

WERNER BUSCH

Kunst und Funktion – Zur Einführung in die Fragestellung

Um mit der Funktionsfragestellung, die dem hier vertretenen Ansatz zugrunde liegt, vertraut zu machen, seien zu Beginn an einem scheinbar ganz einfachen Beispiel die Konsequenzen aufgezeigt, die sich aus der Frage nach der Funktion eines Kunstwerkes ergeben können. Dazu ist das Kunstwerk, ein Kupferstich des frühen 17. Jahrhunderts, zuerst zu beschreiben, das historische Umfeld ist zu erhellen, die Tradition und das Verständnis des Themas sind kurz zu vergegenwärtigen und schließlich ist – wenn also Erscheinung und historische Bedingtheit des Stiches annähernd vertraut sind – die Frage nach seiner Funktion, die Frage nach seinem Zweck und seiner Aufgabe zu stellen. Wer konnte was und warum in ihm sehen, wofür konnte der Kupferstich stehen, worauf zielte seine besondere Form der Veranschaulichung? Mit diesen Fragen soll das Kunstwerk nicht etwa auf seine dienende Funktion reduziert werden, sondern es soll vielmehr gerade das *Verhältnis* von individueller Erscheinung und historischer Bedingtheit am Werk selbst deutlich werden.

Die Darstellung zeigt drei Männer und eine Frau (*Abb. 1*). Der Vollbärtige, dessen Brustbild etwa die Bildmitte einnimmt, hält eine brennende Kerze in der uns entgegengestreckten Rechten. Die beiden anderen Männer, von denen nicht viel mehr als die Köpfe zu sehen sind, haben sich herangedrängt und schauen dem Kerzenträger über die Schulter. Von der Frau zu seiner Linken ist noch am meisten zu erkennen. Angegeben ist der größte Teil ihres Kleides, ihr linker Arm, allerdings ohne die Hand – die Darstellung bricht dort plötzlich ab. Die freundlich lächelnden Männer sind aufmerksam vorgebeugt, sie reden über etwas, das von dem Bärtigen offenbar beleuchtet wird, das der Betrachter aber nicht sehen kann. Der Schein der Kerze verteilt deutlich Licht und

Schatten in ihren Gesichtern. Es handelt sich wohl um eine Nachtszene. Die drei Männer bilden eine Gruppe, die Frau mit den gesenkten Augenlidern nimmt an ihrer Unterhaltung nicht eigentlich teil, sie wirkt in sich gekehrt, ist offenbar direkt mit dem Gegenstand des Interesses der drei beschäftigt, die Richtung ihres ausgestreckten, unvollendeten linken Armes legt das nahe. Was aber tut sie, worauf wird geleuchtet, worüber freut man sich?

Der Kupferstich gibt darauf keine Antwort. Er ist an der zentralen Stelle offenbar unvollendet. Hendrik Goltzius (1558–1617), der niederländische Maler und Kupferstecher, hat ihn wohl in diesem Zustand hinterlassen.

Nach seinem Tod hat sein Stiefsohn, selbst Stecher und Verleger, den Kupferstich herausgegeben und die Namen des Künstlers und des Herausgebers sowie das kaiserliche Druckprivileg deutlich sichtbar, geradezu stolz, über der Szene angebracht.

Es bleibt die Frage, worauf hätte sich das Interesse der Personen gerichtet, hätte Goltzius den Kupferstich vollendet.

Der Kunsthistoriker weiß das sofort, ohne lange nachzudenken. Im folgenden soll erst einmal der Versuch gemacht werden, zu erklären, warum der Kunsthistoriker das gleich weiß. Für den Kunsthistoriker gibt es keinen Zweifel, daß es sich bei dem Kupferstich von Goltzius um die unvollendete Darstellung einer »Anbetung der Hirten« handelt.

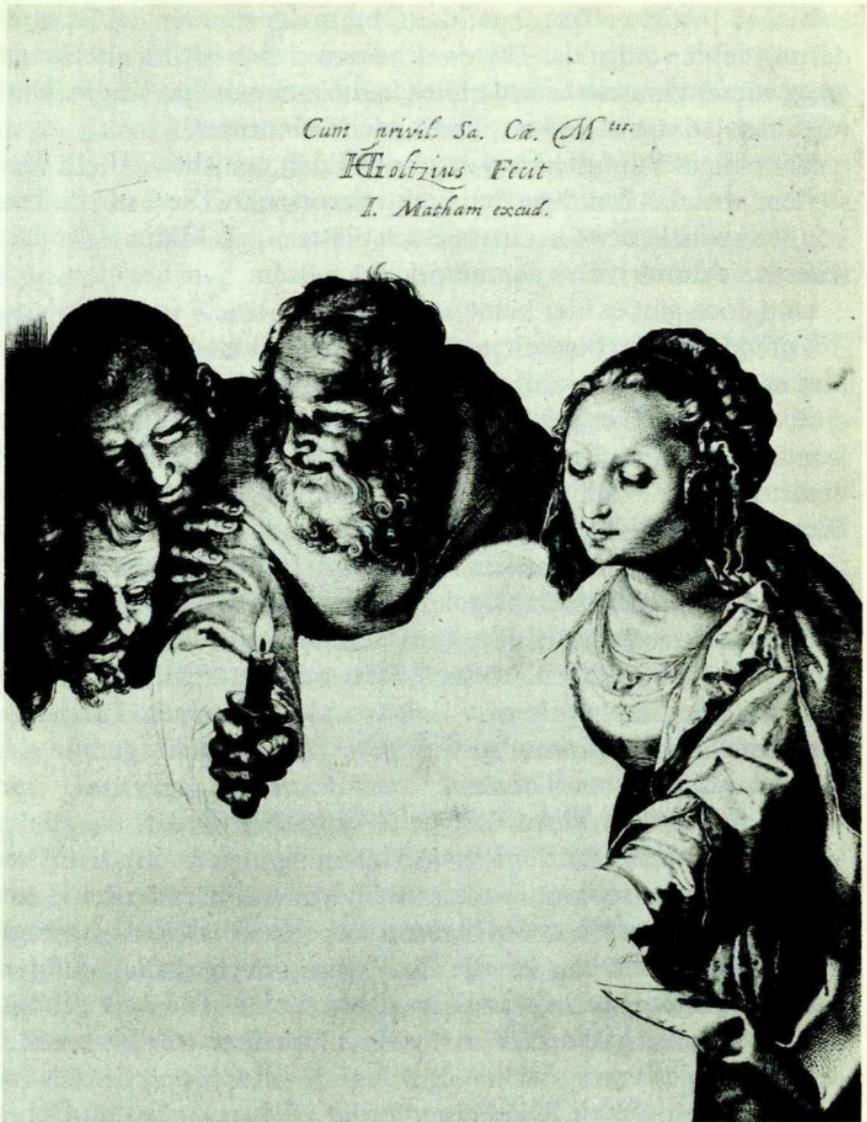
Im Lukas-Evangelium heißt es im 2. Kapitel zu dieser Szene:

»In jener Gegend lagerten Hirten auf freiem Feld und hielten Nachtwache bei ihrer Herde. Da trat der Engel des Herrn zu ihnen und sagte: Fürchtet euch nicht, denn ich verkünde euch eine große Freude. Heute ist euch in der Stadt Davids der Retter geboren; er ist der Messias, der Herr.

