Originalveröffentlichung in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 9 (1984), Nr. 1-2, S. 43-56

Zur Geschichte und Gültigkeit des Konzeptes "Kunst"

Claus Grimm

I. Die Divergenz von „Kunst" und Geschichte

Die Gültigkeit des Konzeptes „Kunst" ist nicht zu trennen von der Gültigkeit eines bestimmten Geschichtsbildes. Die Vorstellung von *der* „Kunst" als einem übergeschichtlichen Phänomen ist die Kehrseite und wechselseitige Bedingung einer angenommenen „Kunst"-Geschichte. Die Evidenz und immer wieder zwingende Rechtfertigung dieses überzeitlichen Phänomens „Kunst" ergibt sich aus der Tatsache des vielfältigen geschichtlichen Bestandes an historischen Gestaltungszeugnissen: soweit dieser eben als „Kunst" identifiziert wird. Die zunehmende Reflexion der geschichtlichen Überlieferung verändert jedoch diese Identifizierung und stellt sie letztlich in Frage.

Die Geschichte des Konzeptes „Kunst" ist erklärbar weniger als Begriffs- oder Theoriegeschichte, sondern vielmehr als sich wandelnde historische Anthropologie. Sie ist die Konsequenz einer Auseinandersetzung mit dem historischen Erbe und einer sich verändernden Selbstauslegung in die Vergangenheit hinein. Sie stellt eine ideologiegeschichtliche Einmaligkeit dar: sie verbindet voneinander abweichende Qualitätsnormen und diesen zugeordnete Bestände historischer Relikte aufgrund von nachträglichen begrifflichen Definitionen, die so vielfältig sind, daß sie auf keinen gemeinsamen Nenner mehr gebracht werden können.

„Kunst" ist eine begriffliche Kategorie, deren Abgrenzungsfähigkeit durch immer weitere inhaltliche Dehnung und letztlich unverbindlichen Gebrauch verloren gegangen ist. Sie wird immer noch wertend gebraucht – gegenüber Handwerk, Kunstgewerbe, Design, Kitsch – und ist zugleich eine Allerweltsschublade: „Kunst" der Kinder, der Naturvölker, der Schizophrenen, „Volkskunst" (vgl. BAUER 1976, S. 11 – 21).

Wer heute von „Kunst" oder „Kunstgeschichte" spricht, kann nicht sicher sein, daß er dieselben Gegenstände und Deutungsverfahren meint wie sein Gegenüber. Die Vorannahmen und Wertungen, die mit der Vorstellung „Kunst" verbunden werden, gehen jedoch nicht nur bis zur Diffusität auseinander, sondern widersprechen sich grundlegend. Dieser Widerspruch meint nicht nur verschiedene Werturteile, sondern ganz verschiedene Grundannahmen über menschliches Handeln und Verhalten, über Deuten und Verstehen von Handlungen, über Tradition und Geschichte.

Das traditionelle Problem der Kunstgeschichte lag in der geschichtlichen Zusammensicht der als „Kunst" normativ herausgehobenen Leistungen der Vergangenheit. Weit jenseits dieser gegensätzlichen Verbindung liegt das heutige Problem angesichts einer Auflösung nahezu aller traditionellen Qualitätsnormen. Etwas Gemeinsames „hinter" diesen vielen Normen ist nicht zutagegetreten: weder als gemeinsame langfristige Entwicklungsstrecke bestimmter „Kunst"-Typen (als historische Konstanten), noch als klärbare Grundnorm, die angesichts der historischen Gegenstände deutlichere Grenzziehungen ermöglicht als die bisherige Geschmackswahl.

Die Konturen zweier unvereinbarer Fragerichtungen treten in der Arbeit der traditionell „kunsthistorisch" benannten Forschung deutlich hervor.

So gibt es einerseits ein Interesse an „Kunstwerken", das aus der Bewunderung singulärer Ausdrucks- und Gestaltungsleistungen genährt ist und das nach deren besonderen Voraussetzungen fragt. Eine große Zahl von Arbeiten in den historischen und geisteswissenschaftlichen Fächern sind von diesem Interesse geleitet und erkunden die inhaltliche Bedeutung und den historischen Hintergrund bestimmter Einzel- und Gesamtleistungen. Soweit man bei historischen Klärungen von Ergebnissen reden

kann, liegen diese dann in der deutlichen Zuordnung zu jeweils unverwechselbaren und unübertragbaren *gesellschaftlich-kulturellen Voraussetzungen.*

Je weiter die Forschung fortschritt, desto einzigartiger mußten die historischen Bestimmungen erscheinen. Historismus und Kulturrelativismus sind die unvermeidlichen grundsätzlichen Folgerungen (vgl. IGGERS 1971, Kap. VI, VII und MANNHEIM 1925). Sie gelten aus diesem Ansatz heraus auch für die geistigen Leistungen und stellen eine vordergründige Gleichsetzung von ähnlichen Erscheinungsbildern in Frage. Ihr Ergebnis ist die Präzisierung eines unverwechselbaren historischen Strukturmusters.

Andererseits wird unter demselben Etikett „Kunstgeschichte" bzw. „Kunstwissenschaft" und teilweise sogar von denselben, sonst historischer Differenzierung eindeutig verpflichteten Forschern an einem Wesenszusammenhang der historisch verschiedenen Handlungen festgehalten. Keiner kann mehr sagen, worin er besteht; Sammelbände über Kunsttheorie vereinfachen heute den Überblick über ein pluralistisches Nebeneinander divergierender Ansätze (vgl. HENRICH/ISER 1982). Auch aus der historischen Forschung spricht alles gegen eine Kontinuität über größere historische Zeiträume hinweg. Dennoch wird die Idee eines quer durch alle geschichtlichen Brüche sich durchhaltenden Entwicklungsbandes „der Kunst" nicht aufgegeben, obwohl dieses unbestimmte Etwas keineswegs mit den Selbstdeutungen der geschichtlichen Handwerker, Kunsthandwerker, Techniker oder Künstler zur Deckung kommt. Es ist ein rein nachträgliches, mit nachträglichen Wertungsverschiebungen selbst sich änderndes Faszinosum, das rückschauend willkürlich auch an Gegenständen wahrgenommen wird, die als Dekoration und Design, als Technik und Handwerk einst verstanden worden waren, also in ihrem Entstehungsgrund oft weit außerhalb der „Kunsttheorie" standen.

Es ist unklar, aus welcher Legitimation, aus welcher übergreifenden Kenntnis ein Kenner etwa des frühen Mittelalters, oder des 19. Jahrhunderts, bzw. bestimmter bildsymbolischer Relikte einer tausend oder auch nur hundert Jahre zurückliegenden Kunstsituation, die Repräsentativität eines Aktionskünstlers für die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts entscheiden kann. Die geschichtliche Situation der Menschen und der Sinn und Stellenwert kultischer, liturgischer, in verschiedenem Maß ästhetischer wie praktischer Gegenstände ist grundsätzlich verschieden. Die Zuständigkeit eines übergreifenden Lehrfaches könnte nur in methodischer Hinsicht – als umfassende Kultur-Wissenschaft, als soziale Anthropologie beansprucht werden. Doch gerade das dazu unverzichtbare methodische Rüstzeug läßt die Kunstgeschichte von heute durchwegs außer Acht.

Die Frage nach der sozialen Anthropologie, nach der in allen Kulturformen sich durchprägenden menschlichen Natur, ist auf die weitausholende Analyse der geschichtlichen Entfaltungsstufen verwiesen; gerade deshalb darf die strukturelle Vielfalt nicht abgedeckt werden, dürfen nicht Scheinkontinuitäten kurzgeschlossen werden. Die Fragestellung nach „Kunst" negiert die wesensbestimmende Bedeutung des soziokulturellen Hintergrundes zugunsten einer anthropologischen Unterstellung: einer zum Menschen naturgemäß gehörenden Erzeugung von „Kunst". Diese Vorstellung hat keine historische Plausibilität erreichen können, sie ist reiner Traditionalismus, bloßer Glaube (vgl. BORGEEST 1979).

