

Kunst – sehen und verstehen

Werner Busch

Die Künstler können machen, was sie wollen – ihre Bilder oder sich selbst auf den Kopf stellen, sie können ihre Leinwand einfarbig zustreichen oder ein Loch hineinbohren, sie können gegen den tradierten Werkbegriff protestieren, indem sie eine Pissoirschüssel ausstellen oder eine mit Klebestreifen versehene Badewanne, sie können behaupten, das, was sie täten, hätte mit Kunst nichts zu tun, sie können das Publikum beschimpfen oder ihm weglaufen – es hilft ihnen nichts, erst Galerie und dann Museum schlucken ihre Hervorbringungen. Hat die Galerie erst einen Markt erschlossen, langt das Museum zu, immer schneller. Das Bild kommt nicht einmal mehr, wie gutes Fleisch, dazu, abzuhängen, das gefräßige Maul des Museums, und sei es auch mit Säulen verziert, verdaut alles. Und leidet es unter Obstipation, so wird an- oder neu gebaut.

Auch die Denkmalpflege beschleunigt sich, nicht nur jedes gründerzeitliche Ornament kommt unter Schutz, auch um die Erhaltung der Architektur der 30er Jahre und der 50er Jahre wird gekämpft. Gemach, gemacht, bald sind wir in der Gegenwart. Der Steinfraß am Kölner Dom ist so schnell, daß durch Austausch der Steine auch der Dom bald von heute ist und der Kölner Bahnhof, das Prachtmonument der Industriekultur, ist fast fertig saniert. Wenn man wöchentlich durch ihn hindurchfuhr, sah man immer an einer anderen schmalen Stelle der Halle in den Himmel: so wird er neu gemacht von hinten nach vorne.

Die Natur, natürlich, gehört auch geschützt. Und so schützen wir verzweifelt gegen den fortschreitenden Verfall von Kultur und Natur an.

Was tun? Es gibt nur eines: Das ganz große Museum, die den Globus überwölbende Käseglocke. Kein Zweifel, wir leben in einer musealen Kultur – oder wagen Sie es noch, einen Stuhl oder einen Autoreifen wegzuerwerfen?

Kunst – sehen und verstehen, das ist offenbar ein dringendes Bedürfnis, und viele versuchen, ihm abzuweichen. Die Ausstellungen werden immer pompöser (mit der Konsequenz, daß den Verantwortlichen langsam dämmert, daß sie im permanenten Leihverkehr die ihnen anvertrauten Gegenstände ruinieren). Die Kataloge in den Einkaufsplastiktüten machen vom Gewicht her jedem Sechserpack Bier Konkurrenz. Führungen, Vorträge, Kurse, Radio- und Fernsehsendungen zur Kunst – da herrscht kein Mangel, allein auf dem Videomarkt scheint noch eine Lücke zu sein. Rezensionen, insbesondere in der

überregionalen Presse, machen dem Kunsttouristen den Mund wäßrig, mit müden Beinen hält er sich auf dem laufenden.

Seien Sie einmal ehrlich, warum gehen Sie ins Museum? Ich weiß, es gibt der legitimen Bedürfnisse genug. Von der Zerstreuung bis zur existenziellen Seinsbestimmung, von der Tröstung bis zum Aggressionsauf- oder -abbau, von der Belehrung bis zum Eskapismus, vom Gesehenwerdenwollen bis zum Alleinseinwollen. Wenn ich mich selbst frage, der ich hauptberuflicher Kunsthistoriker bin, dann muß ich ehrlich sagen, daß ich immer weniger gerne gehe. Wenn ich aber gehe, dann bin ich vorher seltsam nervös. Einerseits mag das mit der fachlichen Vorbelastung zusammenhängen: Ich möchte gerne wissen, wird meine Vorstellung von einem Künstler oder Bild bestätigt oder korrigiert, finde ich etwas, das mir ganz neu ist, das mich so neugierig macht, daß ich ihm nachgehe. Andererseits aber möchte ich tatsächlich in Konfrontation mit dem Kunstwerk etwas von mir selbst wissen. Ästhetische Erfahrung ist in der Tat eine Form der Seinserfahrung.