Und das soll euch als Zeichen dienen: Ihr werdet ein Kind finden, das in Windeln gewickelt, in einer Krippe liegt.

Als die Engel sie verlassen hatten und in den Himmel zurückgekehrt waren, sagten die Hirten zueinander: Kommt, wir gehen nach Bethlehem, um das Ereignis zu sehen, das uns der Herr verkünden ließ. So eilten sie hin und fanden Maria und Joseph und das Kind, das in der Krippe lag.«

Die Darstellung zeigt Joseph, der den Hirten leuchtet. Alle drän-



Cum privilegio Sa. Ca. A^{ur.}
Holtzius Fecit
I. Matham excud.

1. Hendrik Goltzius: Anbetung der Hirten. 1. Zustand. Vor 1615. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

gen sich um die Krippe, die im frei gelassenen Raum vorne links zu denken ist.

Warum ist der Kunsthistoriker so sicher, daß es sich nur um diese und keine andere Darstellung handeln kann?

Viel ist ja nicht angegeben, das Objekt der staunenden Bewunderung fehlt völlig, die Hirten scheinen durch nichts als Hirten ausgewiesen, man sieht schließlich kaum mehr als ihre Köpfe. Und warum soll das gerade Joseph sein, der da leuchtet?

Mit einiger Fantasie kann man sich doch manches andere vorstellen, was das freudige Erstaunen verursacht. Die Frau rechts: könnte sie nicht etwa in einem Buch blättern, als Maria jedenfalls scheint sie durch nichts charakterisiert zu sein.

Und doch gibt es hier keinen Zweifel.

Vom Mittelalter bis weit ins 18., zum Teil bis ins 19. Jahrhundert hinein existiert für zahllose, insbesondere christliche Themen, eine weitgehend verbindliche, von Generation zu Generation, von Land zu Land überlieferte relativ feststehende Bildersprache. Natürlich ist diese Bildersprache, der Kunsthistoriker spricht von Ikonographie, historischem Wandel oder individueller Interpretation ausgesetzt; es kommt manches hinzu, manches geht verloren oder wird auch bewußt abgelehnt, dennoch gibt es im Prinzip leicht identifizierbare Konstanten. Grundsätzlich konstant bleibt nicht nur das Aussehen, bleiben nicht nur die Attribute, die zur Identifikation beigegebenen Zeichen der einzelnen Personen; konstant bleiben ganze Figurationen, Bildschemata gerade der zentralen christlichen Themen.

Seit dem frühen Mittelalter heißt es immer wieder, die Bilder seien die Bibel für die des Lesens Unkundigen gewesen. Die Themen der Bilder sollten also unmittelbar identifizierbar sein, Anordnung und Aussehen der Figuren sollten verbindlich festgelegt, sollten kanonisch sein, um die Einübung in die christliche Bildersprache zu erleichtern. Man kann also von einer Didaktik des Bildes selbst reden, die noch durch vieles unterstützt werden konnte, etwa durch den verbindlichen, theologisch geforderten Ort des Erscheinens der Bilder. Die Kanonik der Bilder, ihr verbindliches Aussehen, entsteht allerdings nicht allein deshalb, weil es theologisch gefordert wäre. Für den heutigen Bildbetrachter vielleicht noch schwerer vorzustellen als die religiöse Verbindlichkeit christlicher Formprägungen ist etwas anderes: man könnte es die Traditionsmächtigkeit einmal als vorbildhaft erkannter künstlerischer Formfindungen nennen. Künstler benutzen zu allen Zeiten die Kunst anderer Künstler als Vorlage bei der Konzeption eigener

Werke. Sie zitieren ganz bewußt längst bekannte Motive. Das Kunstzitat ist also nicht nur ein erlaubtes, etwa in der akademischen Ausbildung angewandtes Mittel, sondern es definiert Kunst geradezu. Kunst kommt von Kunst, hat man deshalb pointierend gesagt. Die Vorstellung, der Künstler schaffe allein, völlig vorbildlos aus sich heraus, ist erst sehr spät, am Ende des 18. Jahrhunderts, entstanden. So sehr diese Vorstellung den heutigen Begriff von Kunst prägen mag, so unzureichend ist sie, selbst zum Verständnis gegenwärtiger Kunst.

Beschreiben wir die Nutzenanwendung dieser Feststellung für unser Beispiel, wobei allerdings gleich hinzuzufügen ist, daß es sich dabei nicht um die Anwendung eines bloß mechanistischen Verfahrens handeln kann. Nicht das bloße Zitat macht das Bild aus, sondern seine je andere und immer neue Anverwandlung durch den Künstler. Das hier interessierende ikonographische Schema der Anbetungsszene kann man vorläufig bestimmen durch: hindrängende Hirten, leuchtenden Joseph und davon nicht eigentlich etwas wahrnehmender, in ihr Tun vertiefter Maria.

Prüft man die Darstellungstradition des Themas genauer, so stellt man fest, daß noch mehr dazugehört. Immer wieder wird man finden, daß die Hirten kurz geschoren und mit bäurischen, etwas groben Gesichtszügen erscheinen. Joseph wird mit Rauschebart einerseits zwar als würdiger Alter gekennzeichnet, er ist aber andererseits als der nicht leibliche Vater des göttlichen Kindes eher auf der Ebene der Hirten zu finden, auch was seine naiv-freundliche Reaktion angeht. Gelegentlich erscheint er auch ganz in den Hintergrund gedrängt, während Maria, die Auserwählte, in Ausdruck und Verhalten aus dieser niederen Sphäre herausgehoben wird.

