

Die Konsequenzen des funktionsgeschichtlichen Ansatzes

Zur Bewertung der Themenstellung

Werner Busch

In vier Kapiteln haben wir vier Funktionsweisen von Kunst untersucht: die religiöse, die ästhetische, die politische, die abbildende. Wir sind der Überzeugung, daß dies primäre Funktionen der Kunst sind.

Die Abfolge dieser Kapitel ergab sich für uns mit einiger Konsequenz: Wenn wir davon ausgehen, daß der traditionelle Gegenstandsbereich der Disziplin „Kunstgeschichte“ die Kunst vom frühen Christentum bis zur Gegenwart ist, zudem in erster Linie die Kunst Europas (in der Frühphase unter Einbeziehung von Byzanz und in der Gegenwart unter Einbeziehung etwa der amerikanischen Kunst), für andere Kunst also andere Fächer zuständig sind, für die antike Kunst etwa die Archäologie, dann gibt es keine Frage, daß wir mit der religiösen Funktion der Kunst zu beginnen hatten; der größte Teil der Kunst unseres Gegenstandsbereiches entstammt religiösen Zusammenhängen, diente über lange Jahrhunderte fast ausschließlich der christlichen Religion. Zentrales Anliegen unserer beiden ersten Kapitel war es, den Übergang von der religiösen zur ästhetischen Funktion der Kunst zu zeigen. Ja, man kann sogar sagen, unser ganzes Bemühen kreiste um die Frage, wie bildete sich die Kunst als eigenständiger Bereich mit eigenem Selbstverständnis heraus, und welche Konsequenzen hatte das im Laufe der Geschichte für ihre unterschiedliche Indienstnahme, für ihre Funktionen.

Im zweiten Kapitel haben wir die Aussonderung der Sphäre „Kunst“, ihre Institutionalisierung und Autonomisierung, verfolgt, zugleich aber auch gefragt, wie unter dieser Voraussetzung, bei dieser Leitfunktion der Kunst, alle die Bereiche menschlichen Lebens aussehen, die zwar durchaus zweckgebunden sind, aber eben auch ästhetischer Durchgestaltung offenstehen; wir haben etwa industrielles Design und volkstümliche Bilderproduktion behandelt.

Im dritten Kapitel kam es uns darauf an, deutlich zu machen, daß die in der Renaissance selbstbewußt gewordene Kunst mit der ebenfalls erst jetzt sich herauskristallisierenden eigenständigen Sphäre der Politik ein notwendiges Bündnis eingeht. Die politische Funktion der Kunst wird es, politische Ansprüche und Programmatiken anschaulich werden zu lassen. Neben der religiösen Kunst etabliert sich der davon gesonderte, gänzlich profane Aufgabenbereich „Kunst“. Die Kunst bedient und bedenkt nun Kirche und Staat und kann mehr und mehr auch um ihrer selbst willen geschätzt werden.

Das vierte Kapitel, zur abbildenden Funktion von Kunst, sondert nicht einen Bereich aus, in dem die Kunst Aufgaben übernimmt, sondern widmet sich im Gang durch die gesamte Geschichte der allgemeinen Aufgabe der Kunst, die Welt, die Natur, das, was ist, darzustellen. Insofern ist das letzte Kapitel eine Art Klammer für das gesamte vorliegende Werk; denn zur Welt, zur Natur verhält sich die Kunst zu allen Zeiten, wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise. Die Geschichte dieses sich wandelnden Verhältnisses haben wir im letzten Kapitel zu schreiben versucht. Dabei sollte deutlich geworden sein, daß im Mittelalter alle Darstellung von Welt religiösen Vorstellungen bzw. Begründungen folgt, daß erst die theoretische Selbstbewußtwerdung und Verwissenschaftlichung die Kunst in die Lage versetzten, Bildformen für die Darstellung der gesamten Erscheinungswelt zu entwerfen.

