dein Fleisch hinweg, so bist  
Du ein dünntrauriges Knochengerüst,  
Allerschönstes Mädchen Du.“

( Joachim Ringelnatz, „Missmut“ )

Mit so einem Titel ließe sich ein Programm überschreiben, mit dem Conrad Fiedler die **>Kunst ganz eigentlich<** neu erfunden hat, auch wenn er es nicht so spaßig gemeint und beschrieben hat, wie Ringelnatz sein angedichtetes Mädchen: Frage: Was bleibt vom Kunstwerk übrig, wenn man es von allem Ballast befreit, den die geschichtliche Betrachtung über es getürmt hat, all das, was daran nicht spezifisch künstlerisch ist? Antwort Fiedler: *„Liegt der geschichtlichen Betrachtung der Kunstwerke ein reiner und strenger Begriff von Kunst nicht zugrunde, so werden derselben Seiten des Kunstwerks unterworfen, die außerhalb der künstlerischen Bedeutung desselben liegen, während das eigentliche Wesen des Kunstwerks vielleicht ganz unbeachtet bleibt.“* ( ‘Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst’, 1876, in: ‚Conrad Fiedler, ‚Schriften über Kunst‘, Köln 1977, S.35 ) Fiedler ist der Schöpfer der Idee von einer Kunstbetrachtung, die erst noch zum ‚**eigentlich künstlerischen Wesen**‘ kommen muss. *„Vieles ist an Kunstwerken und über dieselben wissenschaftlich, was mit ihrer künstlerischen Bedeutung in keinem Zusammenhange steht.“* ( wie oben, S. 33 ) Wenn aber die **>Kunstgeschichte<** den eigentlichen künstlerischen Inhalt nicht oder nicht hinreichend beachtet, dann stellt sich die Frage: Was ist denn dieses eigentliche Wesen? Ist die Kunst vielleicht selbst schuld daran, dass sie sich um Gehalte kümmert, die das eigentliche Anliegen von Kunst nicht hinreichend in Erscheinung treten lassen? Beispiel: Sollen wir uns z.B. bei Michelangelos David vom Gedanken befreien, dass hier eine biblische Gestalt herbeizitiert wird als Symbol für einen Jüngling aus dem Volk, der durch eine heldenhafte Tat zur Führerfigur eines bedrängten Volkes aufgestiegen ist, und den er den schwerst geharnischten Mächtigen seiner Zeit als Mahnung in Erinnerung bringen wollte? War der biblische David für Michelangelo nur ein Vorwand für ein künstlerisches Anliegen, für eine Klärung von Formproblemen welcher Art?

Der Gedanke Fiedlers zieht sich durch die Entwicklung der Moderne hindurch bis zu den schwarzen Gemälden von Malewitsch bis Ad Reinhardt. Christian Demand stellt einen Zusammenhang her zwischen dem Bestreben der Kunst um **>Autonomie<** und dem Bedürfnis ein unwandelbares **>eigentliches Wesen des Künstlerischen<** jenseits von Geschichtlichkeit freizulegen: *„Die Tendenz, sich von ihren traditionellen mimetischen, sittlich-pädagogischen und repräsentativen Funktionen zu distanzieren, führte...dazu, daß als sachgerechte Auseinandersetzung über die bildende Kunst zunehmend die Reflexion über den Umgang mit ihren spezifisch bildnerischen Mitteln verstanden wurde – eine Position, die auch heute noch gerne vertreten wird.“* ( C. Demand, „Wie kommt die Ordnung in die Kunst?“, Springer 2010, S.183 ) Kultermann schreibt dazu: *„Wenn das Gemälde aller für seine Struktur überflüssigen Elemente entkleidet werden konnte, stand es reduziert für ein endgültiges Statement.“* ( Kultermann, „Kleine Geschichte der Kunsttheorie“, S.295 ) Demand bringt gegen solche **>reinkünstlerische Betrachtungsweise<** des Kunstexperten den *„verbildeten, einzig am erzählerisch-anekdoteschen, an sinnlichem Genuß und an treuer Naturnachahmung interessierten Laien“* ins Spiel, der in der abgemagerten Kunst immer nur ein Verklüsterlebnis beklagt und den wahren Reiz und Wert nicht zu erkennen vermag: *„Das...“*, schreibt er weiter, *„...kam bereits Seligmann so absurd vor, als wolle man >>den malerischen Reiz eines Waldmotivs vom Urteil des Försters<< bestimmen lassen.“* ( C. Demand, w.o. S.183 ) Absurd an diesem Witz ist aber auch die Annahme, dass in einer nach Autonomie strebenden Malerei ein Waldmotiv noch eine größere Überlebenschance haben könnte. Die Reduktion der Kunst auf **>Probleme der Form<**, als die eigentlichen künstlerischen Anliegen, führt notwendig auf den Pfad der **>Abstraktion<**, und zu allererst weg vom Waldmotiv mit Rehlein und Hasen auf der Lichtung. Die Kunsthistoriker verzweigen sich an diesem historischen Wendepunkt in zwei Sorten: Die Ordnungshüter, die nach neuen Kategorien Ausschau halten und die neue Kunst in die altherwürdigen Systeme einsortieren, wie die Ornitologen, die Schawelka beschrieb. Daneben die Vermittler, die sich ums zweifelnde Publikum und die Pharisäer kümmern, und die mager geworde-