Gewisse Motive der bildsprachlichen, ikonographischen Tradition lassen sich in ihrer Herkunft genau datieren. So geht das Motiv des kerzentragenden Joseph auf das 14. Jahrhundert, auf die Lichtmystik der Heiligen Birgitta zurück. Sie kontrastiert in ihren Schriften das irdische Licht des Joseph mit dem himmlischen, überirdischen Licht, das vom Christuskind ausgeht. Es kann mit dem Kerzenträger also nur Joseph gemeint sein. Die Schriften der Heiligen Birgitta haben in vielem die Ikonographie vor allem der niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts bestimmt, in der hier gestifteten Typentradition steht auch noch Goltzius um 1600.

Die nächste Frage muß sein, wie hat Goltzius sich diese Tradition anverwandelt, und welche Einflüsse sind dabei zusätzlich auf ihn wirksam geworden?

Goltzius ist ein Künstler aus der Zeit der Gegenreformation. Auf der Schlußsitzung des Tridentiner Konzils im Jahre 1563 ist die Bilderfrage aus katholischer Sicht geregelt worden. Die Ausleger der Konzilbeschlüsse im späteren 16. und am Beginn des 17. Jahrhunderts haben relativ genau beschrieben, welche Funktion die Bilder in der Glaubensvermittlung haben sollten, aber auch, wie sie im einzelnen auszusehen hätten; was erlaubt, was nicht erlaubt, was wünschenswert wäre. So plädieren sie etwa durchaus für eine gewisse Drastik und emotionale Einprägsamkeit. Das Bild soll den Betrachter von der Wahrheit des Gezeigten unmittelbar überzeugen, vor allem durch Eindringlichkeit im Mimischen und Gestischen.

Wir können durchaus einen Reflex dieser Auffassung in der Darstellung von Goltzius sehen. Der zum Reden geöffnete Mund des linken Hirten, Josephs freundliche Zustimmung, das Zugreifen des zweiten Hirten, vor allem der uns unmittelbar entgegengestreckte Arm mit der Kerze – all dies dient der Verstärkung der Rhetorik des Bildes.

Goltzius befindet sich also soweit durchaus in Übereinstimmung mit der kirchlichen Lehre seiner Zeit.

Um den Stellenwert von Goltzius' Grafik fassen zu können, muß man mehr über den Künstler selbst wissen; man muß die Auftraggeber, Käufer oder Betrachter seiner Kunst kennen, also die Rezipienten – kurz: es ist in Erfahrung zu bringen, wie das soziale Umfeld aussah, in dem der Kupferstich seinen Zweck erfüllen sollte und konnte.

Auch der Kupferstich selbst ist noch genauer zu analysieren. Eine Feststellung wie die, daß er unendlich fein gestochen ist, reicht nicht aus. Es ist zu klären: warum legte der Künstler auf die technische Bravour solchen Wert, welches Interesse hatten seine Rezipienten daran?

Das führt zu weiteren Fragen: wie wird die Rezeption, die Aufnahme des Kunstwerks durch diese Verfeinerung beeinflußt? Was hat man denn überhaupt in dem Blatt gesehen, war es Transportmittel für den religiösen Inhalt, verwendete der Künstler seine Kunst-

fertigkeit allein zur höheren Ehre Gottes, oder ist diese Kunstfertigkeit auch Selbstzweck, das Thema vielleicht gar nicht so wichtig? Die generelle Frage lautet also, in welchem Verhältnis Form und Inhalt zueinander stehen. Man kann das Blatt noch so genau beschreiben und seine Wirkung analysieren, präzise Antworten auf die gestellten Fragen wird man von ihm selbst allein nicht erhalten können. Um die angesprochenen Aspekte besser fassen zu können, soll deshalb im folgenden nach der Funktion des Blattes gefragt werden. In bezug auf unseren Gegenstand beinhaltet die Frage nach der Funktion sowohl die Frage nach der Wirkung des Gegenstandes und seiner Rezeption, als auch nach seinem Stellenwert im sozialen Umfeld. Für die Beantwortung beider Probleme ist eine genaue Analyse der Erscheinungsweise, der Struktur und der Bedeutung des Gegenstandes notwendig. Man kann die Behauptung wagen, daß der Kupferstich selbst diese Fragen zum Thema macht. Er ist in unvollendetem Zustand veröffentlicht worden. Veröffentlichung, Vervielfältigung heißt Einschleusen des Kunstwerks in den sozialen Prozeß, heißt Bestimmung für einen Zweck, für ein Publikum, Gebrauch und Verbrauch, kurz: Veröffentlichung heißt Kommunikation. Doch was wird hier eigentlich veröffentlicht? Das Zentrum der gespannten und freudigen Aufmerksamkeit fehlt, das Licht ist da, aber nicht das zu Beleuchtende; das Publikum hat sich eingefunden, aber das Ereignis bleibt aus. Man muß sich wirklich klar machen, was da fehlt: Es fehlt das Allerwichtigste überhaupt, das, zu dessen Lob und Preis Kunst über Jahrhunderte mehr oder weniger ausschließlich gedient hat, es fehlt das Zentrum des Glaubens: Christus, der Erlöser. Und dennoch wird der Kupferstich veröffentlicht. Dem Glauben kann dieses Blatt nicht mehr in erster Linie dienen. Wenn es dennoch Interesse findet, so deutet sich hier bereits ein Funktionswandel der Kunst an.

Die Tatsache, daß der Stich nach dem Tod des Künstlers veröffentlicht wurde, reicht nicht aus, das Kühne und – im positiven Sinne – Fragwürdige dieser Kunstschöpfung zu erklären. Das Blatt arbeitet mit dem christlichen Bildmaterial, es spricht dessen Kenntnis im Betrachter an, auch, wenn es das Wichtigste wegläßt. Es kann also nicht mehr in erster Linie religiösen Zwecken zugeführt werden. Was für eine Funktion hatte es aber dann?

Um diese Frage beantworten zu können, gilt es zunächst, das

Leben des Künstlers und seine Zeit etwas genauer zu charakterisieren.

Von seinem Lehrer, dem Humanisten Coornhert, hatte Goltzius Toleranz in religiösen Dingen gelernt. Er ist nicht auf eine Glaubensrichtung festzulegen; er arbeitete für protestantische wie für katholische Auftraggeber, wenn auch seine religiöse Grafik dem Katholizismus näherstand. Diese religiöse Toleranz ist kennzeichnend zumindest für die protestantischen Nordniederlande nach der Abspaltung vom spanischen, katholischen Süden. Ein enger Freund von Goltzius z. B., der Künstler, Kunsttheoretiker und Künstlerbiograph Karel von Mander, war Mennonit, er gehörte also einer in den Niederlanden verbreiteten protestantischen Sekte an. Dies war für seinen andersgläubigen Freund jedoch kein Hinderungsgrund für einen Austausch auch über religiöse Kunst.