Alle Erscheinung kann nun im Entwurf des individuellen Künstlers zur Anschauung kommen. Die Kunst, die all dieses beherrscht, kann wiederum religiösen oder profanen Zwecken dienen – besser als je zuvor, da sie ihre Mittel gezielt einsetzen kann. Vor allem aber sollte auch deutlich geworden sein, daß diese fortschreitende Eroberung der Welt und des Weltlichen durch die Kunst schließlich an Grenzen gestoßen ist. Unmittelbar sind die Erfahrungen und Erkenntnisse von Welt durch die Kunst in der Gegenwart nicht mehr abzubilden: dazu sind sie zu vielschichtig und unanschaulich geworden. Diese Tatsache selbst kann die Kunst zum Thema machen, insofern Welterfahrung interpretieren. Unterrichten aber über das, was ist, kann die Kunst nicht mehr wirklich; andere Medien haben ihr diese Funktion abgenommen. Damit bestätigt das letzte Kapitel, was auch schon das zweite und dritte, zur ästhetischen und politischen Funktion, festgestellt haben: fortschreitender Autonomisierungsprozeß und fortschreitender Funktionsverlust bedingen einander. Allerdings können Kunstwerke und Künstler gereizt auf diesen Entwertungsprozeß reagieren.

Das System „Kunst“ gibt es auch noch in der Gegenwart: es gibt einen Kunstmarkt, staatliche Kunstförderung, einen Museumsboom ohnegleichen – aber welche Aufgaben hat die Kunst heute? Wir lassen diese Frage am Schluß offen, wünschen der Kunst allenfalls eine Funktion im Leben. Die Funktionsgeschichte, die wir versucht haben, hat uns zeigen können, wie die Kunst aus der einseitigen Bindung an die Religion herauswuchs, sich ihrer Möglichkeiten bewußt wurde, die vielfältigsten, auch profanen Funktionen übernehmen, der ästhetischen Überhöhung dienen, aber auch mit den Mitteln der Ästhetik kritische Analyse leisten konnte, und wie sie schließlich diese Funktionen zu einem Teil wieder verlor, um in der Gegenwart – so jedenfalls scheint es unter diesem Blickwinkel – allein um sich selbst zu kreisen. Damit, so hoffen wir, ist ein Bild von der Geschichte der Kunst entworfen, das uns Einsichten eröffnet, die uns andere Erklärungsmodelle, andere Methoden, nicht in der Form hätten erschließen können. Versuchen wir dies noch einmal an der Funktionsfragestellung selbst und ihrer Verwendung in den vorangehenden Texten zu verdeutlichen.

Der Vorteil unserer Fragestellung liegt unserer Meinung nach darin begründet, daß sie viererlei bedenkt:

1. Sie fragt auf der jeweiligen historischen Stufe immer wieder neu, was ein *Bild*, ein Kunstwerk überhaupt sei.
2. Sie macht sich Gedanken über den *Ort*, an dem das Kunstwerk in Erscheinung tritt.
3. Sie fragt nach der *Rezeption* des Kunstwerkes am jeweiligen Ort.
4. Sie berücksichtigt, daß die Anforderungen, die von außen an ein Kunstwerk herangetragen werden und die sich in seiner Definition, dem Ort seines Wirksamwerdens und seiner Rezeption niederschlagen, die *Struktur* des Kunstwerkes im historischen Prozeß verändern.

Alle vier Punkte sind ausführlich in den verschiedenen Texten behandelt worden.