ne Kunst wort- und gestenreich umgarnen, als Event aufmotzen und damit den Markt und das Museum als zeitloses Kulturgut in eine steuerliche Oase für flüchtiges Geld verwandeln.

Mit Fiedler scheint mir die Kunstgeschichte -als Singular einer Erzählform- an ein Ende gelangt zu sein, und ich finde es schon bezeichnend, dass sich die bedeutenderen Kunsthistoriker seit dem 19. Jahrhundert. weniger mit Fragen der ‚Moderne‘ befassten als mit dem Feinschliff der Vergangenheit. Jacob Burckhardt ( 1818-1897 ) widmet sich der Zeit Konstantins des Großen und rollt die Renaissance in einer bisher nicht gekannten kulturgeschichtlichen Breite auf. Alois Riegel und Franz Wickhoff legten die Skrupel ab, die die Kunsthistoriker gegenüber den seit Winckelmann verfemten „Verfallszeiten“ hatte und rehabilitierten die „Spätromische Kunstindustrie“ ( 1901 ), den Barock, und das Mittelalter als einen „Hauptpfeiler“ der Kunstgeschichte. Und sie richteten parallel zum Jugendstil und zur arts and crafts – Bewegung ein Augenmerk auf bisherige Nebenschauplätze der Kunstgeschichte, wie das Handwerk, das Ornament ( in: „Stilfragen“ 1893 ) und die sog. ‚künstlerischen Techniken‘ als vermeintliche Grundlage jeglichen künstlerischen Gestaltens in beliebigem Material.

Adorno hat den „Jargon der Eigentlichkeit“ mit Heidegger in Verbindung gebracht, dabei treibt dieser schon bei Fiedler eine frühe Blüte aus in der oben zitierten Schrift von 1876, als Heidegger noch ein paar Jahre bis zu seiner Geburt warten musste. Wenn man Fiedler folgen will, dann sind „so viele in den weitesten Kreisen heimische Arten der Betrachtung und der Beurteilung von Kunstwerken“...“für das eigentliche Verständnis derselben von keiner oder nur untergeordneter Bedeutung“.(s.27) Sie sind also zum „eigentlichen Verständnis“ noch gar nicht vorgedrungen. Solche Worte klingen, als ob man sich von einer >angemessenen Betrachtung< Höheres versprechen könnte als dies von einer historischen Betrachtung geleistet werden kann. Allerdings scheint das Höhere nicht so leicht greifbar zu sein. „Die Kunst ist auf keinem anderen Weg zu finden als auf ihrem eigenen.“( Fiedler o.zit. S.41) Ist mit Weg der Entstehungsprozess des Werks gemeint? Fiedler denkt nach über die künstlerische Tätigkeit und man ist geneigt, diese für ein Tun zu halten, das über gewisse gedankliche Vorstufen und Handlungen schließlich zum Werk führt. Aber: „Das Kunstwerk ist nicht die Summe der künstlerischen Tätigkeit des Individuums, sondern ein bruchstückartiger Ausdruck für etwas, was sich in seiner Gesamtheit nicht ausdrücken lässt.“( Fiedler S.59) Und: „Wenn auch die geistige Tätigkeit des Künstlers sich niemals vollständig in der Form des Kunstwerks darstellen kann, so drängt sie doch beständig zum Ausdruck und erreicht im Kunstwerk ihre momentane höchste Steigerung.“( s.59 ) Und etwas weiter (s.60 ) fährt er fort: „Im Kunstwerk findet die gestaltende Tätigkeit ihren äußeren Abschluss, der Inhalt des Kunstwerks ist nichts als die Gestaltung selbst.“