Die grafischen Arbeiten des Goltzius lassen sich grob in zwei Phasen aufteilen: die Kunst vor und nach seiner Italienreise von 1590/91. Vor der Italienreise lehnte er sich an den hochgezüchteten, ausgesprochen höfisch-eleganten Stil von Bartholomäus Spranger an. Spranger war der Hofkünstler Kaiser Rudolphs II., eines Verfechters der Gegenreformation in Prag. Sprangers Hauptaugenmerk galt den gewagtesten, auch gänzlich antinaturalistischen Drehungen und Wendungen des nackten menschlichen Körpers.

Goltzius stach Werke nach Sprangers Vorlagen und für Sprangers Werkstatt; in den 80er Jahren entwickelte er eine dieser verfeinerten Kunst angemessene, unverwechselbare Stichtechnik, die er und seine Schüler zur Perfektion entwickelten. Sie ist getragen von an- und abschwellenden Linien, den sogenannten Tailen, die in eleganten Parallelschwüngen die Blätter überziehen und jeder Nuance in der Darstellung von Körpervolumen und -drehung nachspüren. Die traditionellen, rechtwinklig aufeinanderstoßenden Kreuzschraffuren ersetzte Goltzius durch spitz aufeinanderstoßende Schraffuren, die den Licht- und Schattenzonen einen flirrenden, metallischen Glanz verleihen. Die Technik ist virtuos, aber rational zu beschreiben und war damit für seine Schüler und Mitarbeiter erlernbar. Der Goltzius-Stil war in Kürze international gesucht, Goltzius trat mit den wichtigsten Herrscherhäusern in Verbindung, belieferte die europäischen Messen, gab seine Werke

nach Amsterdam, Venedig, Rom, Paris oder London in Kommission.

Von Karel von Mander bestärkt, schulte sich Goltzius auf der Italienreise an der klassischen Kunst der Antike wie der Renaissance; er ließ die extremen Übersteigerungen hinter sich und übernahm mehr klassische Formen.

Seine Technik allerdings verfeinerte er weiter, auch wenn er ökonomischer damit umging. In den 90er Jahren entstanden seine sogenannten Meisterstiche, in denen er den Stil der großen Meister der Renaissance nachahmte und verarbeitete, um der Welt zu zeigen: seht, das kann ich alles. Das selbstbewußte Auftreten des Künstlers und die Betonung der ästhetischen Qualitäten dieser Werke stehen in einem Spannungsverhältnis zu ihrer religiösen Funktion. Das Thema der Serie von »Meisterstichen« ist nämlich ein religiöses, es handelt sich um eine Folge zum »Marienleben«. Die ausgeprägt religiöse Tendenz wird auch durch die Verse unter den Grafiken betont. Die Folge ist einem weiteren gegenreformatorischen Herrscher, Herzog Wilhelm V. von Bayern, gewidmet, der Goltzius dafür fürstlich belohnte.

Betrachtet sei aus dieser Serie kurz das Blatt der Beschneidung Christi (*Abb. 2*).

Hier stellt Goltzius höchst raffiniert Motive und künstlerische Charakteristika von Dürer zusammen und sucht Dürer auf dessen eigenem Felde zu übertrumpfen. Rechts im Hintergrund, aber an kompositorisch wichtiger Stelle, taucht Goltzius selbst im Bilde auf; mit seinem elegant geschwungenen Schnurrbart sprengt er das Zeitkolorit der Dürerschen Darstellung. Er fixiert den Betrachter, genießt dessen Verblüffung.

Natürlich läßt sich sein Erscheinen bei dieser heiligen Handlung theologisch rechtfertigen. In der Tradition der Stifterbildnisse unterstellt der Stifter im Bilde sich der Fürsprache einer heiligen Person. Hier jedoch tritt in erster Linie der stolze Künstler auf, Goltzius konnte in Italien zahlreiche Beispiele derartiger Künstler-selbstverewigung sehen. Damit stellt sich auch hier, wie bei der Anbetungsszene, die Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt.

Wie bereits angedeutet, soll diese Frage unter dem Aspekt der Funktion des Gegenstandes beantwortet werden. Erst wenn auch



2. Hendrik Goltzius: *Die Beschneidung* (aus der Folge »Meisterstiche«) 1594. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

das Ausgangsbeispiel quasi in Benutzung gesehen, die Art seines Wirksamwerdens beschrieben wird, ist einem Verständnis seiner unmittelbaren Erscheinung näherzukommen. Um nicht mißverstanden zu werden: es ist dem Blatt nicht nur sein historischer Ort

zuzuweisen, sondern es ist über diese Zuweisung selbst zum Sprechen zu bringen.

Schon indem der Verleger nachträglich die Signatur des Künstlers anbrachte, machte er deutlich, worauf es bei der Veröffentlichung ankam. Der Nachwelt sollte auch dieses von der Meisterschaft seines Urhebers zeugende Blatt nicht vorenthalten bleiben, es ist eine Art Vermächtnis des berühmten Goltzius.

Das Blatt kann also in seiner primären Funktion nur für Sammlungen bestimmt gewesen sein. Nun ist das für eine Grafik um 1600 alles andere als selbstverständlich. Spezielle Grafiksammlungen sind noch ausgesprochen selten, nur Künstler selbst oder gebildete Humanisten haben wohl gezielt Druckgrafik gesammelt. In einer der wenigen Sammlungen, der von Kaiser Rudolph II. in Prag, war Goltzius glänzend vertreten. Die Grafik ist dort aber noch Bestandteil der allgemeinen Kunst- und Wunderkammer, sie gehört also zu den Mirabilien, den Wunderwerken der Natur und von Menschenhand. Ihr Sensationswert, als Beleg für das Menschenmögliche, überwiegt ihren Kunstwert.

Goltzius war bei seinen Zeitgenossen besonders berühmt für seine sogenannten Federkunststücke, auf grundierter Leinwand mit dem Federkiel gezeichnete übergroße Imitationen von Kupferstichen.

Bis hin zu König Philipp II. von Spanien versuchte alles, was in Europa Rang und Namen hatte, an derartige technisch-künstlerische Zaubereien von Goltzius heranzukommen.