Es gibt eine wechselvolle Geschichte der Begriffe „Kunst", „ars", „techne" (Technik), „poiesis", die teilweise sich in ihren Bedeutungen berührten und sämtlich sehr variationsreiche, sich entscheidend verwandelnde Anwendungen erfahren haben (vgl. ULMER 1953). Es gibt Kontinuitäten der Herstellungsprozeduren, der einen oder anderen Institutionen, aber immer nur über begrenzte Zeiträume. Die nachträgliche Einheit der „Kunst" ist ein Ergebnis der Funktionsverwischung durch Musealisierung. Es hätte sein können, daß Begriffe und institutionelle Zusammenhänge eine Scheinkontinuität vom Pferdelenker zur Autoindustrie und Betriebsstoff-Forschung herstellen, oder von der Kunst des Barbiers und Knochenbrechers bis zu den heutigen Operateuren im weißen Kittel. Nur würden letztere bestreiten, im wesentlichen ihrer Tätigkeit jenen historischen Tätigkeiten zu entsprechen. Noch weniger würden sie ihr berufliches Renommee mit einer solchen Gleichstellung belasten wollen. Eine Jury für einen Wettbewerb in Damenfrisuren würde keinen Chirurgen gebrauchen können, sowenig wie der Preisträger jenes Wettbewerbs Leiter eines Krankenhauses werden könnte. Seine „Kunst" würde zwar gewürdigt, aber wäre dem Selbstverständnis der Mediziner fremd. Auch die Theorie einer solchen „Kunstentwicklung" als „Prozeß" würde wegen heuristischer Unfruchtbarkeit nicht er-

wogen werden. Sie wäre allenfalls als kuriose Verknüpfung erzählenswert.
Wie problematisch eine Annahme einer durchgehenden Tradition von „Kunst" ist, kann auch eine andere Überlegung verdeutlichen: obwohl die Wissenschaftsforschung klargelegt hat, daß zwischen den Forschungsfragen der verschiedenen Wissenschaftlergenerationen Brüche liegen, gekennzeichnet durch unterschiedliche Paradigmen, teilweise unvergleichbar vom gesamten theoretischen Fragerahmen her (vgl. KRÜGER 1976, LAKATOS 1974), läßt sich die Abfolge der verschiedenen Paradigmata der Mathematik oder der Physik als eine fortschreitende Reihe deuten. Der Fortschritt liegt in einer immer umfassenderen Erklärungsfähigkeit, zumindest in einer verbesserten Methodologie (vgl. BÜHL 1982, S. 393). Es ist vorstellbar, daß ein Newton an Planck oder Einstein Interesse haben könnte und deren Werke als teilweise Fortsetzung auf einer entwickelteren theoretischen Ebene begreifen würde. Es ist aber ungleich schwieriger, die Anliegen und Fähigkeiten eines Giotto direkt mit denen eines Leonardo oder Rubens zu vergleichen, oder gar deren Absichten auf die Handlungen eines Roy Lichtenstein oder Joseph Beuys zu beziehen. Wer hier die Kenntnisse für ein Vorverständnis des Einen erworben hat, hat für das Andere nicht mehr Voraussetzungen wie der Historiker der Barbiere für die Beschreibung der Herzchirurgen.
Gravierende Unterschiede der sozialen Funktionen und der Ausführungsnormen lassen es nötig erscheinen, die Forschungsrichtung als solche zu überdenken: Ist es denn wissenschaftlich überhaupt sinnvoll, nach der „Kunst" eines jeweiligen Barbiers, Chirurgen oder Malers zu fragen bzw. nach der „Kunst", die allen diesen „Künsten" gemeinsam ist? In allen Fällen läßt sich ein Wandel der Erkenntnisform, eine Veränderung methodologischer Referenzrahmen darlegen, aber hier wie in der Wissenschaftsgeschichte gilt, daß kein Fach eine isolierte Entwicklung aufweist. Wer wirklich an der Entwicklungsfrage interessiert ist, muß sich mit den Theorien sozialen Wandels beschäftigen.
Der unlösbare Widerspruch zwischen den beiden beschriebenen Forschungsrichtungen strukturgeschichtlicher Analyse und kunstontologischer Explikation liegt in der von letzterer vertretenen geistesgeschichtlichen Vorannahme, daß es einen Weg geistiger Verwirklichung durch die Geschichte hindurch gäbe. Verschiedene Interessen berühren einander mit dieser Fragerichtung: Bestrebungen der Fixierung der geschichtlichen Identität von Nationen und Kulturgemeinschaften, staatsphilosophische und moralische Anliegen, schließlich auch solche anthropologischer Art: der Auslegung des menschlichen Geistes durch die Kulturwissenschaften (vgl. DILTHEY 1910/1968).

II. Die Individuealität historischer Sinngebilde

Die Annahme der überhistorischen Tatsache „Kunst" stützt sich einerseits auf die Erfahrungen der relativ unkritischen Museums- und Galerieeindrücke nach dem Ende der kirchlichen und feudalstaatlichen Auftragsbindung und andererseits auf die neuformulierte Ästhetik seit dem Ende des 18. Jahrhunderts. Die Ubefangenheit des vermeintlichen Verstehens historischer „Kunstwerke" ist allerdings inzwischen gebrochen. Damit wird die Tatsache „Kunst", diese vordergründige Identifizierung, selbst zweifelhaft.
Die Erfahrung der historischen Dokumenten- und Urkundeninterpretation, der Rekonstruktion des Entstehungshintergrunds insgesamt zwingt zur Differenzierung der Wesensbestimmung eines jeweiligen Objektes. Um heutzutage historische Sinngehalte zu identifizieren, muß man immer wieder die jeweiligen Einzelfälle bildlicher Kommunikation beachten und auf generalisierbare Beobachtungen hin prüfen. Das geschieht insbesondere über die Erforschung der Auftragsumstände und -erwartungen. Auftragsgeschichte heißt, bei einzelnen Gebilden herauszubekommen, wie ihr „Sitz im Leben" war. Was unbedingt heißer muß, die historischen Kompetenzen zu kennen: die Eigenart der Rollen, der Karrierer und Ausbildungen, der Institutionen, die es für die Erzeugung und Bewertung bestimmter „Kunstwerke", technischer Produkte oder Handwerkserzeugnisse (oder wie immer sie sich genannt haben) gegeben hat.
„Sinn ist jedes Mal etwas Verschiedenes, eine historisch einmalige Information für unverwechselbare Adressaten und Erwartungen. Die Wesensfrage der retrospektiven Interpretation betrifft darum die Brechung, in der durch historische Bilder, Figuren und Bauten eine spezifisch aufgefaßte Wirklichkeit hergestellt wird: Handelt es sich um einen heiligen Bezirk, eine magische Verkörperung? Oder nur um austauschbare Zitate, Dekorformen, dener

ästhetische Eindrücke, bloße inhaltliche Andeutungen, Allusionen entnommen werden? Es muß deshalb im Überblick über historische Entwicklungen der Realitätscharakter der Bilder, Figuren oder architektonischen Einheiten unterschieden werden: Was in einer Zeit eine dekorative Form ist, ist in der anderen (oder für eine andere kulturelle Gruppe) eine assoziationsstarke Gestaltung. Was hier traditionelles Zitat ist, erscheint dort noch als Zeuge der Wirklichkeit. Dies gilt für symbolische Ganzheiten wie für Elemente innerhalb solcher.

Wir wüßten mehr über die Bilder, Figuren, Bauten und anderen „Kunstwerke" und erst recht über die in ihnen gespiegelte Geschichte, wenn die historische Forschung solchen Gesichtspunkten einheitlich Rechnung getragen hätte. Wie hat sich die Bildwirklichkeit verändert, wie sind die Aufgaben der Bildhersteller erweitert und verengt worden? Man frage auch nach den Rollen dieser formenden Gestalter, die ganz anders verfaßt und abgegrenzt waren, als wir sie vom heutigen Künstlertum, Handwerks- und Ingenieurwesen oder anderen Berufsbildern uns vorstellen können.

Die Umstände, unter denen Werke entstanden sind, Horizonte, in denen gedacht und und in denen Pläne gemacht worden sind, sind so grundunterschiedlich von dem, was wir gewohnt sind. Wir haben größte Mühe, für die jeweiligen historischen Konstellationen das angemessene Begriffsbesteck zu finden. Wir müssen überhaupt erst einschätzen lernen, welche erstaunliche Verbindlichkeit Bilddarstellungen zugesprochen worden ist. Ein Überblick über die Grade der Normierung verrät etwas von der Relevanz der Darstellungsinhalte. Wir müssen unseren Begriffen Hintergründe erst unterlegen, die nicht gewohnheitsmäßig zu ihnen passen wollen. Einen Problemfall dieser spezifisch kontextangemessenen Begriffsfindung, einer „Typifizierung", möchte ich im folgenden durchspielen.