Seine Erkenntnisse scheint Fiedler vor allem im Gespräch mit den Künstlern in Werkstattbesuchen und Expertenzirkeln gewonnen zu haben, also einer ‚Betrachtung‘, die sich nicht allein auf das Werk und seine visuelle Erscheinung stützt, sondern die der Erläuterung und der Präsenz des Künstlers bedarf und im Kern ein Gespräch und Gedankenaustausch ist. Im Fiedlerschen Sinn ist das Kunstwerk kein Abfallprodukt künstlerischer Welterkenntnis, denn „erst das bildnerische Gebilde selbst ist“...“die künstlerische Vorstellung“( Fiedler S.19 ), was aber für den Nichtkünstler = Betrachter - wenn überhaupt - nur intuitiv über das Werk erschließbar ist. Fiedler spricht nicht von ‚Abfall‘, aber wenn er den spezifischen Erkenntnisakt zum eigentlichen Inhalt von Kunst erhebt, dann führt die Teilhabe eines Betrachters an der künstlerischen Erkenntnis nicht über das Werk allein zur ‚eigentlichen‘ Erkenntnis des Werks. Ist damit dem gewöhnlichen Betrachter etwa im Museum (oder im Kunstunterricht?) überhaupt ein sinnvoller Zugang zum Werk möglich? ‚Spricht‘ das Werk überhaupt in angemessener Weise zu einem Betrachter oder ist es ohne Kommentar **im wesentlichen unzugänglich**, vielleicht sogar dem Künstler-Intellekt selbst fremd? Da ist der Weg nicht mehr weit zur Frage: Was ist das einzelne Werk ohne seine diversen Kontexte als Kunst?

„Es ist das Wesentliche des künstlerischen Naturells, daß es mit und zu freiem Gebrauche des anschaulichen Auffassungsvermögens geboren ist.“( Fiedler, S.51) Fiedler ist ein Zeitgenosse der Impressionisten, allerdings ohne sich mit diesen selbst auseinanderzusetzen. Seine Lieferanten in Sachen

>künstlerischer Weg< sind Hans von Marées und Adolf von Hildebrand, zwei Künstler mit akademischem Hintergrund und einer eher idealistischen Gesinnung, die ihre geistige Verwurzelung in Italien suchten in Distanz zum bürgerlich-antiakademischen Milieu der zeitgleichen französischen Impressionisten. Beide sind aus gesellschaftlichem Stand, der ihnen vielleicht den Zugang zum Impressionismus und dem Milieu der Pariser Bohème schwer gemacht hat. Als Ideenlieferant und geistiger Mitstreiter für seine Theorie des anschaulichen Auffassungsvermögens können Hildebrands erkenntnistheoretische Auslassungen in: „*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*“ ( 1893 ) gelten. Mitstreiter um eine Erkenntnistheorie der Anschauung gibt es an der Wende zum 20. Jahrhundert auch in Ernst Mach: „*Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen.*“ ( 1886 ) sowie Christian von Ehrenfels „*Über Gestaltqualitäten*“ (1890) sowie Hans Cornelius „*Elementargesetze der bildenden Kunst*“ ( 1908 ), wo er schreibt: „*Im Künstler gelangt ein eigentümliches Weltbewußtsein zur Entwicklung.*“ ( s.55 )