An dem eben Gesagten ist zweierlei nicht ganz richtig. Das, was aus Gründen der Explikation in „einerseits“ und „andererseits“ zerteilt wurde, ist realiter gar nicht zu trennen, und der Unterschied zwischen dem sogenannten Fachmann und dem sogenannten Laien ist allenfalls ein gradueller. Jeder reagiert mit den Sinnen auf ein Werk, möchte es mit seiner Erfahrung in Übereinklang bringen, und jeder bringt ein wie auch immer geartetes Wissen mit. Beides durchdringt sich in der Reaktion auf das Werk. Aber der Betrachter kann auch zwischen Seherfahrung und Wissen eine von ihm selbst im Moment nicht zu überbrückende Kluft empfinden. Und die sollen ihm dann Fachmann, Katalog, Buch, Vortrag oder Sendung zu überwinden helfen. Warum scheint das so wenig zu klappen, warum, um es anders auszudrücken, gelingt es uns kaum, den Hiatus zwischen Ästhetik und Geschichte zu schließen. Man sollte wohl nicht davon ausgehen, daß Fachmann, respektive Laie schlicht zu dumm sind. Daß die Königskinder Ästhetik und Geschichte nicht zueinander finden können, ist das Resultat eines ebenso langen wie komplizierten historischen Prozesses, der hier nicht vorzustellen ist. Doch mögen zwei Beispiele ihn schlaglichtartig erhellen.

Der brave deutsche Kupferstecher Daniel Chodowiecki gab im Jahre 1779 eine graphische Folge mit dem Titel „Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens“ heraus. Die Folge besteht aus Gegensatzpaaren, in denen bürgerliches und höfisches Verhalten in kommunikativen Situationen kontrastiert wird. Bürgerliches Verhalten wird positiv als natürliches Verhalten, höfisches negativ als affektiertes Verhalten begriffen. Ein Gegensatzpaar (Abb. 1 und 2) zeigt je zwei Herren vor einer Statue der Flora. Ihre Reaktion auf das Kunstwerk ist das Thema, unter beiden steht als Titel das Wort „Kunst-Kenntnis“. Die affektierten Höflinge gestikulieren mit Händen und Füßen und reden heftig aufeinander ein, oder genauer: der eine scheint Entzückensschreie auszustoßen, und der andere erklärt ihm eindringlich die besondere Grandezza und Bedeutung der Figur, dazu schaut er nicht etwa auf das Kunstwerk, sondern seinem Gesprächspartner beschwörend in die Augen. Ganz anders die sogenannten natürlichen Bürger. Gefaßt, gesammelt, ganz wörtlich zusammengenommen sind sie. Der eine hat die Arme vor der Brust gekreuzt, der andere die Hände vorm Bauch gefaltet. Voller Andacht und verehrender Bewunderung schauen sie auf die Statue, einer hat gar angesichts des Werkes demutsvoll den Hut abgenommen. Die Statue, ein bezeichnender Zug, dankt es ihnen mit feinem Lächeln, während ihr Pendant bitterböse auf die höfischen Deklamateure schaut. Die natürlichen Bürger sind sprachlos in die Betrachtung versunken, jeder für sich, sie kommunizieren nicht über das, was sie in der Kommunikation mit dem Kunstwerk empfinden. Damit ist



Kunst-Kenntnis
Connoissance des Arts

Abb. 1. Daniel Chodowiecki, Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens, Blatt 7, Kunst-Kenntnis, 1779



Kunst-Kenntnis
Connoissance des Arts

Abb. 2. Daniel Chodowiecki, Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens, Blatt 8, Kunst-Kenntnis, 1779

das bis zum heutigen Tag existierende Problem der Kunstbetrachtung auf frappante Art und Weise formuliert.

