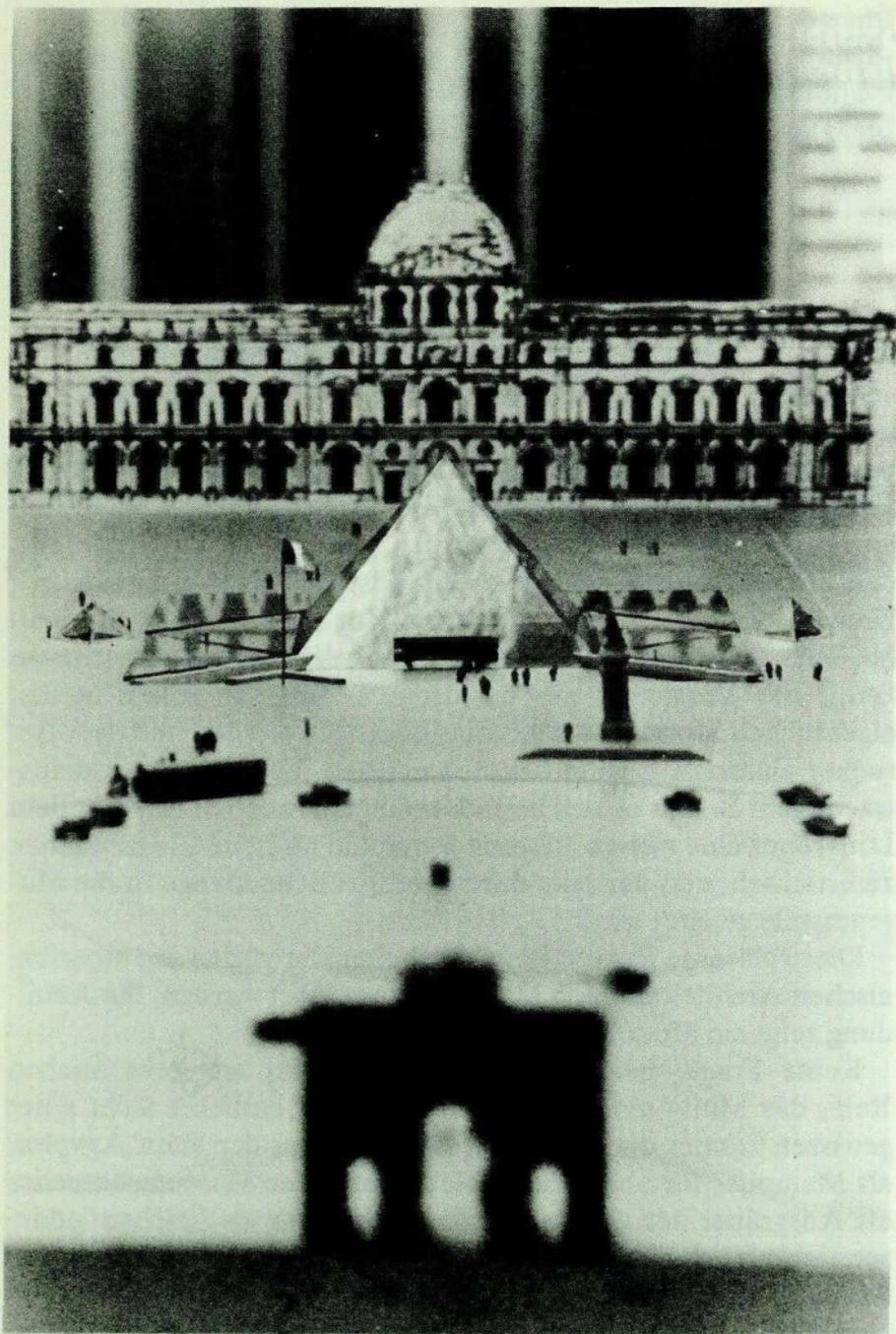


Kunst und Funktion – Eine Schlußbemerkung

Als Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche vom vermeintlichen Brand des Louvre hörten, verfielen sie in sprachloses Entsetzen; die Futuristen, nicht lange danach, forderten dazu auf, den Louvre anzuzünden. Vor kurzem nun sind aus dem Louvre, aus dem ehemaligen Stadtschloß der französischen Könige, die letzten Behörden vertrieben worden. Das riesige Gebäude, mit den unendlichen Gängen und Sälen ist nun ganz ein Haus der Kunst, es ist in der Hand der Kunst. Zur Zeit finden im Louvrehof Ausgrabungen statt, man legt Grundmauern der älteren Burg, des Vorgängerbaus des Louvre, frei, sie sollen in den eigentlichen Museumsbezirk miteinbezogen werden und dem Besucher gleich zu Beginn deutlich machen, auf welch geschichtsträchtigen Boden er sich befindet. Geplant aber ist es, über dem Louvrehof eine riesige gläserne Pyramide als neue Eingangshalle zu errichten, von der man durch unterirdische Gänge in die Museumssäle geleitet wird.