Noch war die Sammelbegierde jedoch nicht von kunsthistorischem oder von primär künstlerisch-ästhetischem Interesse getragen. Das einzelne Blatt wurde nicht um seiner selbst willen gesammelt, sondern es war Beleg und Ausweis zugleich: Beleg für die dem Künstler mögliche Kunstfertigkeit, Ausweis für die Weltläufigkeit des Sammlers und seinen Anspruch, etwa selbst Zentrum eines höfischen Kosmos zu sein, in dem alles von der Natur und dem Menschen Hervorgebrachte seinen Ort hat.

Es sei das Problem noch einmal für unser Beispiel zugespitzt. Die Veröffentlichung in unvollendeter oder Fragmentform schaltete die religiöse Funktion als primäre Funktion aus. Das Zentrum des Bildes war freigeblieben. Dieses Zentrum, so könnte man sagen, stand damit einer Besetzung durch neue Funktionen offen.

Der zeitgenössische Betrachter mußte diese Lücke ertragen; er wurde durch das Blatt selbst, quasi als Entschädigung, auf die Kunst, die Kunstfertigkeit seines Urhebers verwiesen. So bekam er immerhin eine Ahnung vom neuen Zentrum.

Die Tendenz wird deutlich: Die Kunst beginnt an die Stelle der Religion zu treten: ein großer Teil der folgenden Beiträge wird der Darstellung dieses sich über lange Zeit hinziehenden Prozesses, dieses entscheidenden Funktionswandels gewidmet sein.

Folgendes läßt sich als Ergebnis bereits jetzt festhalten:

1. Die Bestimmung der Funktion eines Kunstwerkes ist nicht einfach, und diese Funktion ist
2. häufig auch keineswegs *eindeutig*.
3. kann sich die Funktion ein- und desselben Kunstwerkes im Laufe der Zeit wandeln, und damit verändert sich auch das Kunstwerk selbst. Bei diesem Prozeß spielen von außen kommende Faktoren eine Rolle.
4. kann *ein* Kunstwerk verschiedene Funktionen gleichzeitig haben, es läßt sich aber dennoch so etwas wie eine *primäre* Funktion des Kunstwerkes bestimmen.

Die folgenden Beiträge werden sich auf vier zentrale Funktionsformen der Kunst beschränken: auf die religiöse, die ästhetische, die politische und die abbildende Funktion von Kunst. Alle Funktionen lassen sich mehr oder weniger präzise an unserem Ausgangsbeispiel festmachen.

Seine *religiöse* Funktion könnte der Kupferstich, wenn er vollendet wäre, etwa als Bibel-Illustration oder als Illustration eines theologischen Werkes gehabt haben. Auch an der Zimmerwand eines Gläubigen, als Andachtsbild, könnte er diese Funktion erfüllt haben, wobei man sich allerdings fragen müßte, in welchen Kreisen man ein derartiges, doch schon damals kostbares Blatt so genutzt haben könnte.

Über seine *ästhetische* Funktion als Sammelobjekt ist bereits gesprochen worden, wenn auch deutlich wurde, daß man bei der Zuschreibung einer rein ästhetischen Funktion an dieses Kunstwerk vorsichtig sein muß.

Eine *politische* Funktion könnte das vollendete Blatt in der katholischen gegenreformatorischen Propaganda gehabt haben. In den folgenden Beiträgen soll allerdings die politische Funktion

von Kunst in allererster Linie im weltlichen Bereich, im Bereich der politischen Öffentlichkeit aufgesucht werden.

Die *abbildende* Funktion des Blattes zeigt sich in erster Linie in der festgestellten besonderen Betonung der differenzierten Wiedergabe der einzelnen Gefühlsäußerungen, z. B. auch in der porträthafter Charakterzeichnung der Köpfe.

Damit ist ein bestimmtes Wissen um die Möglichkeiten der sich im Gesichts- und Körperausdruck abzeichnenden inneren Bewegungen festgehalten. Nicht umsonst erscheint 1586 Giovanni Battista della Porta's »De humana physiognomonia«, das für lange Zeit wichtigste, naturwissenschaftlich-systematisierende Werk zur Physiognomie, der Lehre von der Bedeutung des Gesichtsausdrucks. Andererseits bildet die Kunst nicht nur ab, sie gibt auch Normen des Verhaltens vor: Sie propagiert in der Darstellung differenzierter physiognomischer Äußerungen bestimmte Leidenschaftsformen, die bestimmter Bewertung unterliegen. Im Rahmen einer gesellschaftlichen Gruppe erlaubte und gewünschte Reaktionen können so von gesellschaftlich abgelehnten geschieden werden.

Die Abgrenzung und Bestimmung der Funktionen ist nicht einfach. Zudem ließe sich durchaus noch eine ganze Reihe weiterer Funktionen ausmachen. Mit den genannten vier Funktionen scheinen jedoch die für die Geschichte der Kunst wichtigsten und umfassendsten benannt zu sein. Im folgenden ist es nun notwendig, nach der Arbeit an einem konkreten Beispiel auch einige theoretische Gedanken zum Funktionsbegriff anzustellen, um seine allgemeine Anwendbarkeit auf die Kunstgeschichte zu prüfen. Dabei wird das Augenmerk vor allem der ästhetischen Funktion von Kunst gelten.

Der Funktionsbegriff hat in den einzelnen Spezialwissenschaften – es ist besonders an Mathematik, Logik, Philosophie, Psychologie und Soziologie zu denken – sehr unterschiedliche Bedeutungen. Wollte man diese unterschiedlichen Bedeutungen hier referieren, so würde das eher Verwirrung stiften. Es sei also vom allgemeinen Sprachgebrauch ausgegangen; spezifiziert sei er allein für unsere Zwecke.

Der ursprüngliche Wortsinn des lateinischen Begriffs »functio«

ist etwa mit dem deutschen Wort »Verrichtung« oder »Tätigkeit« zu umschreiben. Alle spezifischen Anwendungen gehen von dieser Grundbedeutung aus. Die Spezifizierung, die der Begriff auch im allgemeinen Sprachgebrauch erfahren hat, meint eine zielgerichtete Tätigkeit oder noch genauer: die einem Teil eines Ganzen zugewiesene oder zugehörige Aufgabe. In einem philosophischen Lexikon heißt es ganz ähnlich kurz und knapp:

»Funktion ist die einem Teil im Rahmen eines Ganzen obliegende Verrichtung«.

Am geläufigsten mag uns die Verwendung dieses Funktionsbegriffes in zwei Bereichen sein: in bezug auf den Körper und seine Organe und in bezug auf den Staat und dessen Organe oder allgemeiner: die Gesellschaft und ihre Teilbereiche.