Für den weiteren Weg der Kunstgeschichte ist aber wohl die Verbindung von Fiedler mit Heinrich Wölfflin entscheidend. In einer Denkschrift zu Adolf von Hildebrandt: „*Zwischen Welten*“ ( München 1998 ) hat Wolfgang Kehr den „*Münchener Diskurs*“ über Kunst, Kunstgetrachtung und Kunstpädagogik besser ausgeleuchtet, als man sich diese doch epochale Wende allein mit Fiedlers schwer zugänglicher Gedankenwelt verständlich machen kann. Fiedlers vorgebliches Interesse an der künstlerischen Tätigkeit wird manchmal in Verbindung gebracht mit materialistischen / sozialistischen / marxistischen Theoremen, die entweder mit Karl Marx, oder auf Kunst bezogen, mit der britischen Arts and Crafts-Bewegung ( Morris, Crane, Ruskin...) zu tun haben sollen. Das scheint mir im Fall Fiedler eine reichlich verwegene Verknüpfung zu sein. Fiedler geht es nicht um den Wertschöpfungsprozess menschlicher Arbeit, nicht einmal um Fragen der Werkstätigkeit als Zusammenspiel von Kopf und Hand. Während im Grund dieser Debatte um die menschliche Wahrnehmung die nicht ganz neue Erkenntnis wächst, dass es eine mehr durch den körpernahen Tastsinn der Hand erworbene Bilderfahrung gibt, etwa die frühkindliche, und eine Bilderfahrung, die sich mehr auf den Fernsinn des Auges stützt, schlägt sich Hildebrandt, der Bildhauer, mit seiner Definition der >charakteristischen Ansicht< auf die Seite des Gesichtssinnes und des Fernbildes, wie das für eine architektonische Aufgabe auch ganz sinnvoll erscheint, z.B. der Platzgestaltung im Stadtraum Münchens mittels eines Brunnens.

Das Programm, das im Umkreis um Fiedler in Distanz zur Kunstgeschichte entsteht, entpuppt sich rasch als ein Kunstpädagogisches Konzept, das in der Kunsterziehungsbewegung als ein Programm zum >**Sehen lernen**< Form annimmt. Nicht dass Fiedler an seiner Konkretisierung einen großen Anteil hätte. Den Anfang scheint Hildebrandts Text von 1893 geliefert zu haben. Cornelius hängt sich zeitnah an und zeigt bereits pädagogische Absichten, die er 1920 zu einer Schrift „*Kunstpädagogik – Leitsätze für die Organisation der Künstlerischen Erziehung*“ bei Rentsch in München und Zürich herausgibt. Als Georg Kerschensteiner 1895 Stadtschulrat in München wird, scheint er bereits Kontakt zu Cornelius und Hildebrandt zu haben. Seine Untersuchung „*Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung*“ von 1905 ist Cornelius gewidmet und nimmt bereits Einfluss auf die Methodik des Zeichenunterrichts nicht etwa für werdende Künstler oder erwachsene Laien, sondern für Kinder im Volksschulalter. Über Britsch/Kornmann und ihr Starnberger Institut fließen die pädagogisch-didaktischen Vorstellungen in die Lehrerfortbildung ein. >Sehen lernen< aber wozu? Beim Museumsmann Lichtwark zielt es auf ein genaues Beobachten und benennen von in Kunstwerken dargestellten Dingen, ein charakterisierendes verbales Beschreiben, verbales nacherzählen bildlicher Darstellung. Bei Wölfflin geht es anhand von fotografischen s/w Bildreproduktionen, insbesondere in jeweils paarweisen Gegenüberstellungen, um den stilistischen Vergleich zeichnerischer oder malerischer Mittel im Medium Sprache.

Wölfflins Hauptwerk trägt den Titel „*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*“ (1915 bis 48 in 9 Auflagen erschienen ). Es liest sich wie eine Anleitung für eine „*Art des Sehens, oder sagen wir also des anschaulichen Vorstellens.*“ ( München 1948, Vorwort S.V ) Aber es ist ein Sehen, angeleitet durch Begriffe und ein Sichtbarmachen in Worten. Die visuelle Suche ist angeleitet durch in Begriffspaaren vorge-



gebene Kategorien: Linear – malerisch, Fläche und Tiefe, geschlossene- und offene Form, Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit. Über den Zusammenhang zwischen Sehen und Begreifen urteilt Wölfflin so: „*Es ist wahr. Man sieht nur, was man sucht, aber man sucht auch nur, was man sehen kann.*“ ( Wölfflin, Grundbegriffe S. 248 )