Das gewählte Beispiel betrifft einen besonders ambitionierten Auftrag für figürliche Darstellung, nämlich das Monumentalgrab des Kaisers Maximilian I. mit einer Totenwache der geistigen und leiblichen Ahnen. In einer Ausführung von etwas mehr als der Hälfte der ursprünglich geplanten Figuren ist es auf uns gekommen (in seiner Aufstellung in der Innsbrucker Hofkirche, vgl. OBERHAMMER 1935 und OETTINGER 1966).

Geplant waren 40 überlebensgroße und vergoldete Erzfiguren: als Darstellungen der geschichtlichen Vorfahren und Verwandten, 100 Statuetten der Habsburgischen Familienheiligen sowie 34 Büsten römischer Kaiser. Die Vorarbeiten begannen um 1500 mit Forschungen über Maximilians Ahnen und der Sammlung von Dokumenten und Beschreibungen ihres Aussehens. Wir haben bereits an dieser Stelle die Notwendigkeit zu typifizieren, d.h. präzise begriffliche Typen zu konstruieren; es handelt sich um keinen reinen Bildnisauftrag, sondern abbildliche Präsenz im Zusammenhang eines Monumentalgrabes. Hier wirken Traditionen des Herrscher- und Familiengrabs mit der Planung und Erwartung von feierlichen Zeremonien zusammen, die sowohl auf den Stifter Maximilian wie seine Familie bezogen sind. Der auf dem Grab betend dargestellte Kaiser ist nicht nur als demütiger Votant vor dem in der Auferstehung begegnenden Richtergott vorgestellt, sondern zugleich in der Blickwendung auf das in der Kirche immer wieder zu vollziehende Meßopfer. Wie auf den Votivbildern handelt es sich um den Typus der „ewigen Anbetung", die Vorstellung der Präsenz bei entsprechenden Andachten und sakramentalen Vergegenwärtigungen. Über die Figuren erfolgt eine Einbeziehung der Verwandten des Herrscherpaares und ihrer Ahnen in diesem Zusammenhang. Die Fremdartigkeit dieser Erwartung stellt heute vor vorstellungsmäßige und begriffliche Probleme, die es kaum möglich machen, diese Intention anders als nur annäherungsweise zu umschreiben. Allein die Materialwahl Erz und die erscheinungsbestimmende Vergoldung muß in den historischen Perspektiven gesehen werden, in denen Gold eine sonnenhafte Materie, d.h. von kosmischer Qualität war.

Die Ausführung war kapazitätsmäßig allein in Innsbruck möglich, da dort eine entwickelte Geschütz- und Glockengießerei bestand, die das Erz aus den nahen Schwazer Bergwerken verwendete. Figuren des angestrebten Größenmaßes nördlich der Alpen waren damals noch nicht gegossen worden. Diese Figuren wiederum sollten nicht nur überlebensgroß sein, sondern zugleich lebensentsprechende Ähnlichkeit aufweisen. Sie sollten nach präzisen Vorzeichnungen gefertigt werden. Durch seine Berater ließ der Kaiser einen überragenden Bildniskünstler ausfindig machen, der auch die Arbeiten der Modellbildhauer, Gießer und der güsseglättenden und goldüberziehenden Goldschmiede überwachen könnte.

Wer könnte in die engere Wahl genommen sein? Etwa, wenn wir uns die verschiedenen uns geläufigen großen Namen um 1500 verge-

Abbildung 1: Blick in die Hofkirche in Innsbruck (von der Eingangsseite)

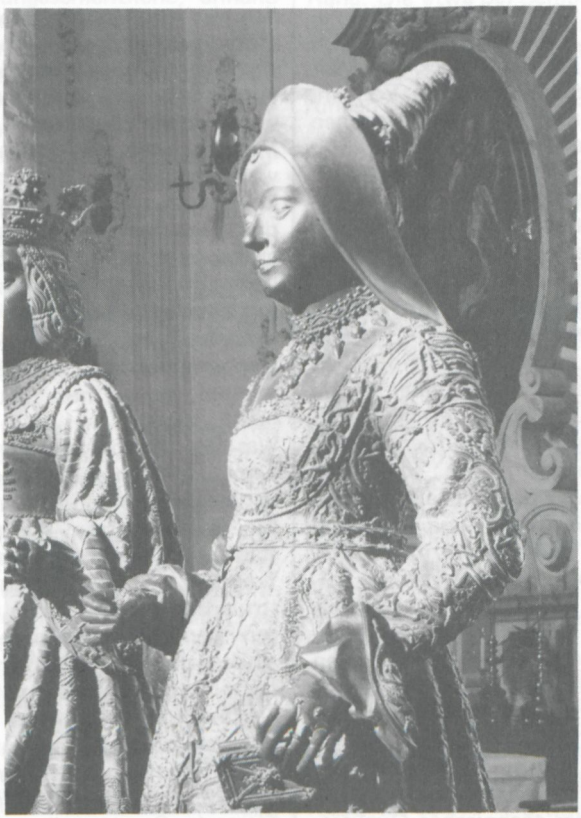

Abbildung 2: Gilg SESSELSCHREIBER und Werkstatt: Maria von Burgund

genwärtigen: könnte es nicht jemand wie der 1471 geborene, bereits auf der Höhe seines Ruhms stehende Meister Albrecht Dürer gewesen sein, der von den humanistisch gebildeten Beratern des Kaisers ausgewählt worden ist? Wer könnte bei einer so herausragenden Auftragsabsicht – einer Verbindung von getreuen Erinnerungsbildern mit einem in die Zukunft hineinverlegten Einbeziehungsritual von irdischen Anrufungen und von Erwartungen überirdischer Gnadengewährung – vom höchsten politischen Ehrenamt der damaligen Welt aus berufen worden sein? Für ein anderes großes Grabmalprojekt – des Papstes in Rom – war etwa gleichzeitig Michelangelo aus Florenz berufen worden.

Nach entsprechenden Recherchen wurde der Münchner Maler Gilg Sesselschreiber ausgewählt und nach Innsbruck berufen. Wir kennen nichts von ihm außer den unter seiner Leitung ausgeführten ersten acht Innsbrucker Figuren. Er ist – das mag die historische Situation im Gegensatz zu den heutigen Kenntnissen ausleuchten – nach dem Steuerbuch von 1490 – einer von 18 Malern (Meistern) im damaligen München (vgl. LIEDKE 1980, S. 48 ff.), von denen wir sonst nur Jan Polack und Mair von Freising ein Oeuvre zuordnen können. Sesselschreiber begann mit den zeichnerischen Vorarbeiten. Als erste Figur wurde dann 1508 die des Ferdinand von Portugal, die heute so noch dort zu sehen ist, gegossen. Danach verweigerte der berühmteste der Gießer die Mitarbeit. Sesselschreiber übernahm mit Sohn und Schwiegersohn die technische Durchführung in einer ihm eigens zur Verfügung gestellten Gußhütte. Insgesamt wurden acht Figuren ausgeführt, später wurde die Arbeit dann zu teuer und zu langsam. Sesselschreiber wurde schließlich verhaftet und flüchtete sich in eine Wallfahrt. Nach einiger Zeit wurden andere Werkstätten hinzugezogen, erst solche in Landshut, dann die Nürnberger Gießereiwerkstatt des Peter Vischer. Über diese kam dann auch Albrecht Dürer in Nürnberg mit in diesen Auftrag hinein. Maximilian hatte die beiden Vorzeichnungen, die Dürer angefertigt hatte, auf Wunsch von Peter Vischer in Augsburg gezeigt bekommen (dazu noch einen Zeichenentwurf, eine sogenannte Visierung Dürers für eine weitere Figur, die nicht ausgeführt wurde).

Dieser merkwürdige Zusammenhang ist wiedergegeben, um klar zu machen, daß der Begriff von „Kunst" oder technischer Qualität, der von einem wichtigen Auftraggeber in einer bestimmten Zeit angewendet worden ist, Gesichtspunkten folgte und einem Denkhorizont zugehört, die von unseren Vorstellungen grundsätzlich verschieden sind.