Richtig verhält sich nach Chodowiecki derjenige, der sich als vereinzelt Individuum an das Kunstwerk hingibt, nur so erfährt er sein Wesen, seine Wahrheit. Nur scheint es ihm nicht mehr möglich, sich darüber mit seinen Mitmenschen zu verständigen. Da haben die Höflinge noch kein Problem, sie palavern lustig drauflos, allerdings, so Chodowiecki, gehen sie so am Kunstwerk vorbei. Die Alternative scheint zu sein: entweder *mit* dem Kunstwerk zu kommunizieren oder *über* das Kunstwerk zu kommunizieren, beides zugleich scheint nicht zu gehen. Warum kann der Höfling, was der Bürger nicht kann, und warum erfährt der Bürger, was dem Höfling verschlossen ist? Die Antwort ist ebenso einfach wie entmutigend.

Der Höfling hat eine verbindliche Sprachregelung zur Kunstbeurteilung, der Bürger keine. Der Höfling vertieft sich nicht in das individuelle Kunstwerk, sondern ordnet es kategorial und gattungsmäßig einem vorgewußten Kunst- und Begriffssystem zu. Im Palaver mit seinen Nachbarn geht es nicht um die Formulierung der subjektiven Erfahrung vom individuellen Kunstwerk, sondern um die Bestätigung der Kompetenz des Höflings, ein

normatives System adäquat anwenden, bzw. einlösen zu können. Die Norm jedoch ist dem höfischen Verhaltenskodex eingeschrieben. Was der Höfling zur Florastatue sagt, das kann er auch entsprechend zur zehn Meter weiter stehenden Apollfigur sagen, hat er das System einmal begriffen. Sein höfischer Kollege, der, um überhaupt Höfling sein zu können, über dieselbe Kompetenz zu verfügen hat, erwartet von ihm auch nicht ein besonderes Was, sondern nur ein besonderes Wie. Das Was ist normativ vorgegeben, das elegante Wie des Kunstgespräches erweist den besonderen Connaisseur. Der Bürger ringt mit dem Was immer wieder neu, ohne eine verbindliche Antwort finden zu können. Wie auch? Schließlich anerkennt er ja die Subjektivität aller Wahrnehmung und Empfindung und damit auch die Relativität allen Urteilens.

Philosophisch auf den Nenner gebracht ist das Problem bald nach der Herausgabe von Chodowieckis Zyklus in Kants „Kritik der Urteilskraft“ von 1790, wenn dort die Autonomie von Künstler, Kunstwerk und Rezipientenurteil konstatiert wird. Alle scheinen bei ihrer Selbstverwirklichung angelangt. Vereinfacht ausgedrückt: wenn der Künstler selbst bestimmt, was er macht, wenn das Kunstwerk niemanden und keinem Zwecke dient, sondern selbstreferenziell ist, das heißt seinen Kosmos aus sich selbst heraus setzt und wenn schließlich auch das Betrachterurteil gänzlich subjektiv ist, der eine dies, der andere jenes im Werke sieht: ja wie soll dann noch kommuniziert werden, eine verbindliche, vermittelbare Sprachregelung in Sachen Kunst geschaffen werden? Das Dilemma des bürgerlichen Kunstverständnisses ist von allem Anfang an offenbar.

Und der Fachmann, der Wissenschaftler, der den Gordischen Knoten lösen soll? Er knetet seitdem, ohne daß ein Alexanderschwert in Reichweite wäre. Seit dem späteren 19. Jahrhundert gibt es die institutionalisierte Wissenschaftsdisziplin Kunstgeschichte. Nachdem ein normativer Kunstbegriff, wie man sich ehrlicherwise eingestehen mußte, abhanden gekommen war, sollten geschichtliche Rekonstruktion für Ordnung und Verständnis der Kunst sorgen. Lange wollte man sich nicht eingestehen, daß die geschichtliche Rekonstruktion sich immer mehr von einer ästhetischen Betrachtungsweise entfernte. Das ist kein Wunder, denn die ersten Kunsthistoriker waren, wenn sie am Museum tätig waren, nicht selten von Haus aus Künstler, die per se meinten zu wissen, worum es ging. Waren sie an der Universität verbeamtet, so kamen sie nicht selten aus der Philosophie, waren gelehrte Ästhetiker. Nun, nachdem der Kirchenbesitz weitestgehend säkularisiert war, zahlreiche fürstliche Sammlungen ebenfalls in der Auflösung begriffen waren, die Bürger und ihr Staat sich nun für die Kunst zuständig sahen, da stand die neue Disziplin Kunstgeschichte plötzlich vor einem ungeheuren Berg an künstlerischen Hinterlassenschaften aller Zeiten, der zu ordnen und zu sortieren war. Immer wieder anders, und mehr oder weniger deutlich, stellte sich dabei die Frage danach, wo denn nun die Ästhetik bleibe.