1: Allein drei Beiträge widmeten sich schon im Titel der Frage, was denn das *Bild*, das Kunstwerk eigentlich jeweils sei:

Beitrag 4: „Bilderkult und Bildersturm“, zeigte auf, daß das Christentum von Beginn an ein gespaltenes Verhältnis zum Bild hatte: es konnte verehrungswürdiger Gegenstand sein oder in den Verdacht der Bilderanbetung (*Idolatrie*) geraten. Ist es selbst wirkmächtig, oder verweist es nur auf die Heilsgeschichte? Die Autoren des Beitrages haben gezeigt, wie etwa im 5. Jahrhundert die Kraft der Primärreliquie auf das Bild selbst übergehen, das Bild die Sache selbst werden konnte; sie machten verständlich, daß Bild und Reliquie die gleiche Funktion zu übernehmen vermochten. Die willentliche Zerstörung der Bilder bestätigt noch indirekt die von ihnen ausgehende Macht.

Beitrag 6: „Vom Altarbild zur autonomen Tafelmalerei“, untersuchte die Wandlungen des Bildes vom Kult- zum Kunstgegenstand. Er sah den Prozeß entscheidend vorangetrieben durch die Entstehung des Andachtsbildes. Bilder lösen sich aus dem kirchlichen Zusammenhang und werden der individuellen Andacht überantwortet. Notwendig wandeln sich dabei die Ansprachestrategien des Bildes: es versucht direkt sinnlich auf den einzelnen Betrachter einzuwirken, fordert seine psychische Reaktion heraus. Der Künstler wird sich der Wirkungsmöglichkeiten der Kunst bewußt; das Kunstwerk kann seine Kultfunktion weitgehend abstreifen, zum autonomen Tafelbild werden.

Beitrag 9 schließlich: „Vom Tafelbild zur Objektkunst: Kritik der ‚reinen Malerei‘“, wies nach, daß in der Moderne das autonome Tafelbild fragwürdig wird. Die Kunst scheint mit den Mitteln der Nachahmung der Erscheinungen keine Welterklärung mehr leisten zu können. Naturwissenschaftliche Erkenntnis entzieht sich mehr und mehr der Darstellbarkeit. Aber auch die Konsequenz der Kunst aus dieser Erfahrung, nämlich sich auf sich selbst zurückzuziehen, den Verlust der Gegenstände mit der bloßen Demonstration der ihr eigenen Mittel auszugleichen, fordert Kritik durch die Künstler selbst heraus. Die Kunst muß sich Grenzerweiterungen gefallen lassen, die ihren Begriff in Frage stellen. So kann das seinem geläufigen Kontext entfremdete Objekt ohne weitere künstlerisch-handwerkliche Gestaltung zum Kunstwerk erklärt werden.

In den genannten Beiträgen ist versucht worden, diesen Wandel in der Auffassung dessen, was das Kunstwerk jeweils ist, historisch zu begründen. Dabei hat die Frage nach seiner Funktion die entscheidende Rolle gespielt. Wir dürfen an den theoretischen Satz aus unserer Einführung erinnern:

Normenwandel bringt Funktionswandel hervor, Funktionswandel verändert die Struktur des Kunstwerkes. Oder anders ausgedrückt: Gesellschaftlicher Wandel bringt gewandelte Bedürfnisse, die an ein Kunstwerk gerichtet werden, hervor; das Kunstwerk reagiert in der einen oder anderen Form auf diese neuen Anforderungen.

2: Dem Ort, an dem das Kunstwerk in Erscheinung tritt, haben sich ebenfalls mehrere Beiträge gewidmet, nicht nur der Beitrag 7: „Kunst wird gesammelt – Kunst kommt ins Museum“, sondern etwa auch der Beitrag 5: „Monumentalmalerei in kirchlichen Innenräumen“, oder die Beiträge 13 und 19: „Der Platz als politisches Gesamtkunstwerk“ und „Das Denkmal“, welche die Funktion der Plastik im öffentlichen Raum untersucht haben.