Es läßt sich an diesem Beispiel zeigen, daß „Kunst" im Sprachgebrauch von 1500 etwas bereits mit dem 17. und 18. Jahrhundert in keiner Weise mehr Vergleichbares darstellt und daß Maximilians oder Dürers Begriffe weder von unseren Begriffen noch unseren Wertvorstellungen einzufangen sind.

Möchte man hier zu einer Kunstgeschichte fortschreiten, dann kommt man vor die ungeheure Schwierigkeit vielzähliger Brüche. Man kann feststellen, daß es institutionell normierte wie ungesatzte, akademische wie handwerkliche Traditionen gegeben hat, die partiell weitergegeben wurden. Keine der historischen Gestaltungsabsichten ist jedoch in einer durchgängigen Weise langfristig verfolgbar. Geht man weiter zurück, in die Zeit, die wir Mittelalter nennen, oder noch weiter, dann kann man nur noch konstatieren, daß die Spuren sinnhafter Kontexte immer vager werden. Die liturgischen Vorschriften und Hinweise aus theologisch-philosophischen Texten reichen nicht zur Sinnrekonstruktion. Formal haben wir es zu tun mit Bildern, Figuren, Bauten; wir können bestimmte ästhetische Codes, Möglichkeiten der Auszeichnungen und Hervorhebungen von Bildinhalten erkennen, wir können aber bei kritischer Prüfung feststellen, daß wir diese historischen Intentionen nur grob vermutungsweise bezeichnen können. Deshalb müssen wir uns als Historiker erst recht davor hüten, das offensichtlich Verschiedenartige und Fremde kurzerhand auf den Nenner einer uns sympathischen Intention zu bringen, ob sie nun „Kunst" oder sonstwie heißt.

Was der Historiker nachvollziehbar belegen kann, ist doch nur folgendes: Er kann sogenannte mittelfristige Entwicklungen aufzeigen, Kontinuitäten, die einen definierten Bestand an Gemeinsamkeiten haben. Die vielen Treppen, die von Zeitstufe zu Zeitstufe konstruierbar werden, lassen sich aber aller heutigen Kenntnis nach untereinander zu keiner einheitlichen Leiter verbinden. Sie bilden auch keine Treppenspirale und keinen Stammbaum. Sie lassen erst recht kein abgekapseltes rezeptionsästhetisches Treppenhaus von Aktualisierungsstufen annehmen innerhalb einer vielstufigen Geschichtspyramide oder richtungsvariierende Sequenzen und Prozeßzusammenhänge, die sich unsichtbar fortzeugen (vgl.

BELTING 1978). Solche mystischen Kombinationen sind weder „falsch" oder „richtig", weder zu belegen noch zu widerlegen, sie sind heuristisch unbrauchbar.

III. Die Weichenstellung zum Kunstbegriff der Moderne

Wie konnte ein so widerspruchsvoller Begriff solche Geltung erlangen? Wo sind die Ursachen der eingetretenen begrifflichen Verzerrung und Wirklichkeitsverdeckung? Am wahrscheinlichsten rühren sie daher, daß wir stark im Banne einer Formengeschichte sind, die sich nur dann aufklären läßt, wenn wir die historischen Hintergründe klären, d.h. konkrete Auftragsgeschichte betreiben. Ich möchte nicht sagen, daß solche konkrete Einzelanalyse im Fach der Kunstgeschichte nicht passiert, sie passiert inner- wie außerhalb der einzelnen Fächer, die sich professionell mit den Objekten der kulturellen Überlieferung befassen. Aber eine per se ungeschichtliche, anhand oberflächlicher Anknüpfungen vorgenommene Zusammenschau der ausgewählten Einzelobjekte erzeugt die Suggestion der sogenannten Stilgeschichte. Und von dieser her ergibt sich ein Entwicklungsprofil und eine letztlich formalistische Skala der Gestaltungsmöglichkeiten. Aus dieser ergibt sich, was heute Künstler sich selbst abzuverlangen glauben oder wie sie selbst ihre Werke gesehen und gewertet wissen wollen: als Neuerungen vor dem Horizont eines nur noch formalen, inhaltlich aber geschichtsentleerten Zusammenhangs (für den eine Theorie geschichtlicher Entwicklung fehlt, die die jeweiligen Kontinuitäten und Brüche zu erklären hätte).

So diffus die Definitionen des Kunstbegriffes ausfallen, so unklar die Erwartungen hier sind, so ergibt sich im Umkehrschluß von jenem zutiefst fragwürdigen Geschichtsbild her, daß „Kunst" als einzig sichtbares Relikt der Vergangenheit ihre Zeit spiegle und zu allen Zeiten und immer wieder verschieden sich artikulieren nüsse. Gerade in der Zeit einer als zweckfrei bestimmten Ästhetik (in den beiden letzten Jahrhunderten) spielt die Berufungsmöglichkeit der „Künstler" auf die zu jedem Geschichtsabschnitt gehörige „Kunst" eine maßgebliche Rolle. Aus der vordergründigen Ineinssetzung der in Museen sichtbaren Überlieferung mit der geschichtlichen Entwicklung überhaupt leitet sich – jenseits der bloßen Zwecke – die Existenzberechtigung der „Kunst" und der Anspruch der meisten heutigen Künstler ab. Dies war nicht immer so: Albrecht Dürer gab noch eine Zweckbegründung für das Tun der Maler, nämlich, daß sie die heilsgeschichtliche Überlieferung veranschaulichen und das Bildnis der Menschen über ihren Tod hinaus bewahren müßten – „... die Kunst des Molens würd gebraucht im Dienst der Kirchen und dordurch angezeigt das Leiden Christi, behält auch die Gestalt der Menschen nach ihrem Absterben ..." (DÜRER 1513/1973).

Die Vorstellung, daß sozusagen quer durch die Menschheitsgeschichte ein Objektivationstrieb von „Kunst" sich entfalten müsse, ist selbst etwas Neues, etwas kulturell Produziertes und Mißverstandenes und vermutlich auch wieder bald Vergängliches. Wir können uns daran erinnern, daß man noch im frühen 19. Jahrhundert um den Vorrang einzelner ganz bestimmter Epochen wußte, einzelne Maler und Bildhauer, einzelne Meisterwerke hochschätzte gegenüber anderen, gegenüber Zeiten ohne Kunst oder nur mit Hervorbringungen von geringem Rang. Die etwa bei Schiller formulierte und in den Museumsgründungen Ludwigs I. von Bayern zum Ausdruck kommende Überzeugung des Erziehungswerts ästhetischer Erfahrungen (vgl. SCHILLER 1962, WINCKELMANN 1755) geht vom damaligen Griechenlandbild aus, das die Werke herausragender Bildhauer und Philosophen mit dem historischen Hintergrund so verband, daß es diese in einer Wechselwirkung mit der Gemeinschaft und mit dem Staatswesen vermutete. Die ästhetische Erziehung war auf moralische Inhalte gleichermaßen verpflichtet: auf höhere Einsicht durch Vorbilder, durch seelische Erschütterung. Die Ästhetik ist in solcher Deutung noch nicht als eigenständige, nur auf die Sinne begrenzte Erfahrung bewußt, vielmehr ist sie noch ungeschieden von begleitenden Wissens- und Wertvorstellungen. Entsprechend erscheint auch die Vermittlung von vorbildlichem Handeln möglich über idealisierte bildliche Vorstellungen.