Ein Beispiel aus der Wissenschaftsgeschichte: Ästhetik als philosophische Systematik zielt notwendig auf einen Gesamtentwurf. Ziel der Ästhetiken des frühen 19. Jahrhunderts war es, den Gang der Kunstgeschichte nach ästhetischen Prinzipien zu erklären. Die ersten großen Kunstgeschichten entstanden vor der Mitte oder um die Mitte des 19. Jahrhunderts auf der Basis eines zumeist hegelianischen Geschichtsbegriffes, sie entwarfen eine weltgeschichtliche Entwicklung in großen, genauer gesagt, drei Schritten, ordneten diesen weltgeschichtlichen Epochen bestimmte kategoriale ästhetische Begriffe zu, die sie in einer konsequenten Entwicklung auseinander hervorgehen sahen. Vor 1848, als er bereits an seiner großen „Ästhetik“ arbeitete, hatte beispielsweise Friedrich

Theodor Vischer ein derartiges Projekt mit einem Stuttgarter Verleger geplant. Als er merkte, daß er wegen seiner „Ästhetik“ nicht an eine Verwirklichung dieses Projektes denken konnte, übertrug er es seinem Schüler Anton Springer, dem späteren ersten Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte an der Bonner Universität. Dieser hatte bei Vischer 1848 über Hegels Philosophie der Geschichte promoviert. In dieser Tradition hatte Springer bereits selbst an eine Gesamtdarstellung der Kunstgeschichte gedacht und seine „Kunsthistorischen Briefe“ publiziert. Der Untertitel von Springers Briefen ist Programm, er lautet: „Die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung“. 1852 wurden diese Briefe in Bonn als habilitationsadäquate Leistung angesehen. Doch das Thema von Springers Antrittsvorlesung in Bonn markierte einen radikalen Bruch mit dieser hegelianischen Tradition. Es klingt geradezu wie eine Kriegserklärung: „Die Kunstgeschichte vertritt und ersetzt vollständig die sogenannte Wissenschaft der Ästhetik, welche letztere, weit entfernt eine reale Kunsterkenntnis zu schaffen, nur einen dialektischen Wert besitzt“. Als Springer 1855 sein „Handbuch der Kunstgeschichte“ veröffentlichte, die Einlösung des alten Vischerschen Projektes, war dieser entschieden enttäuscht. Ein Vorwort von Vischer versuchte zu retten, was zu retten war, versuchte eine geschichtsphilosophische Ergänzung als unverzichtbaren Rahmen nachzuliefern. Springers Text, so argumentierte Vischer, fehle das „Allgemeine“ und „Charakterisierende“, er war, nach Vischers Vorstellung, bloße Aneinanderreihung geschichtlicher Faktizität, nicht Geschichtsentwurf, ohne eigentliches Ziel und damit ohne eigentlichen Sinn. Springer dagegen wollte Kunstgeschichte als eine strenge historische Wissenschaft etablieren, das Kunstwerk selbst war ihm primäre Quelle, sekundäre Quellen interessierten ihn vor allem zur präzisen Verankerung des Kunstwerkes. Sein Ziel war eine integrale Kulturgeschichte mit dem genau quellenmäßig erforschten Kunstwerk im Zentrum.

