

Ritual um die verlorene Mitte? Hans Belting über die sich selbst überlassene Kunst der Moderne

HANS BELTING

Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst

München, Beck-Verlag 1998. 551 S., 192 Abb., DM 84,—, ISBN 3-406-44057-6

Bereits erwartet und durch seine Kernthesen schon vor dem Erscheinen provozierend, liegt nun Hans Beltings Buch über die Moderne vor. Diese Problemgeschichte einer Epoche setzt bei dem durch Aufklärung und Romantik gewandelten Begriff von Kunst an und stellt die Tatsache in den Vordergrund, daß Kunst nunmehr ihr Publikum in Ausstellungen und Museen fand. Der historische Rückgriff ist konsequent, entwuchs die Auseinandersetzung mit der Moderne bei Belting doch der mit einzigartiger, ja biographischer Konsequenz verfolgten kunsthistorischen Fragestellung. Der Ursprung auch »des unsichtbaren Meisterwerks« ist die lebenslange kritische Durchleuchtung und Infragestellung des Kunstbegriffs an sich in seiner historischen Entfaltung. Und nun geht es darum, wie die Kunst, einmal unter dem Vorzeichen der Autonomie verabsolutiert, sich dem Betrachter zugleich auch immer wieder entzieht.

Belting erzählt die Geschichte der modernen Kunst im Spiegel ihres immer schon problematischen Kunstbegriffs. Mit den »modernen Mythen der Kunst« ist im Grunde immer wieder der des »Werkes« gemeint, also der Gestalt gewordene Mythos der Kunst selbst. Diese »richtete sich in dem leergewordenen Raum ein, den ihr die Religion hinterlassen hatte.« Balzacs 1831 erschienener *conte fantastique* *Das unbekannte Meisterwerk* wird zum Paradigma. Der begnadete Maler Frenhofer, dessen Duktus, dessen Wahrheit über allen stand, brachte bei dem jahrelangen Versuch, Cathérine Lescault im Kunstwerk neu zu schaffen, letztlich nur ein chaotisches Gewirr von Farben und Linien, eine »Wand aus Malerei« hervor. Jede konkrete Realisierung hätte seiner Idee von Kunst gespottet. Das Entsetzen seiner Bewunderer Porbus und Poussin trieb

Frenhofer in den Tod. *Das unbekannte Meisterwerk* wirft seinen langen Schatten auf Beltings Buch. »Man kann die berühmte Novelle Balzacs nicht mehr lesen, ohne auf ihr den Blick all der Künstler ruhen zu sehen, die sich in diesem Spiegel selbst erkannt haben. Van Gogh war, noch in seinem Freitod, eine Wiedergeburt Frenhofers, und von Cézanne wird der Ausruf überliefert: 'Frenhofer, das bin ich selber!' Picasso mietete ein Atelier in jener Pariser Straße, in der die Novelle beginnt, und malte dort 'Guernica'.« Für Belting wird der »Verzicht auf einen praktikablen Werkbegriff« zum Merkmal der Kunst wie zum Leitfaden seiner Analyse. Worauf verzichtet wird, steht dennoch in »jener leeren Mitte, in der es keine Werke, sondern nur eine Idee zu finden gab: die Idee der Kunst selber«. Belting sieht es geradezu als Epochenmerkmal der Moderne an — im Sinne der Historiker, nicht der Kunsthistoriker, weit aufgefaßt, mit der Revolution beginnend —, daß sie einen zum Mythos gewordenen Werkbegriff verabsolutiert und daran festhält. Indem er diesen Mythos im »Epos der modernen Kunst« herausarbeitet, hält er dem Kunstbetrieb zwar den Spiegel vor, doch ohne von der Flucht — weg von einstmals beschworenen Holzwegen — zu träumen: wir verharren im Paradox eines leeren Mythos, einer Götterdämmerung, zur arktischen Winternacht verlängert, in der »permanenten Krise« einer »sich selbst überlassenen« Kunst, des sich selbst überlassenen Menschen. Die Geschichte der Moderne wird zur Geschichte einer immer wieder erneuerten, radikalisierten Infragestellung der Kunst, wirkungsvoll unterbrochen durch Passagen über die Kunst in der Literatur. Darin geht es zunächst um Romane über gescheiterte Künstler wie *Manette Salomon* der Goncourt und

L'Œuvre von Emile Zola, dann um Texte wie Malraux' *Stimmen der Stille* und die *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss, in denen die Wirkungsmacht der Kunst zur zeitgemäßen Erneuerung humaner Werte positiver eingeschätzt wird.