Diese gläserne Pyramide soll nach den Entwürfen des amerikanischen Architekten Ieoh Ming Pei ausgeführt werden; die Abbildung zeigt ein Modell (*Abb. 153*).

Keine Frage, bei allem ästhetischen und architektonischen Reiz, das Motiv einer gläsernen Pyramide entbehrt nicht einer gewissen Ironie: die Pyramide, der Grabbau der alten Ägypter, als Metapher für unsere museale Kultur. Der Museumsbesucher als Ausgräber der Geschichte der Kunst, gar als Leichenfledderer, der mit seinem Begriff und seiner Vorstellung von Kunst und Kultur den Kunstgegenständen zuleibe rückt und dies, da er in eine gläserne Pyramide kommt, nicht heimlich wie der Grabräuber tut, sondern vor den Augen der beifallspendenden Öffentlichkeit. Aber hat der Besucher auch die Möglichkeit, die Kunst



153. Ieoh Ming Pei: Glaspyramide als neue Eingangshalle des Louvre in Paris. Entwurf 1984.

in diesem gläsernen Sarg aus ihrem Dornröschenschlaf zu erwecken, ihr über die staubige Geschichte hinweg neues Leben einzuhauchen?

In Kassel hat Joseph Beuys zur *Dokumenta 7*, 1982 vor dem Museum Friderizianum, dem Hauptausstellungsgebäude der *Dokumenta*, für ein Projekt, das er »Stadtverwaltung« genannt hat, in keilförmiger Anordnung siebentausend große längliche Basaltsteine aufschütten lassen.

Die Abbildung zeigt diesen Steinwall in Aufsicht (*Abb. 154*).

Der Keil weist mit seiner Spitze auf eine erste gepflanzte Eiche. Die Bürger sind aufgefordert, selbst für die Abtragung dieses Steinhaufens zu sorgen, indem sie für jeden Stein die Pflanzung einer Eiche veranlassen. Den Erfolg oder Mißerfolg ihrer ökologischen Aktivitäten, zu denen sie die Kunst verleiten soll, haben sie bis zum letzten Stein anschaulich vor Augen. Sollte dieser letzte Stein abgetragen sein, so hat sich das Kunstwerk, die ökologische Plastik, selbst aufgelöst und in einer symbolischen Metamorphose, die allerdings soziale Aktivitäten verlangt, in wirkliches Leben verwandelt. Das Kunstwerk, nur als fotografisches Dokument in seiner ursprünglichen materiellen Beschaffenheit bewahrt, hat in seiner Verwandlung Bewußtsein gestiftet von der möglichen Aufgabe der Kunst im Leben. Die Steine, die die Bäume begleiten, sind, ganz im Sinne der Romantik, Denksteine, Anstoß, über gestaltetes Leben nachzudenken.

Zwei Konzepte stehen einander gegenüber: die architektonische Plastik vor dem Louvre in ihrer ironischen Metaphorik mag uns zum Überdenken unserer gesellschaftlich gefärbten Form der Kunstrezeption anregen, sie lehnt sie nicht ab, kritisiert sie noch nicht einmal wirklich, macht uns nur auf sie aufmerksam und vielleicht nachdenklich. Das Museum als Tempel oder Gruft, der Besucher als Erleuchteter oder als Archäologe, das Kunstwerk als Sinnträger auch für die Gegenwart oder als bloß historisches Dokument? Die gläserne Pyramide übernimmt also an dem Ort, an dem sie verwirklicht werden soll, die Funktion, uns nachdenken zu lassen über die Funktion oder über die Funktionen der Kunst in der Gegenwart. Beuys' Kunstwerk übernimmt die Funktion, die Einheit von Kunst und Leben neu zu stiften; auf Kosten des materiellen Werkes geht die Kunst über ins Leben. Die Kunst im Leben



154. Joseph Beuys: *Stadtverwaltung*. Pflanzsteine auf dem Kasseler Friedrichsplatz. 1982

liefert einen Gegenentwurf sowohl zum traditionellen Kunst- und Kunstwerkbegriff, wie zur gesellschaftlichen Realität; sie ist sinnstiftende Utopie. Zwei Konzepte also, die uns auf die Schwierigkeiten im Umgang mit historischer Kunst hinweisen, bzw. gegenwärtiger Kunst einen neuen Ort, eine neue Funktion im Leben zuweisen wollen. Somit erweist sich, kein Wunder, am Ende unserer Überlegungen die Frage nach der Funktion der Kunst als offen.