Niemand heute teilt ein solch nazarenisches Weltbild. Vielmehr stehen wir immer mehr im Banne einer Rückwendung zur Individualität der Geschichte, die man als zunehmenden Historismus bezeichnen kann und die entsprechend im kulturgeschichtlichen Schrifttum des 19. und 20. Jahrhunderts – von RICKERT bis Karl MANNHEIM (vgl. MANNHEIM 1925, IGGERS 1971) – artikuliert ist. Der konsequente Historismus der genannten Autoren steht jedoch im Gegensatz zum oberflächli-

chen Stil-Historismus der Kunstgeschichte, der bis heute große Wirksamkeit erreicht und behalten hat.
Der Stilhistorismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts unterschied zwischen der gestalterischen Leistung und der zeitgebundenen Motivik und Stilform. Damit wurde schließlich Kunstleistung im Sinne verschiedenartigen „Kunstwollens" begriffen: d.h. verschiedenartiger historischer Gestaltungsanliegen, die mit den historischen Stilnamen belegt wurden und schließlich auch psychologischen Begriffspaaren wie „malerisch", „zeichnerisch", „optisch" und „haptisch" zugeordnet werden konnten (vgl. DITTMANN 1967, BAUER 1976, S. 74 ff.). Die Ausdrucksqualitäten und die diese ordnende gestalterische Systematik wurden damit unterschiedlich bestimmbar. Dafür konnten die Inhalte als äußerliche Vorgaben distanziert werden, d.h. als bloße Motivvorwürfe und in der Konsequenz fast wertfrei wahrgenommen werden. Dieser Historismus überwand die Geltung weniger „klassischer" Vorbildepochen und ersetzte diese durch einen katalogartigen Überblick über viele historische Zeitstufen. Die umfassenden Museumssammlungen, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert entstanden sind, und die entsprechenden Buchpublikationen haben in ihrer jeweiligen Auswahl von Kunstobjekten ein dichtes und wirkungsvolles Panorama der Weltgeschichte erzeugt. Von der konkurrenzlos leichten Zugänglichkeit her – man muß ja nicht einmal die Sprache erlernen, um sich etwa an einer chinesischen Seidenmalerei zu erfreuen – von dieser leichten Zugänglichkeit her bietet eine solche Weltgeschichte, die bis heute populär auf allen Tischen in Reproduktionen herumliegt, einen vergleichsweise einheitlichen und vollständigen Überblick.
Diese Gesamtschau steht im Gegensatz zu den immer komplizierteren und stark hypothetischen Deutungen der sonstigen Geschichtswissenschaft, ja ersetzt den von dieser aufgegebenen Zusammenhang. Gegenüber dem Verlust vorgeblich „ganzheitlicher" älterer Geschichtsbilder liefert das populäre kunstgeschichtliche Erlebnis eine Illusion. Die sprechenden Objekte, die in den Museen nebeneinander vor Augen greifbar naheliegen, geben einen faszinierenden ästhetischen Abglanz, ein appetitliches Scheinbild, das von der übrigen Geschichtsrekonstruktion wesensmäßig getrennt ist. Nach historischen Gesichtspunkten unzusammenhängend bleibt jedoch eine solche Zusammenkettung verschiedenartiger Objekte, die durch eine fragwürdige Geschichtskonstruktion unter denselben Begriff gebracht werden.
Dies gilt auch, wenn die Frage des „Kunst"-Wissenschaftlers nach den generativen Kräften und Prinzipien hinter der individuellen Gestaltungsgebung fragt; wenn man nicht mehr „Kunstwerk" sagt, sondern vom „Medium Kunst" spricht. Der geistige Hintergrund ist in beiden Fällen klar, nämlich gegeben durch die Unterstellung einer geschichtlichen Konstante einer quer durch alle Zeitalter, Lebensverhältnisse, Denk- und Wissensformen sich hindurchhaltenden Intention „Kunst" (vgl. KUBLER 1962, BELTING 1978).
Es ist eine uneinlösbare Erwartung, zu den seelischen Regungen, dem Gestaltungs- und Artikulationswollen direkten Zugang durch Anschauung erhalten zu können. Es gibt kein authentisches Künstler-Individuum, was über die sozial-kulturellen Schwellen hinweg solche einfühlende Kontaktnahme ermöglicht. Für einen methodisch objektivierenden Historiker ist es – genauso wie für einen Psychologen oder Soziologen – unmöglich, subjektive Antriebe zu isolieren, Intentionen von Handlungen jenseits normierter Verhaltensmuster zu identifizieren (vgl. SCHÜTZ 1974, S. 137 ff.). Eine Abfolge gleicher innerer Antriebe unter gleichen Umständen für ungleiche Handlungen anzunehmen, ist so unwahrscheinlich wie unbeweisbar.

IV. Die Fortsetzbarkeit einer Separatgeschichte der „Kunst"

Die Vertreter der akademischen Kunstwissenschaft der Gegenwart weisen mit einem gewissen Recht den Vorwurf zurück, sie stünden noch auf dem Boden der Stilgeschichte. Ganz ebenso definieren sich heutige Maler und Bildhauer nicht mehr durch individuelle Stile, „-Ismen" oder andere programmatische Etikettierungen einer unverwechselbaren Ausdrucksform. Hinter der Vielfalt der Stilform rückt die Vielfalt der Gattungen und Funktionen in das Problembewußtsein „künstlerischen" Gestaltens, wird das Überschreiten dieser typischen Grenzen als genuine Leistung gewertet. Immer aber – bei den ausübenden „Künstlern" wie bei den Wissenschaftlern – wird die Identifizierung und Bewertung als „Kunst" abhängig gemacht von einer historischen (oder besser: historizistischen) Reflexionsreihe über die Form- und Wesensmöglich-

keiten von „Kunst". Auf einer höheren Ebene wird – genau wie in der Stilkritik – an einer Durchgangsfolge festgehalten, die historisch unumkehrbar ist.

Dieser reflektive Rückbezug auf das hinter aller Gestaltungslogik liegende letztgültige „Kreative" ist heutzutage über das Individuum hinaus zu dessen Determinationen (psychologischer, sozialer, historischer Strukturen) vorgestoßen. Bringt das Beharren auf dieser Erlebnisschicht aber noch erkennbaren ästhetischen Genuß, wenn diese nicht kommentarlos vor Augen liegt, wenn vielmehr ihr Ausloten mit soviel Wegdenken und Umdeuten der erst zu durchsteigenden Vordergrundeindrücke verbunden ist? Ist das ästhetische Erlebnis nicht mindestens so stark verbunden mit der Teilhabe am Formungs- und Übersetzungsvorgang? Liegt es nicht im Mitvollzug einer schrittweisen visionären Durchdringung der Erfahrungswelt? Selbst wenn diese Umsetzung nur flach ist, nur vordergründige Illusion statt „Wahrheit" liefert? Wenn dies zutrifft, dann kann und muß man es aufgeben, jene Begegnung mit blaß gewordenen magischen Qualitäten wiederholen und weiterverfolgen zu wollen. Selbst wenn das „tremendum", die besondere Überzeugungsmacht der Gemälde Leonardos oder Grünewalds mit der konsequenten Herausforderung unmittelbarer Anschauungsqualitäten geistiger Qualität zu tun hatte: diese Erlebnismöglichkeit ist wie alle anderen Formen sinnlichen und geistigen Welterlebens an den historischen Horizont gebunden. Sie ist nicht durch historische Analyse aktualisierbar (niemand wird seine Krankenbehandlung mehr unmittelbar auf die Motive des Isenheimer Altars beziehen). Wer mit den Mitteln der Moderne den spezifischen Erlebniskitzel ästhetischer Unmittelbarkeit herstellen will, hat das Problem einer inzwischen unsinnlich gewordenen, abstrakt-begrifflichen Erkenntnis. Überdies ist der Erlebnischarakter stets mitbestimmt von der Relevanz des Geschauten: ob lebendige Naturkraft oder fernes Gedankenbild.

Die Freude am „Schönen", die Entdeckung des „Wahren" finden immer wieder statt – aber frei von den Konventionen der Stile, Gattungen und Medien. Die „Kunst" eines Turners oder Eisläufers – selbst im flimmernden Videobild – entfaltet mehr symbolische Kraft als die artifizielle Puristik eines bloßen Kreationshabitus (Beispiel Beuys). Die letztgültigen Wahrheiten kommen in unmittelbarer Anschaulichkeit ohnehin nicht mehr in den Blick (worin liegt sonst die Krise der „kirchlichen Kunst"?). Aber selbst, wo sie ferngerückt sind, wie bei den historischen Werken, bleiben bewunderungswürdig die Sicherheit der gestalterischen Durchformung, die Einheit von Ausdruck und manueller Umsetzung, die Konzentrationsfähigkeit auf einzelnes und der Gestaltreichtum des ganzen.