Wir sprechen von Körperfunktionen und dem Funktionieren von Organen. Die Organe unseres Körpers werden durch die Weisen ihrer Betätigung geradezu definiert, das Herz z. B. durch das Pumpen von Blut. Dementsprechend können wir formulieren: der Sinn eines Körperteils ergibt sich aus seiner Funktion.

Allerdings zeigt der Vergleich verschiedener Lebewesen, daß die Funktion die Form eines Körperteils nicht gänzlich bestimmt. Organe mit gleicher Funktion können bei verschiedenen Lebewesen sehr unterschiedlich aussehen, sie können im Rahmen des Gesamtorganismus anders gebaut sein. Man kann also, da es mehr Formen als Funktionen gibt, von einem *Formüberschuß* sprechen. Dieser grundsätzliche Sachverhalt wird sich für die Bestimmung des Verhältnisses von Form und Funktion in der bildenden Kunst als ausgesprochen wichtig erweisen. Zum anderen sprechen wir etwa von einer öffentlichen oder sozialen Funktion. Mit einer öffentlichen Funktion meinen wir etwa eine öffentliche Aufgabe, ein Amt oder auch die Verpflichtung zu diesem Amt oder die Ausfüllung dieser Amtspflicht. Aber wir können auch von der Funktion der Gesetze im Rahmen und zur Aufrechterhaltung des Staatswesens sprechen, von ihrem im Rahmen des jeweiligen Systems objektiven Zweck. Personen oder Sachen können also *Funktionsträger* in diesem Bereich sein. Den Begriff »Funktionsträger« gilt es festzuhalten, er wird auch in Anwendung auf die Kunst seine Rolle spielen.

Von einer sozialen Funktion sprechen wir z. B. bei Tätigkeiten

wie der Kindererziehung oder dem Gang zur Wahlurne. Hier wird die spezifische Aufgabe einer einzelnen Handlung in einem komplexen gesellschaftlichen Handlungszusammenhang beschrieben, die Wechselwirkung, das dynamische Ineinandergreifen von Aktionen und Aktivitäten im sozialen Leben charakterisiert.

Den hier beschriebenen Funktionsbegriff kann man mechanistisch nennen: er betrachtet den Körper oder auch die Körperschaft als eine Art Maschine, bei der die Teile mechanisch gemäß der ihnen innewohnenden Logik oder Bestimmung ineinandergreifen wie die Räder eines Uhrwerkes.

Überträgt man diesen Funktionsbegriff nun auf den künstlerischen Bereich, dann hat man einige Vorsicht walten zu lassen. Der Übertragungsvorschlag selbst ist nicht neu. Schon bei dem Philosophen Descartes, also im 17. Jahrhundert, ist dieser mechanistische Funktionsbegriff auch auf den geistigen Bereich transferiert worden, außer von den Funktionen des Körpers wird bei Descartes auch von den Funktionen des Geistes und der Seele gesprochen. In der Geschichte der Psychologie etwa hat dieser Funktionsbegriff eine besondere Rolle gespielt. Er ist notwendig zwei Gefahren ausgesetzt: mit Hilfe dieses mechanistischen Begriffes sind nicht selten Abläufe beschrieben, das heißt in ein abstraktes, scheinbar wertneutrales Schema gebracht worden, die nur *scheinbar* einer zwingenden Gesetzmäßigkeit unterlagen, die dieser Gesetzmäßigkeit nur unter einem bestimmten Blickwinkel gehorchten.

Wer zum Beispiel den menschlichen Körper nur als »Biomaschine« sieht, neigt dazu, geistig-seelische Ursachen für körperliche Leiden zu vernachlässigen. Wenn der Mensch einem Erklärungsmodell angepaßt wird, und nicht das Erklärungsmodell dem Menschen, dann läuft die Interpretation dieser auf den wissenschaftlich-abstrakten Begriff gebrachten Abläufe zusätzlich Gefahr, ideologisch mißbraucht zu werden. Man braucht nur an Rassentheorien zu erinnern, die nicht selten die Basis auch für Kulturtheorien abgegeben haben.

Soll der Funktionsbegriff für die Analyse der bildenden Kunst fruchtbar gemacht werden, so benötigt man statt eines mechanistischen und statischen einen dynamischen Funktionsbegriff. Die Funktionsformen, die im folgenden beschrieben werden sollen, sind nicht feststehend, sondern beständigem Wandel unterworfen.

Das *Teil einer Maschine* hat nur die eine, *seine* Funktion im Ganzen; wird es grundsätzlich verändert, nimmt es also einen grundsätzlich anderen Platz ein, so kann es seine Funktion nicht mehr erfüllen. Es ist durch seine Funktion definiert.

Ein *Kunstwerk* dagegen ist, um den etwas häßlichen Begriff zu verwenden, von sich aus gewissermaßen »multifunktional«. Es kann seine Funktion nicht nur beständig wandeln, sondern es wird im Laufe der Geschichte durch den Funktionswandel selbst ein anderes. Seine Definition ändert sich.

Es sollen, wie bereits gesagt, im folgenden vier Funktionsweisen von Kunst beschrieben werden: die religiöse, die ästhetische, die politische und die abbildende. Die Aussonderung eines Themenblocks zur ästhetischen Funktion könnte nun zu dem Mißverständnis führen, es sollte nur den in diesem Kapitel behandelten Kunstwerken eine ästhetische Qualität zugesprochen werden. Kunst ist aber insofern immer ästhetisch, als sie vor allem und im weitesten Sinne sinnlich wirkt; alle Mitteilung des Kunstwerkes wird über die Sinnesorgane vermittelt, und das ist die ursprüngliche Bedeutung des Wortes »Ästhetik«. Daß Kunst ästhetisch ist, ist also ihre allgemeinste Definition. Wenn dennoch ein gesonderter Themenblock zur ästhetischen Funktion von Kunst vorgeschlagen wird, dann soll damit darauf hingewiesen werden, daß von einem bestimmten historischen Zeitpunkt ab die ästhetische Funktion *vorwiegender* Zweck des Kunstwerkes sein kann oder sein soll. Seine Rezeption kann sich dann in der ästhetischen Wahrnehmung erschöpfen, und die Gesellschaft, die dies verfügt, institutionalisiert diese Wahrnehmungsweise etwa im Museum.