Wie besonders im Beitrag 7 deutlich geworden sein dürfte, kann dem Kunstwerk mit gewandelten Anforderungen, welche die Gesellschaft an es heranträgt, eine neue Erscheinungssphäre zuwachsen; auch die Gestaltung dieser Sphäre unterliegt bestimmten Normen und Konventionen. Nun kann, wie wir gesehen haben, die Gesellschaft oder ein normgebender Teil der Gesellschaft diesen Rahmen, in dem das Kunstwerk erscheint, auch organisieren, institutionell verankern: aus der fürstlichen Sammlung etwa wird das öffentliche Museum. Das Kunstwerk reagiert auf diesen neuen Kontext; es sucht sich in ihm zu behaupten, und wieder verändert es sich dadurch in der Geschichte. Aber diese Veränderung prägt auch den Ort, auch er wandelt sich. So haben wir von einer wechselseitigen Einflußnahme von Kunstwerk und Erscheinungssphäre auszugehen. Es wird noch viel Forschungsarbeit nötig sein, um zu klären, wie diese Wechselwirkung im einzelnen aussieht. Wieder dürfen wir an einen theoretischen Satz aus unserer Einführung erinnern, in dem es heißt:

Funktionsanforderungen werden zwar von außen an das Kunstwerk herangetragen, bleiben ihm aber nicht äußerlich.

Am Beispiel von REMBRANDTS „*Heiliger Familie mit Vorhang*“ können wir sehen, wie das Kunstwerk sich im Zusammenhang der Sammlung zu behaupten sucht (S. 168), am Beispiel von DUCHAMPS „*The Fountain*“, wie das Kunstwerk sich gegen die Vereinnahmung in der Galerie zur Wehr setzt (S. 176, 220 f.), wie aber im Laufe der Zeit die Institution „Museum“ sich auch derartige im Wortsinn sperrige Gegenstände einverleibt – nicht ohne Folgen für den unveränderten Gegenstand.

3: Auch die *Rezeptionsfrage* ist in verschiedenen Beiträgen unter dem Aspekt der Funktion des Kunstwerkes gestellt worden. Man denke an den Beitrag 12: „Kunst für alle – Bilder im Volk“, wo wir der Rezeption der Hinterglasmalerei durch die Moderne nachgegangen sind, oder an Beitrag 15: „Das französische Schloß“, wo das Problem der Schauseite erörtert wurde, an Beitrag 16: „Landschaft und Landschaftsgarten“, wo die Entstehung der Landschaftsgattung als subjektive Projektion des Individuums beschrieben wurde, etwa auch an Beitrag 21: „Stadtplanung zwischen Kunst und Politik“, wo wir am Beispiel von Pariser Plätzen beschrieben haben, wie architektonische Struktur die Rezeption programmatisch steuern kann. Erinnern wir uns an die Begründung eines der theoretischen Sätze aus unserer Einführung. Der Satz lautete:

Der Funktionswandel des Kunstwerkes greift grundsätzlich in seine Struktur ein, betrifft Form und Inhalt, vor allem aber das Verhältnis von Form und Inhalt. Funktionswandel bringt neue Wirkformen, neue Ansprachestrategien auf Seiten des Kunstwerkes hervor.

Diese Wirkformen modellieren die Rezeption. Wie aber gerade das Beispiel der Rezeption der Hinterglasmalerei durch die Moderne gelehrt hat: Rezeption kann auch Projektion sein; wir sehen etwas in einen Gegenstand hinein; der Gegenstand kommt damit in neue Rezeptionszusammenhänge, die seiner ursprünglichen Bestimmung völlig widersprechen können. Das geschieht besonders dann, wenn er seinen ursprünglichen Funktionsrahmen verlassen hat. Der Gegenstand kann damit Anlaß zu neuer Kunstproduktion werden. Zum Verständnis dieses komplizierten Prozesses ist der von uns festgestellte Zusammenhang von Norm und Funktion wichtig. Denn auch die Rezeption ist natürlich normbestimmt; wir sehen nur, wozu wir eingestellt sind. Unsere Einstellung färbt unsere Sicht.