DenselbenWertaspekt gibt es auch gegenüber der Gegenwart: phantasievolle Illustratoren und Plakatentwerfer werden bei einem breiten Publikum ernst genommen (nach welchem documenta- oder Biennale-Exponat gäbe es nur annähernd soviele Postkarten und Plakatdrucke wie nach den Motiven des Michael Mathias Prechtl?). Über die zitatweise Anknüpfung an die Bildkomposition und Stilformen der Vergangenheit gelingt nicht nur die Kaufhaus-„Stilkunst", sondern werden erstaunliche Leistungen möglich, die in verschiedene Vorbildrichtungen greifen (etwa bei den holländischen Neorealisten oder Werner Tübke). Darüberhinaus gibt es eine viel allgemeinere Verlagerung der ästhetischen Erfahrungssuche: man befrage das heutige Konzert- und Opernpublikum nach seinen Erlebnissen. Hier ist längst die Bewältigung durch den Interpreten das maßgebende Erlebnis mehr als die klassische Vorlage. Spannungsarm fällt hingegen allzuvieles „originäres" Kulturschaffen aus: in Schulen, in Akademien, in Aufführungen und Ausstellungen, wenn Handwerklichkeit, inhaltliche Vielfalt und ausdrucksmäßige Verdichtung fehlen (vgl. STÖRTENBECKER 1984).

Faßt man die heutigen gegensätzlichen Tendenzen in ein Gesamtbild, so läßt sich ein endgültiger Bruch mit dem gegenwärtig akademisch noch gültigen Begriff „Kunst" nicht länger ausschließen. Es geht nicht nur um das Problem der „Moderne" und das einer „Postmoderne", sondern beide könnten abgelöst werden von einer ernüchterten Geschichtsvorstellung.

V. Folgerungen für die wissenschaftliche Fragestellung

Läßt man die Annahme jener unobjektivierbaren und unwahrscheinlichen Einheit „Kunst" fallen, so steht die Legitimation vieler Institutionen der Gegenwart in Frage, denn diese begründet sich aus dem Glauben an die überzeitliche Selbstverständlichkeit „künstlerischen" Tuns. Diese Legitimation betrifft die überstei-

gerten Kreativitäts- wie Entlastungstheorien, Schulpläne, Museums- und Ausstellungsetats und Freizeitplanungen – von den Spekulationen der Kunstmoden und des Kunstmarkts ganz abgesehen.

Aber auch für die wissenschaftliche Fragestellung sind Konsequenzen zu ziehen. Für die Bewertung der geschichtlichen Tatbestände ergeben sich die folgenden Feststellungen:

1. Eine „Kunst"-Geschichte hat als solche nie stattgefunden, sondern stellt eine nachträgliche konstruierte Einheit von verschiedenen Gegenständen und Entwicklungsverläufen vor. Deren Verschiedenheit wird nur durch die Sukzession langsamer – vielfältig gerichteter und in der Summe ihrer Auswirkungen undurchschauter – Veränderungen von Begriffen und Institutionen verschleiert.
2. Der „Inhalt Kunst" bzw. die Absicht, „Kunst" hervorzubringen, gehört der Neuzeit an und legitimiert sich aus dem geschichtlichen Rückblick. Er ist verständlich als das Resultat einer kontextlosen, spontan-wahrnehmenden Betrachtung bloßer Vergangenheitsrelikte und damit als eine Spätwirkung inzwischen überholter Geschichtsbilder, die als solche ihre Geltung eingebüßt haben.
3. Die jeweiligen „Kunst"-Theorien seit der Aufklärung waren ideologische Rechtfertigungen; sie leisten keinen Hinweis auf handlungsleitende Motivationen. Die Vorstellung von „Kunst" wurde in den letzten zwei Jahrhunderten als öffentlich zu pflegende Aufgabe anerkannt und als orientierende Wertvorstellung für die bildliche und formgebende Gestaltung in den verschiedenen Materialbereichen verbindlich gesetzt; die fortschreitende Synthese genereller Ausdrucksanliegen und wahrnehmungsstrukturierender Grundmuster – bedingt durch den Fortschritt der historischen Kenntnisse, von Gesellschaftswissenschaft und Psychologie – veränderten jedoch den neuzeitlichen Kunstbegriff. Die Pluralität der Theorien wie der angewendeten Ausdrucksformen sowie die nachträgliche Sanktionierung von technischen Erzeugnissen, Handwerksprodukten und Auftragsleistungen (etwa Plakaten, Illustrationen, Dekorformen) läßt erkennen, daß die historisch-theoretischen Bestimmungen von „Kunst" und die nachträgliche Bewertung jeweiliger Leistungen grundsätzlich auseinanderklaffen, daß also die bewußt gewählte Intention „Kunst" selbst mehrdeutig und veränderlich war. „Kunst" als Variable geschichtsabhängiger Synthesen ist eine fiktive Orientierung: nachfolgende Bewertungen widersprechen ihrer Theorie; und die Auslese der „künstlerischen" Objektivationen läßt an einer tatsächlich wirksamen Orientierungsfunktion zweifeln.
4. Die begriffliche Klammer „Kunstgeschichte" ist theoretisch unhaltbar geworden, sie verdient als solche allerdings ideologiegeschichtliche Beachtung. Die bisher durch sie zusammengeordneten historischen Gegenstände müssen unter revidierten Fragestellungen und von (auch außerkunsthistorisch gültigen) wissenschaftlich ertragreichen Rahmenhypothesen her analysiert werden. Der Wandel der bildlichen Symbolik stellt einen außerordentlich wichtigen Beleg dar für den Wandel von Wissen und Denken in geschichtlichen Zeitabschnitten, für den Wandel von Institutionen, von Symbolsystemen und von kulturellen Ordnungen allgemein. Auch zur Theorie der Ausdruckslogik und des gestalterischen Verhaltens, zur Ästhetik und Ideologieforschung kann er ausgewertet werden.
5. Für die gestalterischen Leistungen der Gegenwart ist zu fragen, welchen symbolischen oder dekorativen Wert sie für individuelle oder öffentliche Zwecke verkörpern. Dabei ist die Kompetenz aufgrund der verschiedenen Kenntnisse geschichtlicher Art relativ gering einzustufen, da die Auseinandersetzung mit den historischen Normen und Strukturprinzipien gegenstandslos wird mit dem Entschwinden einer „kunstgeschichtlichen" Entwicklungsvorstellung.
6. Es gibt keine Zeitsignatur oder Typik, die sich aus dem Überblick über das geschichtliche Formengut vorbestimmen oder ablehnen ließe. Die historische Kenntnis bedeutet jedoch eine Einblicksmöglichkeit in die unverwechselbaren Aufgaben und Zuständigkeiten figürlicher und bildlicher Gestaltung in jeweiligen Kulturgemeinschaften. Der Überblick über die verschiedenen historischen Bedingungen kann allenfalls unverbindlich anregen: eine immer wieder neue Besinnung auf die geeigneten Medien und Gestaltungsformen, in denen auch gegenwärtig Inhalte besonders wirkungsvoll kommuniziert werden können. Weder diese Medien noch die gewählten Inhalte brauchen als Selbstzwecke, als zukunftsgewisse „Kunst" überschätzt zu werden.

Vom gegenwärtigen Bildbewußtsein, von der Bewertung der einsetzbaren bildsprachlichen Mittel aus können sowohl die Glaubhaftigkeit der inhaltlichen Botschaft wie die Fähigkeit ihres Vortrags eingeschätzt werden. Objektive Inhalte — religiöse wie geschichtliche — dürften heute in vielen anderen — vor allem sprachbegrifflichen — Formulierungen angemessener festzuhalten sein als in einer Bildwelt, die nicht als Wirklichkeit, sondern als vom Menschen erzeugte, historisch geprägte Ästhetik begriffen ist.

VI. Die Beachtung des Reliktcharakters

Einige banale Überlegungen aus der Methodenkunde der Soziologie können der in Selbsttäuschungen verfangenen „Kunst"-Analyse hilfreich sein.

Bei allen Unterschieden in den Aufgaben von Geschichte und Sozialwissenschaft stimmen die wesentlichen Arbeitsschritte überein. Je nach Problemlage liegt die Forschungsleistung mehr in der einen oder anderen Klärungsrichtung. Was, wie und warum sich etwas ereignet hat, sind letztlich gleichbedeutende Fragen. Immer geht es 1. um *Identifizierung,* 2. um *Vergleich,* 3. um *Bewertung.* Jede historische Deskription mündet in Vergleiche, sie wird nur zum Zweck von Vergleichungen übernommen. Und die im Vergleich auftretenden *Besonderheiten* und *Unterschiede* gewinnen Erkenntniswert durch die Relation zu einer *historischen Situation,* zu einer *soziokulturellen Ordnung,* zu einer bestimmten *Richtung* und *Dynamik* historischen (sozialen) Wandels.