Die verschiedenen Funktionen von Kunst sind nicht gleichwertig: Die religiöse, die politische oder die abbildende, aber auch jede andere denkbare Funktion der Kunst kann die individuelle ästhetische Erscheinung des Kunstwerkes ermöglichen, aber nicht ersetzen. Umgekehrt sind alle nicht-ästhetischen Funktionen durchaus ersetzbar. Die umfassende ästhetische Funktion bedarf also einer gesonderten Betrachtung.

Kein Zweifel, das Kunstwerk als Gegenstand, als Bild oder Bauwerk, ist etwas objektiv Gegebenes, Feststehendes; als ästhetisches Objekt jedoch erscheint es immer wieder anders, wandelt sich mit der Zeit und dem Betrachter. Und nur als ästhetisches

Objekt hat es seine zu untersuchenden Funktionen. Die ästhetische Wahrnehmung geschieht in Zwiesprache zwischen betrachtendem Subjekt und ästhetischem Objekt, zwischen Kunstbetrachter und Kunstwerk.

Die ästhetische Dimension, das galt es festzuhalten, macht das Kunstwerk überhaupt erst zum Kunstwerk. Nun gibt es Objekte, die wir als Kunstwerke bezeichnen und auch so behandeln, die in ihrem ursprünglichen sozialen Kontext jedoch nicht so begriffen wurden. Das gilt besonders für Bereiche der frühmittelalterlichen, aber auch für Teile der heutigen Kunst. Erst indem wir zum Beispiel ein Altarbild oder eine Coladose ins Museum überführen, also den sozialen Kontext, die Traditionszugehörigkeit auflösen, überantworten wir den Gegenstand der ästhetischen Betrachtung.

Ob das Objekt nur als Gebrauchsgegenstand mit einem bestimmten Zweck gesehen oder »ganz einfach schön« gefunden wird, das zu entscheiden, ist Sache des Betrachters oder Sache der Inszenierung des Gegenstandes.

Nun kann der Gegenstand die ästhetische Wahrnehmung durch den Betrachter erleichtern, etwa schon dadurch, daß er einen Rahmen hat, als etwas Ausgesondertes erscheint. Gleichzeitig bestimmt aber auch das Verhalten der Gesellschaft zur ästhetischen Funktion ganz entschieden das Aussehen, die Struktur, die Gestalt und Gestaltung des Kunstwerkes. Es gibt eine ausgesprochene oder unausgesprochene gesellschaftliche Übereinkunft über das, was schön ist, was Kunst ist und was nicht. Durch diese Übereinkunft, die *ästhetische Norm*, bestimmt die Gesellschaft die ästhetische Funktion der Kunst, bestimmt sie den Rahmen, in dem es Ästhetischem möglich ist, zur Wirkung zu kommen. Nun kann man aber auch sagen, daß es geradezu ein Wesenszug der Kunst ist oder zumindest zu bestimmten Zeiten sein kann, gegen Normen zu verstoßen. Das ist kein Widerspruch. Denn Normen werden immer wieder gesetzt und treten jeweils wieder mit Absolutheitsanspruch auf. Normen können sich kaum merklich wandeln, durch ihre Anwendung können sie schrittweise umgestaltet, oder auch durch neue, gesellschaftlich nur mit großen Widerständen akzeptierte Normen ersetzt werden. Es können durchaus auch Normensysteme miteinander konkurrieren. Normenwandel jedoch ruft Funktionswandel hervor.

Der Begriff »Funktionswandel« wird im folgenden einer der zentralen Begriffe sein. Ein Wandel in der Funktion des Kunstwerks bedeutet, daß an das Kunstwerk neue Anforderungen gestellt werden, und diese neuen Anforderungen können seine generelle Struktur entscheidend verändern.

Ein Altarbild, ein Beitrag wird dieses Beispiel aufgreifen, betrachten wir normalerweise aus einiger Entfernung. Ein Andachtsbild gleichen Themas, das wir auf Armlänge vor uns haben, nehmen wir nicht nur anders wahr, sondern wir erwarten von ihm auch anderes. Wenn neue Erwartungen verstärkt an ein Kunstwerk herangetragen werden, wird der Künstler es grundsätzlich anders gestalten. Das betrifft nicht etwa nur das Format, es greift in alle Bereiche der künstlerischen Gestaltung ein: der Künstler wird Wirkungsstrategien entwickeln, die die Struktur des Bildes vollständig verändern, zum Beispiel können bei einem Andachtsbild feinere Details gezeigt werden als bei einem Altarbild, und dadurch kann eine andere Malweise erforderlich werden; oder es kann nun Ziel des Kunstwerkes sein, statt allgemein zu repräsentieren, den Betrachter emotional anzusprechen.

Die Frage nach dem Funktionswandel hat den großen Vorteil, daß das Kunstwerk selbst uns diesen Wandel in seiner Erscheinung anzeigt. Haben wir ihn am Gegenstand festgestellt und auf seine gesellschaftlichen Ursachen zurückgeführt, so lernen wir dadurch nun umgekehrt das Kunstwerk genauer kennen, wir sehen mehr in ihm, und wir sehen es richtiger.

Schon die Betrachtung des Kupferstiches von Goltzius hat gezeigt, daß die Funktion Einfluß auf Form und Inhalt des Kunstwerkes nimmt. Das Verhältnis von ästhetischer Funktion zu Form und Inhalt gilt es allerdings noch etwas genauer zu bestimmen.

Bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts gibt es ganz pragmatisch-empirische Definitionen der Schönheit des Kunstwerkes. Da heißt es etwa sinngemäß: *der* Gegenstand ist notwendig am schönsten, der seine Funktion am besten erfüllt. Das Pferd also, das am schnellsten läuft, das Schiff, das am besten segelt, muß auch notwendig die schönste Form haben, da es eben seine Funktion am angemessensten verkörpert. Diesem simplen Gesetz verschreibt sich noch die Avantgarde-Architektur des frühen 20. Jahrhunderts, vor allem das Bauhaus – wenigstens vom Anspruch her.

Der naturwissenschaftliche Vergleich hatte gelehrt, daß die Form sich nicht in der Funktion erschöpft, daß es so etwas wie einen Formüberschuß gibt, daß also ein und dieselbe Funktion von verschiedenen Formen erfüllt werden kann. Andererseits ist jetzt hinzuzufügen, daß ein und dieselbe Form verschiedene Funktionen annehmen kann.