So war er auch gegen eine Kulturgeschichte, die das Kunstwerk nur als Beleg nutzte, um geschichtliche Bewegungen in Bausch und Bogen zu charakterisieren; letztlich allerdings gerann ihm seine eigene Kulturgeschichte zu einer immanenten Formgeschichte der Kunst, zu einer Morphologie, für die das geschichtliche Faktum, die geschichtliche Quelle der Beweis für die richtige Platzierung des Kunstwerkes in einem autonomen Entwicklungsgang war. Friedrich Theodor Vischer resignierte vor dieser Entwicklung. Nach 1848 brach für ihn die Vorstellung, die Geschichte folge einem logischen, zielgerichteten Bewegungsprinzip, schrittweise zusammen. Seine eigene „Ästhetik“, deren weitere Bände nun erschienen, sind auch zu lesen als eine fortschreitende Auflösung eines Gesamtentwurfes. Erst setzte er seine Hoffnung noch auf die Kunst selbst; in ihr sei, so argumentierte er, das Versprechen auf eine bessere Zukunft aufgehoben, dann sah er auch sie nur noch als schönen Schein. Als ihm 1865 der Karlsruher Lehrstuhl für Kunstgeschichte angeboten wurde, winkte er ab, er sah sich, wie er schrieb, nicht mehr in der Lage, die Masse des zutage getretenen kunsthistorischen Stoffes zu bewältigen und mit einer allgemeinen Ästhetik in Übereinstimmung zu bringen.

An diesem Punkt, an dem Ästhetik und Kunstgeschichte als eigenständige Geschichtsdiziplin sich getrennt haben, stehen wir im Grunde genommen immer noch. Springer – ganz konnte er seine hegelianische Herkunft auch später nicht verdrängen – hatte zwar immer noch das Ganze der Geschichte im Blick, aber Methode wurde ihm mehr und mehr zur Stoffbewältigungsstrategie. Sinn ergab die Geschichte allenfalls aus sich und für sich selbst, Sinnggebung für die Gegenwart war sie nicht mehr. Die Spezialisierung des Kunsthistorikers ist in der Folgezeit bekanntlich fortgeschritten, auch die Konzentration der Disziplin auf sich selbst. Zugleich ist aber auch das schlechte Gewissen geblieben, daß da etwas fehlt. Was da allerdings fehlt, das wird sehr unterschiedlich benannt: die einen

klagen die Ästhetik ein, die anderen die Geschichte, die dritten, allgemeiner, den Sinn, die vierten würden ihn durch eine anthropologische Fundierung gegeben sehen.

Offenbar ist uns die Kunstgeschichte in eine lange Reihe von Einzelkunstwerken zerfallen, die wir zwar in eine historische Kette bringen können, sei es nun als Stilgeschichte, wie sie sich in der Museumsanordnung niederschlägt, sei es als Themengeschichte, wie sie nicht selten in Ausstellungen zu finden ist, aber sinnstiftend scheint diese Ordnung nicht zu sein.

Da stehen wir nun, immer noch, und sind so klug als wie zuvor. Viel wird versucht. Da rennen die einen Kunsthistoriker, wie die Künstler, gegen den Kunstbegriff an, wollen dessen zentrale Kategorie des autonomen Werkes nicht anerkennen, sehen das Werk allein als Produkt seiner historischen Bedingungen. Andere pochen allein auf die Werkkategorie und halten die historischen Bedingungen letztlich für irrelevant. Ästhetiker und Historiker scheinen nur miteinander auszukommen, wenn sie jeweils ihre Prämissen verleugnen. Wenn wir ganz ehrlich sind, und den Finger auf die Wunde legen, dann müssen wir uns eingestehen, daß ein Gutteil der beamteten Verwalter und Ausleger von Kunst in der Tat Mimikry betreibt.

Und zum Schluß, ganz ungeschützt gesagt: ganz so schlimm finde ich das so lange nicht, als das Bewußtsein des Dilemmas nicht unterdrückt wird, als die verschiedensten Bedürfnisse, die mittels der Kunst befriedigt werden, als legitim angesehen werden und als in individueller Interpretation und allgemeiner Reflexion das Bemühen vorherrscht, etwas von dem Verhältnis anschaulich werden zu lassen, eben doch über das Werk zu kommunizieren.