Immer findet, mehr oder weniger ineinander verschränkt, eine Strukturierung des Objektbereichs durch Klassifikation, Typenbildung, Merkmalbestimmung, Messung usw. statt.

Und ebenso, wie die Arbeit des Vergleichens einfließt in die Identifizierung und begriffliche Typenbildung, ist die Kontrolle der Forschungsmethode und die Gewichtung der erreichbaren Aussagen integraler Teil des Vorgehens. In einer anderen Begriffsgliederung heißen die Arbeitsschritte „Identifizieren" und „Erklären", wobei der Ordnungszusammenhang des Erklärens eben jene methodischen und geschichtstheoretischen Überlegungen einschließt.

Ein Soziologe gibt sich selbstverständlich Rechenschaft über die Zuverlässigkeit (Reliabilität) und die Gültigkeit (Validität) seiner Befundermittlung. Nur bietet sich den geschichtlichen Forschungen nicht immer eine entsprechende Erhebungssituation, nur ausnahmsweise so exakte Beobachtungs-, Bezeichnungs- und Meßmöglichkeiten. Dem entspricht, daß die Indikatoren häufig nicht scharf abgrenzbar sind.

Aber es läßt sich bei allen Feststellungen abschätzen, mit welcher Menge von Untersuchungsobjekten Hypothesen begründet werden. Meist ist der Versuch nicht gemacht worden, aber die Datenlage ließe Bestimmungen der getroffenen Auswahl zu. Dementsprechend ist es grob spekulativ, aus der Sicht eines Systematikers schlicht waghalsig, mit welch geringer Repräsentativität kunsthistorische Veröffentlichungen zufrieden sind. Es werden Aussagen formuliert, die auf wenig objektivierbaren Spontandeutungen *einzelner* willkürlich herausgegriffener Objekte fußen. Abgesehen davon, daß meist die Selbstbescheidung fehlt, diese als Hypothesen zu etikettieren, ist von einer individuellen Authentizität (die nicht mehr relativiert werden muß) ausgegangen.

Vor der Verdrängung des Reliktcharakters der meisten historischen Objekte muß jedoch gewarnt werden. Man muß nicht nur wissen, daß man einen geringen Prozent-, wenn nicht Promillesatz der historischen Produkte vorfindet. Man muß den Stellenwert der überhaupt zur Überlieferung gekommenen Objekte (den kleinsten Teil des Haushalts) einschätzen und erst recht, wieviel von deren ursprünglichem Bestand und Sinngehalt nachträglich erfaßt werden kann.

Die Suggestion der Bilder und Figuren verzerrt das Bild der Geschichte. Durch die gestalterischen Qualitäten hat ein Teil der historischen Relikte eine Sonderstellung gegenüber allen anderen. Wenn ich wissen will, wie Menschen vor 500 Jahren gelebt, gedacht, gearbeitet haben, bin ich auf möglichst viele Quellen und Belege angewiesen. Je dichter sich der Lebenszusammenhang in bestimmten Zeitdokumenten niedergeschlagenhat, je mehr Informationen in einzelnen Hervorbringungen konsistent niedergelegt sind, umso mehr „sprechen" diese. In ganz hervorragender Weise, mehr als manche Texte, öffnen bildliche und figürliche Darstellungen Einblicke in die Vergangenheit. Sie vergegenwärtigen gerade deshalb so erstaunlich, weil die Wahrnehmungsweisen sich nur sehr langsam, über kurze Zeiten kaum merklich, verschoben haben. Ähnliches gilt für die Verwendungszwecke von Darstellungen.

Und selbst über die größten geschichtlichen und kulturellen Abstände hinweg bleiben die meisten Motive und Aspekte vertraut. Die bildliche Symbolik der meisten Kulturen verwendet Wahrnehmungsmaterial und Gestaltungsweisen, die mit der transkulturellen Naturerfahrung zu tun haben (zeitverhaftet und wenig zukunftsreich dürften individualistische Strömungen bleiben, die an allzu spezifische Betrachtungsvoraussetzungen gebunden sind, was die Problematik vieler Gegenwartswerke ausmacht).

Trotz der und gerade durch die langnachwirkende Verständlichkeit von Anteilen der gestalterischen Leistung bleibt festzuhalten, daß nichts Historisches seine Kontexte einfach überdauert. Es gibt deshalb einen unüberspringbaren Reliktcharakter, der sowohl für die materielle wie die ideelle Seite der Gestaltung gilt. Um zu wissen, welche Eigenbedeutung einzelner Objekte haben, muß klar sein, *welche Funktion* (welche Erwartungen von Auftraggebern und Rezipienten), *welcher ursprüngliche Zustand* in *welchem gestalterischen Ensemble und Präsentationsrahmen* ihnen zugehörte. Die Umfunktionierung zur heutigen Museumskunst bzw. zu Denkmälern hat diese Bezüg abgestreift. „Kunst" ist de facto, was überdauert hat: Was den historischen Funktionswandel schadlos überstanden hat, weil es funktional nur wenig spezifisch, gegen Wandlungen und äußere Einwirkungen resistent war, bzw. in weniger resistenten oder funktionsfremden Teilen verändert worden ist, sodaß es geschichtliche Sondereigenschaften und „Dunkelheiten', abgestreift hat.

Daß Zeichnungsskizzen aufgehoben worden sind und Schuhe hingegen weggeworfen worden sind, daß aber Silberpokale als Repräsentations- oder Kultgegenstände aufgehoben worden sind, dies hat nicht nur mit dem Überdauern der einen oder anderen Funktion zu tun, sondern damit, daß eine neue Funktion entstanden ist: daß hier ein zusätzlicher Wert diese Gegenstände sozusagen an sich oder jenseits der bloßen Gebrauchsfunktion wertvoll macht. Er ergibt sich aus der Deutung und der Verwertbarkeit in der jeweiligen Nachwelt, die normalerweise wohl nicht interessiert ist am Verstehen der ursprünglichen Intention, noch an einer Traditionspflege als solcher.

Fortbestehen hat erst dann mit planvollen Absichten zu tun, wenn etwas Spezielles, evtl. auch etwas besonders Geschichtliches, durch das Objekt repräsentiert ist. Das bloße Überdauern kann alle möglichen Gründe haben – bis hin zur materiellen Resistenz, wie etwa bei Großgebäuden, bei Mauern und Brücken oder bei harten Substanzen (Stein, Metall). Die Beachtung als „ästhetisch" oder „künstlerisch" setzt jedoch voraus, daß eine vom historischen Entstehungshintergrund unabhängige, gestalterische Beziehung auffindbar wird. Mancher geschichtlichen Trübung ist abgeholfen worden durch Funktionsanpassungen. Gerade dies gilt für die Musealisierung, wobei man etwa an das Schicksal der Altartafeln denkt, die in 95 oder 99 Prozent der Fälle, in denen sie leidlich erhalten auf uns gekommen sind, nur in der Form der Galeriebilder vor uns stehen, d.h., aus ihren Schreinen gerissen, vom Sprengwerk befreit, in Vorder- und Rückseite zersägt, in Einzelbilder geteilt, ausgerahmt und – falls in unregelmäßigen Umrissen oder getreppten Formen erstellt – schließlich zu viereckigen Galeriebildern begradigt. So begegnen sie als „Kunst", gereinigt von den Hinweisen auf die sonderbare Geschichte der mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Andachts- und Kultwelt. Überdies ist vieles, was uns als „Kunst" gezeigt wird, dann auch noch wohlpräpariert: von Staub, Schmutz und Kirchendunkel befreit, in angenehme Sichthöhe geordnet und in helles Neonlicht getaucht. Es „schwebt" in einem mehrdeutigen Sinn. Selbst torsohafte Fragmentierungen, durch physikalische Einwirkung oder chemische Prozesse eingetretene Erscheinungsverformungen wirken so als ästhetische Unika.