Da das Kunstwerk seine Mitteilung ästhetisch transportiert, ist es nicht bloßes Abbild der Wirklichkeit, sondern es benutzt die Wirklichkeit nur als Ausgangsmaterial. Daraus folgt, daß nicht nur das Thema Träger der Bedeutung ist, sondern vielmehr die gesamte gestaltete Form des Kunstwerkes. Unter dem Blickwinkel der ästhetischen Funktion betrachtet, sind alle Teile des Kunstwerkes dynamische Bedeutungsträger. Der Betrachter erfaßt die Bedeutung der Teile und verbindet sie zu einer einheitlichen Erfahrung; so schafft er die Einheit des Kunstwerkes jeweils neu.

Andere Funktionen können in der ästhetischen aufgehoben sein. Man kann also davon sprechen, daß das Kunstwerk ein vielfältiger Funktionsträger ist. Die einzelnen Funktionen sind im folgenden gesondert zu untersuchen, dabei darf jedoch nicht vergessen werden, daß sie ästhetisch vermittelt sind.

Das Ergebnis unserer theoretischen Überlegungen sei noch einmal in acht Punkten zusammengefaßt:

1. Wir verwenden nicht einen statischen, mechanistischen Funktionsbegriff, sondern einen dynamischen.
2. Dieser dynamische Funktionsbegriff geht davon aus, daß die Funktionen des Kunstwerkes sich historisch wandeln, daß damit aber auch das Kunstwerk selbst historischem Wandel unterliegt.
3. Der Funktionswandel des Kunstwerkes greift grundsätzlich in seine Struktur ein, betrifft Form und Inhalt, vor allem aber das Verhältnis von Form und Inhalt.
4. Das Kunstwerk ist grundsätzlich ästhetischer Natur, seine ästhetische Funktion kann jedoch zu Zeiten Selbstzweck werden.
5. Alle anderen Funktionen des Kunstwerkes werden ihm zugewiesen und können ihm auch wieder abgesprochen werden. Aus diesem historischen Prozeß geht das Kunstwerk nicht unverändert hervor.

6. Die ästhetische Funktion ist durch die ästhetische Norm bestimmt, Normenwandel erzeugt Funktionswandel. Beide, Norm- und Funktionswandel, sind historisch bedingt.
7. Das Kunstwerk ist nicht Abbild der Wirklichkeit, sondern es verarbeitet Wirklichkeit im künstlerischen Formungsprozeß. Damit sind alle seine Teile, Form und Inhalt, Bedeutungsträger.
8. Das Kunstwerk kann gleichzeitig Träger vielfacher Funktionen sein, es kann Funktionszuwachs erfahren oder Funktionsverlust erleiden. Im folgenden soll es darauf ankommen, primäre Funktionen, ihre Geschichte und ihren Wandel zu verfolgen.

Zum Schluß sei noch einiges wenige zum bisherigen Stellenwert des Funktionsbegriffes in der Wissenschaftsdisziplin Kunstgeschichte gesagt. Im Grunde genommen genügt ein Satz: in der Geschichte des Faches Kunstgeschichte hat der Begriff überraschenderweise so gut wie keine Rolle gespielt. Hier zu vernachlässigende Ausnahmen bestätigen die Regel. Allerdings spricht man von Funktionalismus in der Architektur und meint damit sowohl ein Programm als auch eine Epoche avantgardistischer Architektur, die sich mit Namen wie Sullivan, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, le Corbusier oder Gropius verbindet.

Das strapazierte und mißverständliche Schlagwort dieser Bewegung ist schon am Ende des letzten Jahrhunderts geprägt worden: »form follows function«, die Form folgt der Funktion. Was davon, wörtlich genommen, zu halten ist, haben wir schon angedeutet.

Natürlich folgt die Form, gerade in der Architektur wie in anderen angewandten Künsten, auf die eine oder andere Art und Weise, mehr oder weniger ausgeprägt, der Funktion, nur wird sie natürlich nicht, wie der Spruch nahelegt, durch die Funktion eindeutig festgelegt. Die Forderung nach Funktionalität in der Architektur, in Analogie zu Natur und Technik, hat historisch durchaus ihre Berechtigung und ihren Sinn gehabt.

Der Funktionalismus richtete sich gegen den Überfluß an Ornamenten bei historistischer, aus den verschiedensten Stilen schöpfer, gründerzeitlicher Architektur; die Formel »Die Form folgt der Funktion« taugt jedoch nicht zur Beschreibung einer künstlerischen Praxis. Damit erleidet der Funktionalismus das Schicksal

der meisten Programmbegriffe, die zu Epochenbegriffen geworden sind: sie dienen heute nur noch der Verständigung über das historische Gemeint, können aber das Gemeint nicht mehr wirklich charakterisieren. Warum die Kunstgeschichte die Funktionsfrage – sieht man von allerjüngsten Ansätzen ab – nicht aufgegriffen hat, ist schwer zu sagen. Die Antwort wäre nur aus einer Geschichte des Faches Kunstgeschichte zu gewinnen. Grob vereinfachend kann man sagen:

Einer langen Phase überwiegend formgeschichtlicher Fragestellungen folgte eine lange Phase überwiegend inhaltlich-themengeschichtlicher Beschäftigung mit der Kunst. Heute wird von den verschiedensten Seiten her der Versuch einer Synthese von form- und inhaltsgeschichtlicher Betrachtungsweise versucht. Als ein solcher Versuch mag auch der hier vorgeschlagene funktionsgeschichtliche Ansatz begriffen werden. Immer wieder soll gefragt werden: wozu diente das Kunstwerk, wie wurde es benutzt, wem hat es wie genutzt, wer hat es warum so und nicht anders gemacht, gebraucht oder verstanden. Warum diente es plötzlich neuen Zwecken? Wie änderte sich dadurch sein Aussehen, seine Struktur? Es ist also immer von den lebenspraktischen Bezügen des Kunstwerks auszugehen, es ist aber auch von seiner Komplexität und Besonderheit Kenntnis zu nehmen.

Literaturverzeichnis:

Zu Goltzius:

Kat. Ausst. »*Manierismus in Holland um 1600*«. Bearbeitet von HANS MIELKE. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin 1979.

E. K. J. REZNICEK: Die Zeichnungen von Hendrik Goltzius. 2 Bde. Utrecht 1961.

W. L. STRAUSS: Hendrik Goltzius. The Complete Engravings and Woodcuts. 2 Bde. New York 1977.

Zum Funktionsbegriff:

JAN MUKAŘOVSKÝ: Kapitel aus der »Ästhetik«, Frankfurt ³1978.

In Lexika unter dem Stichwort »Funktion«: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, Darmstadt 1972; Handbuch philosophischer Grundbegriffe, Studienausgabe, Bd. 2, München 1973