Bei Adolf von Hildebrand und Heinrich Wölfflin wird deutlicher als bei Fiedler, dass es ihnen um **>Probleme der Form<** geht und nicht um ein künstlerisches Werturteil. Form erscheint seitdem als der ‚eigentliche‘ Inhalt von Kunst, bis sich schließlich, etwa bei Christian von Ehrenfels, Max Wertheimer, Wolfgang Metzger u.a. herausstellt, dass die **>Lehre vom Sehen<** in der Psychologie besser aufgehoben und verständlicher vermittelt, weil versprachlicht wird, als bei den Künstlern, deren Beiträge zu so einer Wissenschaft sich über visuelle Fragestellungen und Illustrationen zu einer visuellen Grammatik nicht weit hinausbewegen. Wölfflin hat die kunstgeschichtliche Stilfrage zu einem **>Formproblem<** gemacht und sie methodisch an eine „Kunstbetrachtung“ geknüpft, die genau genommen eine **>Bildanalyse<** ist, welche besser **vor Reproduktionen** durch gleichzeitige Gegenüberstellung und Bildvergleich zu leisten ist, als vor disparaten Originalen. Damit ist ein Anstoß gemacht zu einer Debatte, die heute immer noch in der Kunstpädagogik einen Meinungsstreit bei den Freunden des Museums entfachen kann, wo die Originale nicht in geeigneten Paarungen und auch nicht in s/w Bildauszügen (!) zur Verfügung stehen, durch die das ‚Sehen‘ eine zusätzliche pädagogische Hilfestellung erfährt. Wolfgang Ullrich ( „Raffinierte Kunst“, Berlin 2009 ) findet heute zahlreiche Argumente für den Einsatz von Reproduktionen in der Kunstgeschichte, angefangen von der schon früh einsetzenden Verbreitung von stilbildenden Musterlösungen über die Druckgrafik, die Künstler wie Raffael, Dürer oder Rubens nutzten, über die Fotografie, wie sie bei Wölfflins Kunstbetrachtungen zum Einsatz kam, bis hin zu Rodin, der mit Hilfe der Fotografie seine Plastiken in ein zeitgemäßes Licht vernebeln ließ, oder Hockney, der vielfach die diversen Varianten der Reproduktion (z.B. „*Looking at Pictures in a book*“ (1981) sehr reizvoll und erhellend gegeneinander ausspielte.

Zurück zum ‚Eigentlichen‘: Fiedler wollte gern alles von der Kunst fernhalten, was mit **>Welt<** in Verbindung steht, also traditionelle kunstfremde Kontexte (z.B. Religion, Ethik, Politik, Natur) aus der Bilderwelt der Kunst verbannen. Die Vorstellung von einer **>reinkünstlerischen<** Bildwelt fand ihr Schlachtfeld unter dem Kampfbegriff **>Abstraktion<**. „*Nicht der Künstler bedarf der Natur, vielmehr bedarf die Natur des Künstlers.*“ (Fiedler o. zit. S.56 ) Malerei und Plastik nahmen vorübergehend Abstand von der Natur als Vorbild und Motiv. Was aber könnte das sein, worauf sich beispielsweise Architektur reduzieren ließe, um rein visuelle Bedürfnisse zu befriedigen? Ist vielleicht Neuschwanstein so ein Kunstwerk, ein Bau, der heute keinem anderen Bedürfnis von 1,5 Millionen Besuchern jedes Jahr dient, als einer Lust am Schauen? Was bleibt vom Kunstwerk übrig, wenn man alles wegdenkt, was daran nicht spezifisch künstlerisch ist? Wie könnte ein Künstler, der so denkt, seine Kunst von allem reinigen, was **>nichts mit Kunst zu tun hat<**, und warum sind Künstler nicht schon vor Fiedler auf diese Idee gekommen? Und warum dauert der lange Abschied vom traditionellen Gemälde, das noch Natur darstellt, noch eine Art von Geschichte erzählt, vom Gemälde, das nicht mehr gegenständlich, nicht mehr darstellend, nicht figurativ, nicht imagistisch, nicht expressiv, nicht subjektiv ist, noch fast ein halbes Jahrhundert? Etwas schneller als die Abstraktion an ihr logisches Ende gelangt, gären von verschiedenen Seiten Zweifel an so einem reinkünstlerischen Weg, tragen die Futuristen die traditionelle Kunst zu Grabe, machen sich Spaßmacher in Paris, in Zürich und New York lustig über den Bierernst, der von den avantgardistischen Propheten der Abstraktion verbreitet wird und wächst andererseits die Sehnsucht nach Reinigung der Moderne von allen Übeln einer Kulturwelt, die vielen Menschen aus den Fugen geraten erscheint und deren Erzeugungen als **>entartet<** bewertet werden.