Es sei erinnert an das in mehreren Beiträgen zur Sprache gekommene Problem der Gotikrezeption. Seit GOETHES Aufsatz „*Von deutscher Baukunst*“ (1772) galt die Gotik als deutsche Baukunst, wurde positiv als deutscher Nationalstil verstanden. Unter dem Eindruck der Freiheitskriege rief GÖRRES 1814 dazu auf, den Kölner Dom als Monument nationaler Einheit zu vollenden. Wir haben gehört, welche konservative Wendung dieser Gedanke im Laufe des 19. Jahrhunderts nahm; er mußte dazu herhalten, ein mittelalterlich-ständestaatliches Ideal zu verkörpern; er diente dazu, den Führungsanspruch Preußens im Deutschen Reich zu unterstreichen. War der gotische Dom in Deutschland Inbegriff offizieller staatlicher und kirchlicher Repräsentation, so konnte die gotische Architektur im französischen 19. Jahrhundert als Baukunst des Volkes verstanden werden. Während die Gotikbeschreibung in Deutschland sich weiterhin der traditionellen Naturmetaphorik bediente, das Kirchenschiff mit einem Waldeshain verglich, so konnte die Gotik in Frankreich zum Leitbild moderner Industriearchitektur werden, als vorbildhafter Höhepunkt in der Verwendung rationaler Konstruktionsprinzipien gelten. Die Leitbildfunktion prägte Struktur und Form, aber auch die Rezeption neuzeitlicher Bauaufgaben.

4: Daß Funktionswandel die *Struktur* auch des individuellen Kunstwerkes verändert, können exemplarisch etwa die Beiträge 3: „Die gotische Kathedraalfassade“, und 25: „Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts“, belegen. Wenn wir in der szenischen Plastik der Kathedraalfassade von Amiens, also im 13. Jahrhundert, eine ausgeprägte Neigung feststellen konnten, auch den zeitgenössischen Alltag in seiner ganzen sozialen Breite, in seiner Lebenswirklichkeit einzufangen, dann hatten wir darin nicht nur den Versuch der Kirche gesehen, dem Gläubigen christliche Moral auf verständliche Art und Weise zu vermitteln, sondern auch die notwendige Reaktion einer in ihrer Position gefährdeten Kirche, die Erwartungen des erstarkten städtischen Bürgertums zu befriedigen hatte. Nicht kunstimmanente Stilentwicklung, ein reines Kunstwollen also, brachte einen größeren Realismus hervor, sondern von außen an die Kunst herangetragene Anforderungen veränderten ihr Aussehen, erschlossen Bereiche des Darstellbaren, die vorher nicht Thema gewesen waren – und das notwendig in einer neuen Kunstsprache. Wenn im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert ein englischer Künstler den nach klassischen Vorstellungen völlig unattraktiven Ausblick aus seinem Fenster, zudem in radikaler Ausschnitthaftigkeit, bildwürdig werden lassen kann, dann hat sich nicht nur die Funktion des Bildes grundsätzlich geändert – indem es nun seine Aufgabe sein kann, eine subjektive Momenterfahrung für die individuelle private Erinnerung aufzubewahren –, sondern es ändert sich notwendig auch die künstlerische Struktur des Bildes ganz entschieden. Wir hatten davon gesprochen, daß dem neuen Wirklichkeitszugriff, den ein solches Bild zeigt, notwendig eine äußerste formale Abstraktion und Verankerung auf der Bildfläche entspricht, die das Bild als Bild, als formales Konstrukt auf der Fläche erfahrbar werden läßt und damit Gegenstands- und Formsehen zugleich hervortreibt. Die neue Funktion erschließt neue Gegenstandsbereiche, die neuen Gegenstandsbereiche erfordern zu ihrer Darstellung eine neue Form, die neue Form erzeugt eine neue Wahrnehmung. Zukünftige Kunstwerke werden in der einen oder anderen Form diesen neuen Strukturanforderungen Rechnung tragen.