Auch in historischer Hinsicht ist die Funktionsfragestellung sicher nur *eine* Möglichkeit der Herangehensweise an Kunst, allerdings eine, die in methodischer und erkenntnistheoretischer Hinsicht nicht nur dem Forschungsstand der Disziplin Kunstgeschichte angemessen zu sein scheint, sondern auch Ergebnisse ver-

spricht, die auf anderem Wege nicht zu haben sind und einen Aspekt in den Vordergrund rücken, der geeignet sein könnte, eine Brücke zwischen dem Kunstwerk als historischer Überlieferung und seiner individuellen, für den gegenwärtigen Betrachter zu aktivierenden Erscheinung zu schlagen. Sofern diese individuelle Aktivierung des Kunstwerkes sich mit der gänzlichen Subjektivität ihres Resultats zufriedengibt, bleibt sie unproblematisch. Schwierig wird es erst, wenn sie nach Objektivität drängt. Zu Recht fordert man heute eine Hermeneutik des Bildes, eine Betrachtungsweise, die sich zweierlei bewußt macht: 1. Das Kunstwerk ist ein komplexer, nach eigenen Gesetzen strukturierter Kosmos, der in seiner Eigenart begriffen sein muß, um adäquat beschrieben werden zu können; 2. der individuelle künstlerische Gestaltungsprozeß ist im Kunstwerk anschaulich aufgehoben. Erst der Versuch der sprachlichen Vergegenwärtigung dieses Anschaulichen läßt uns die Eigenheit des Werkes wirklich begreifen.

Es gibt keinen Zweifel, daß eine Kunstbetrachtung, die sich diesen beiden Sätzen verschrieben hat, gerade in den letzten Jahren zu einer höchst differenzierten sprachlichen Annäherung an einzelne Kunstwerke gelangt ist. Es gibt aber auch keinen Zweifel daran, daß eine derartige Kunstbetrachtung einem ganz bestimmten, letztlich idealistischen Kunst- und Werkbegriff folgt und dessen historische Bedingtheit nicht eigentlich reflektiert, ja von der idealistischen Prämisse her auch nicht reflektieren kann. Umgekehrt würde eine derartige Betrachtungsweise etwa unserer Funktionsfragestellung vorwerfen, sie frage nur nach den Bedingungen des Werkes und nicht nach ihm selbst. Der Antagonismus, der sich hier zeigt, ist spätestens seit der nie wieder aufgehobenen und wohl auch nicht aufhebbaren Spaltung von Ästhetik und Kunstgeschichte im früheren 19. Jahrhundert vertraut. Seine Geschichte ist hier nicht zu schreiben.

Worauf es hier jedoch noch einmal hinzuweisen gilt, das ist das Folgende: die Frage nach der Funktion des Kunstwerkes ist unserer Überzeugung nach insofern keine bloß hilfswissenschaftliche Frage, also nicht bloß eine Frage nach äußerlichen Rahmenbedingungen des Kunstwerkes, als sie versucht, Funktionswandel als Formkonstituenz auch des individuellen Kunstwerkes zu begreifen. Eine Funktionsgeschichte entwirft, wie jede geschichtliche

Betrachtungsweise, zunächst einmal in mehr oder weniger groben Zügen ein Bild der sich wandelnden Kräfte, die auf den jeweiligen Behandlungsgegenstand eingewirkt haben. Von allgemeingeschichtlichen Fragestellungen unterscheidet sich die Funktionsfragestellung an die Kunst aber insofern, als sie ihre Kriterien am Kunstwerk selbst zu entwickeln bzw. zu überprüfen hat.

Unsere Fragestellung zielte darauf, jeweils zu klären, wie das Kunstwerk in seiner Geschichte gesehen wurde und auf Grund welcher Faktoren sich diese Sicht und damit der Gegenstand selbst wandelte, um dann mit diesem Wissen unsere eigene Sicht des Kunstwerkes, unsere Perspektive zu korrigieren. Wir tun dies aus der Einsicht heraus, daß es Rezeption ohne Vorgaben nicht geben kann. Erst eine Sicht, die historische Bestimmung und gegenwärtiges Rezeptionsverhalten in ein Verhältnis setzt, dürfte in der Lage sein, Aussagen zu machen, die sowohl dem Erkenntnispotential, wie auch der ästhetischen Dimension des Kunstwerkes gerecht werden.