Zwei Weltkriege später sitzt die Kunstwelt nach Meinung des amerikanischen Malers Ad Reinhardt vor der an ein Ende gebrachten Bildwelt der Abstrakten Moderne: „*Was man über Kunst sagen kann ist eines. Kunst ist Kunst -als - Kunst und alles andere ist etwas anderes, Kunst -als- Kunst ist nichts anderes als Kunst, Kunst ist nicht was Kunst nicht ist.*“ ( Ad Reinhardt zitiert in Kultermann, Kleine Geschichte

der Kunsttheorie“ S.294 ) Ad Reinhardt bereichert den Ehrgeiz der beginnenden Moderne, der zu einem Wettlauf zwischen Kandinsky und Malewitsch um das **>erste abstrakte Bild<** ausgetragen wurde,



um eine neue Variante. Er war der Meinung, dass er in den 1960er Jahren **>das letzte Gemälde<** in die Welt gesetzt hätte, das je ein Künstler malen kann, und er hat diese Endgültigkeit dadurch unterstrichen, dass er es sechs Jahre lang bis zu seinem Tod in Serie, oder immer wieder aufs Neue, hergestellt hat, als eine ‚Befreiung des Künstlers von sich selbst‘. Ann Temkin empfiehlt dem Betrachter in einem auf Youtube bevorrateten Video, diese Bilder in Muße zu betrachten. Nach einer Weile würden sie dem Betrachterauge gegenüber ein magisches Eigenleben entfalten. Ad Reinhardt ist nicht nur prominent

geworden durch seinen Abgesang auf die Malerei - als Kunst -, er hat auch die kunstgeschichtliche Genealogie in etwa dreißig Stammbaum-Karikaturen zwischen 1946 und 1961 an ein witziges, quasi endloses Ende gebracht, wie Astrit Schmidt-Burkhardt berichtet.

Meinem Sehen erschließt sich nicht, wie Fiedler an den Bildern eines Hans von Marées und den Plastiken eines Adolf von Hildebrand dieses Programm schon visionieren konnte. Einfacher wird das, wenn man die Folgen der Programmatik etwa aus den Werken eines Kandinsky, eines Malewitsch, eines Mondrian, eines Rothko und anderer ‚Reinkünstler‘ vor Augen hat, die allerdings immer noch unterhalb der Schwelle von Reinhardt liegen. Aber man muss ja nicht alles verstehen.

In einer Rekonstruktion der documenta Kassel von 1955 **nach vierzig Jahren**, also 1995, schreiben



Harald Kimpel und Karin Stengel: *„Im Abstand erst erklärt sich die Welt: Wie ein roter Faden durchzieht das historische Denken seit dem 19.Jahrhundert ein **Aktualitätsverbot**. Wer sich mit kritischem Erkenntnisinteresse seinem Gegenstand nähert, wird von orthodoxen Fachvertretern an die Wahrung von zeitlicher Distanz gemahnt.“* ( „documenta 1955“, Bremen 1995 S.5 ) Deutschland hatte sich im 3.Reich nicht nur von der Moderne in der Kunst verabschiedet, es hatte sich auch aus dem Diskurs um die Moderne so weit entfernt, dass erst die documenta 1955 ein Bild von dieser Epoche zeichnen konnte, das man bezeichnen muss als Versuch einer Aufarbeitung oder Wiedergutmachung an einer versäumten Entwicklung. In Kassel war all das zu sehen, was in Ad Reinhardts Stammbaum schon der amerikanischen Moderne aus dem Jahr 1946 entweder als Bestandteil des Stamms oder als bereits absterbendes Geäst karikiert war. Kein einziger

Vertreter der vier jungen Triebe, kein Vertreter der *„irascibles“*, der zornigen jungen Männer, die sich 1950 als ‚neue Künstlergeneration‘ gegen die auch in Amerika noch konservative Ausstellungspolitik des Metropolitan Museum in Stellung gebracht hatten, wurde hier gezeigt. Amerika war in Kassel ‚vertreten‘ mit Josef Albers, Max Beckmann, Alexander Calder, Lyonel Feininger, Piet Mondrian, Kurt Roesch. Für Amerika war das eine klare Entscheidung gegen Amerikaner. Kein Wunder, dass sich gegen eine solche Sicht auf die Moderne in Amerika und auch in England Truppen und sogar Geheimdienste mobilisieren ließen (siehe auch Kapitel 2, „Neuerer, Vorreiter, Bremser“). Der deutsche Blick auf die Entwicklungen in Amerika, auf das *„Erbe der Kommenden“* (Werner Haftmann) gelang erst der documenta von 1959.