VII. Mentalitätsgeschichtliche und wissenschaftssoziologische Zuordnung statt repräsentativer „Geistesgeschichte"

Die Problematik der Kunstgeschichte liegt darin, daß sie – vortheoretisch – immer wieder vom Erlebnisgegenstand „Kunst" ausgeht, den sie mit dem naiven Museumspublikum teilt. Doch im Gegensatz zu den simplen Synthesen von Museumseindrücken kümmert sie sich um die verlorenen Kontexte und ist sich des historischen Charakters der sichtbaren Phänomene bewußt. Gerade die ikonologische Forschung hat verdeutlicht, daß wesentliche Bestimmungsmerkmale ohne entsprechendes Vorwissen unentschlüsselt bleiben. Das nachträglich erfaßbare Sinnkonstrukt ist aus dem kulturellen Abstand nur noch ein Teil, ein in sich unvollständiges Bruchstück des Ursprünglichen. Die Wahrnehmung selbst ist von Wissen abhängig und wird ohne dieses fragmentarisch.

Der unwissende Beschauer vergißt, daß die Ausdrucksform, die spätere Menschen anrührt, selbst einen spezifisch geschichtlichen Hintergrund hat. Ihre Bedeutung bleibt in vielfacher Weise zeitgebunden. Auch die hochgezüchteten Leistungen von Virtuosen handwerklicher Durchführung, die wahrnehmungspsychologisch kontrollierten Darbietungen von besonders Bildreflektierten, die eingängigen „bildlichen" Inszenierungen bleiben zeitverhaftet aus vielen Voraussetzungen. Konsequent geordnete Visionen, Gefüge von visuellen und psychologischen Eindrücken lassen zwar deutlich eine Strukturierung, d.h. letztlich logische Elemente hervortreten, doch auch diese sind nicht ablösbar aus dem Rahmen bestimmter historischer Sehgewohnheiten und der Tradition bestimmter Bildgewöhnungen. Diese sind in der Alltagskommunikation sowohl wie in den spezialistischen Ausbildungen festgelegt.

Dies bedeutet, daß die spezifisch historische Prägung nur bruchstückhaft vorhanden und selbst als solche nur partiell wahrnehmbar ist.

Diese Einschränkung der Objektivierbarkeit muß ergänzt werden durch die der Repräsentativität: Erkenntnisse aus einzelnen Relikten sind noch nicht solche über den geschichtlichen Kontext. Auch innerhalb historischer Epochen ist eine Verallgemeinerung historischer Mentalitäten und Einstellungen nicht zulässig. Gestalterische Leistungen sind nicht unmittelbarer Spiegel einer Kultursituation, die es in dieser Einheitlichkeit sowieso nirgends gibt. Vielmehr stellen sie bildliche Deutungen ganz bestimmter Inhalte dar, die nur funktionsabhängig formulierbar waren. Ihre ausdrucksbezogene Struktur ist nicht identisch mit leicht imitierbaren Ausdrucks- und Gefühlshaltungen, mit simplen und immergleichen Handlungslogiken, die nachträglich jeder Kunstfreund erfassen kann. Man kann daher nicht spezifisch ausgerichtete Symbolkomplexe in eins setzen mit allgemeingültigen Inhalten oder gar mit repräsentativen Botschaften „über die Zeit". Weder Altdorfers „Alexander-Schlacht", noch Dürers „Apostel" taugen dazu, wenn man die Sinngehalte im einzelnen studiert. Die Farbverwendung bei Rubens etwa hängt zusammen mit den theologisch definierten neuscholastischen Farblehren und deckt sich nur teilweise mit den selbstverständlichen Deutungen im damaligen Alltagskontext. Hingegen kann man andererseits davon ausgehen, daß die Faszination am Licht, an Reflexen und atmosphärischen Erscheinungen in holländischen Bildern des 17. Jahrhunderts mit Allgemeinwissen, und d.h. Auffassungen über Natur und Metaphysik bei breiten Schichten, zu tun hat. Doch, welche symbolische Verwendung jeweils unmittelbar anschaulich war und welche an Sonderauffassungen gebunden (die von Rembracht mehr als die von Vermeer?) war, verlangt mühsame Vorklärungen (vgl. GRIMM 1979).

Wissen und Denken in historischen Situationen sind in höchst variantenreicher und teilweise gegensätzlicher Ausrichtung, dazu in verschiedenem Grade für die Mitglieder von Kulturgemeinschaften verteilt (SCHÜTZ 1975, S. 243 ff.) Vieles, was der Gemeinschaft der potentiellen Leser dieses Artikels als Kunstbegriff gemeinsam ist, ist in anderen Bildungsschichten in unserer heutigen Gesellschaft überhaupt nicht voraussetzbar. Die historische Situation, die man zur adäquaten Wertung solcher Voraussetzungen rekonstruieren muß, ist keine Einheitsstruktur, sondern deren mühselig zu ermittelndes Gegenteil: ein letztlich irrationales Feld von Kontingenzen.

Ungeachtet dessen bleiben historische Strukturen und Entwicklungen ein wissenschaftlich legitimes und wichtiges Thema. Das von der Kunstgeschichte verwaltete Material hat hierfür einen besonderen Belegwert und harrt seiner methodologisch revidierten Auswertung.

LITERATUR

BAUER, Hermann, Kunsthistorik, Beck, München 1976.

BELTING, Hans, Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß, in: MEIER, R., Theorie der Geschichte, Bd. 2: Historische Prozesse, dtv, München 1978.

BORGEEST, Claus, Das Kunsturteil, Fischer, Frankfurt/M. 1979.

BÜHL, Walter L., Struktur und Dynamik des menschlichen Sozialverhaltens, Mohr/Siebeck, Tübingen 1982.

DILTHEY, Wilhelm, Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Ges. WErke, Bd. VII, Leipzig 1910, Göttingen 1968.

DITTMANN, Lorenz, Stil, Symbol, Struktur, Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, Fink, München 1967.

DÜRER, Albrecht, Speis der Malerknaben (1513), in: (Hrsg.), Schriften und Briefe, Leipzig 1973, S. 172.

GRIMM, Claus, „Kunst", kultursoziologisch betrachtet. Ein Beitrag zur soziologischen Geschichts-

revision, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Heft 3/1979.
HENRICH, Dieter und Wolfgang ISER (Hrsg.), Theorien der Kunst. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1982.
IGGERS, Georg, Deutsche Geschichtswissenschaft, V, München 1971.
KRÜGER, Lorenz, Die systematische Bedeutung wissenschaftlicher Revolution. Pro und contra Thomas Kuhn, in: DIEDERICH, Werner (Hrsg.), Beiträge zur Wissenschaftstheorie, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1976, S. 210 ff.
KUBLER, George, The shape of time. Remarks on the history of things, New Haven 1962.
LAKATOS, Imre, Die Geschichte der Wissenschaft und ihre rationale Rekonstruktion, in: LAKATOS, I. und A. MUSGRAVE (Hrsg.), Kritik und Erkenntnisfortschritt, Vieweg, Braunschweig 1974.
LIEDKE, Volker, DieMünchner Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik, in: Ars Bavarica, Doppelband 17/18, M. Weber, München 1980.
MANNHEIM, Karl, Das Problem der Soziologie des Wissens (1925), in: WOLFF, K. H. (Hrsg.), Karl Mannheim, Wissenssoziologie, Neuwied/Berlin 1971.
OBERHAMMER, Vinzenz, Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabes in der Hofkirche zu Innsbruck, Innsbruck/Wien/München 1935.
OETTINGER, Klaus, Die Bildhauer Maximilians am Innsbrucker Kaisergrabmal, Nürnberg 1966.
SCHILLER, Friedrich von, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in: Philosophische Schriften, 1. Teil Schiller-Nationalausgabe, 20. Bd., Weimar 1962.
SCHÜTZ, Alfred, Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1974.
SCHÜTZ, Alfred und Thomas LUCKMANN, Wissen und Gesellschaft, Kap. IV, in: Strukturen der Lebenswelt, Luchterhand, Neuwied/Darmstadt 1975.
STÖRTENBECKER, Nikolaus, Kommt Genie ohne Handwerk aus? in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. Januar 1974, Nr 15, S. 21.
ULMER, Karl, Wahrheit, Kunst und Natur bei Aristoteles, Mohr/Siebeck, Tübingen 1953.
WINCKELMANN, Johann Joachim, Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755), in: ders., Kleine Schriften und Briefe, Weimar 1960.