Es dürfte auch deutlich geworden sein, daß es häufig durchaus leicht ist, dem Kunstwerk eine unmittelbar praktische Funktion zuzuschreiben. Daß ein Kunstwerk mit einem christlichen Thema religiösen Funktionen dient, ergibt sich wohl auf den ersten Blick. Doch wie es im einzelnen diese Funktionen erfüllt, und wie ihm diese besondere Form der Funktion zugewachsen ist, wie sie sich im historischen Prozeß auch wieder verändert – das ist, wie wir gesehen haben, nicht einfach zu fassen. Nicht einfach deswegen, weil wir von der individuellen Prägung des einzelnen Kunstwerkes auszugehen haben, um allgemeine Tendenzen festzustellen. Diese Spannung zwischen individueller künstlerischer Entscheidung und allgemeiner Entwicklung, die beide durch die verschiedensten historischen Faktoren bedingt sind, ist nicht nur als solche zu begreifen, sondern in ihrer jeweiligen Ausprägung im Kunstwerk anschaulich zu machen. Hier scheint uns die Kunstgeschichte in Zukunft gefordert. Auf eine denkbare Verständnisschwierigkeit sei in diesem Zusammenhang noch einmal eingegangen. Wir haben oft vom Wandel des Kunstwerkes im historischen Prozeß gesprochen. Natürlich ändert sich das individuelle Kunstwerk in seiner materiellen Substanz nicht; wenn man auch einschränkend sagen muß, daß kaum ein Kunstwerk gänzlich in seinem ursprünglichen Bestand auf uns überkommen ist. Es ändern sich nur die Rezeption und Interpretation des individuellen Kunstwerkes, häufig genug mitbedingt durch seinen Ortswechsel. Aber wenn wir von der Änderung, dem Wandel des Kunstwerkes gesprochen haben, dann haben wir noch etwas anderes damit gemeint: Es ändert sich im historischen Prozeß die Auffassung davon, was ein Kunstwerk ist, sein Begriff, und mit ihm die Sache. Und dies bleibt, wir haben es oft betont, der Produktion des individuellen Kunstwerkes nicht äußerlich. Es schlägt sich in seiner strukturellen Bildung nieder und wird auf die eine oder andere Art und Weise in seiner Form anschaulich. Noch viel zu wenig wissen wir über den Vorgang der Kunstproduktion selbst; die Kunstgeschichte hat hier noch kaum Erklärungsmodelle vorgeschlagen.

Natürlich werden wir nicht das „Warum“ jedes einzelnen Pinselstriches erklären können. Aber so, wie wir uns Gedanken machen über die Rolle der Einzelform im Gesamtorganismus des Bildes, über individuellen und zeitbedingten Stil, so müssen wir uns auch fragen: Wie haben sich im historischen Prozeß die Einstellung zum Kunstmachen und das Kunstmachen selbst verändert, ganz praktisch? Es ändert sich ja nicht nur die Auffassung dieses oder jenes Themas, diese oder jene äußerliche Funktion des Kunstwerkes – und die Art, der Vorgang, wie die Kunst praktisch gemacht wird, bliebe gleich. Mitnichten! Immer mehr begreifen wir, daß es auch eine Geschichte der Praxis gibt. Nicht nur neue Techniken und Malmittel werden erfunden, sondern selbst und gerade der körpermotorische Akt des Malens oder Zeichnens ist konventionsbestimmt und damit historischem Wandel unterliegend. Die künstlerische Ausführung als individuelle und geschichtlich bedingte Erscheinung anschaulich werden zu lassen – auch darin dürfte in Zukunft eine der Hauptaufgaben der Kunstgeschichte liegen.

Eine Funktionsgeschichte kann – und mehr sollte sie auch nicht – der Lösung derartiger Fragen vorarbeiten. Sie kann es unserer Meinung nach insofern, als sie Formbedingung und Formerscheinung des Kunstwerkes zugleich bedenkt.