Das vielschichtige Buch besteht aus zwei Teilen, ergänzt um einen Epilog zu den wichtigsten Entwicklungen seit den 60er Jahren. Der erste konfrontiert die Genieästhetik und den Werkbegriff der Romantik miteinander und baut das Paradox eines absoluten, im Grunde uneinlösbaren Kunstbegriffs einerseits und der Melancholie der Vollendung andererseits auf, jene Melancholie, die im nunmehr stets »unmöglichen« Meisterwerk beschlossen liegt. Denn das konkrete Werk unterläuft durch seine konkrete Anfaßbarkeit die Idealität der ästhetischen Sendung. Indem vom Kunstwerk die Vision der radikalen Freiheit, der rettenden Utopie oder einer grundsätzlichen Jenseitigkeit verlangt wird, entzieht es sich eigentlich der Realisierbarkeit. Einzelnes ist letztlich doch nicht im Allgemeinen aufgehoben, vielmehr werden aus der unerreichbaren Warte des Allgemeinen das Werk wie sein Schöpfer in die depressive Welt der sterblichen Dinge zurückverwiesen. Belting radikalisiert jene Aporie, die Richard Schiff einmal konkreter gefaßt hat, als er von »technique of originality« sprach, von der (prinzipiell wiederholbaren) Machart, die zum gänzlich Eigenartigen (prinzipiell Unwiederholbaren) führen soll. Unter der Herrschaft der Akademien, der Kunstlehre eines Félibien, hatte die Kunst als Realisierung eines kanonisch definierten Ideals gegolten, das in den Werken von der Historienmalerei bis zum Genre immer wieder neu – wenn auch stets nur in Einzelaspekten – zur Geltung gekommen war. Sobald diese Idee von *Perfektion*, verbunden mit den akademischen Techniken der *Perfektionierung*, zu Fall kam, wurde das Kunstwerk zur unwahrscheinlichen Utopie der Erscheinung einer sich verborgenden Schönheit, zu der kein beschreiblicher Weg führt. Folie für diesen Wandel der

Erwartung an die Kunst war der Wandel des Begriffs des Sublimen. Stand es bei Kant als Erhabenes dem Schönen gegenüber, als Erscheinen einer ethisch-göttlichen Übermacht dem sinnlichen Scheinen der (menschlich einsehbaren) Idee konfrontiert, so verdrängt es bald das Schöne: bei Schlegel lieh es sein unfafßliches Wesen der Kunst schlechthin, – um später freilich als Sublimes zur Sublimierung, zur Technik der Verdrängung gebändigt zu werden. Belting verfolgt diesen Kunstbegriff auf seine Verwurzelung in der Romantik zurück, auf seine Verbindung zur Krise des *Selbst*, das sich gerade im *Selbstverlust* an ein Jenseitiges zu finden vermeinte.

Im Zusammenhang mit dieser begriffsgeschichtlichen Einkreisung der Erwartungen an die Kunst zeigt er, daß das »unwahrscheinliche« Meisterwerk mit der Erfindung des Museums verbunden war. Lomazzo schrieb *L'idea del tempio della pittura* 1590 mit Blick auf die Uffizien und Philipps II. Bildergalerie im Escorial. Er nahm damit die Idee des öffentlichen Kunstmuseums vorweg. Hatte das Kunstkabinett die Werke im Nebeneinander von Vergangenen und Gegenwärtigen präsentiert, in einer vom Geschmack des Sammlers zusammengehaltenen Einheit, so wird das Museum zum Ort einer objektivierten Kunstgeschichte. Ende des 18. Jh.s entstanden Kataloge der Sammlungen in Dresden, des Oberen Belvedere in Wien, des Museo Pio Celementino im Vatikan und der Uffizien. Höhepunkt war der seit 1803 erscheinende illustrierte Katalog des Musée Napoléon im Louvre, des 1793 als Nationalmuseum neu eröffneten vormaligen Königspalastes. Nach dem napoleonischen Kunstraub war in der *Grande Galerie* das totale Museum der nunmehr geschichtlich gewordenen, in Schulen eingeteilten Kunst eingerichtet worden. Paris wurde zur Konkurrenz Roms, nun nicht mehr unangefochten die Heimat des Ideals in der Mitte der Künste Europas. Raffaels »Trasfigurazione« – eine Vision, über die der Maler selbst, so der biographische Mythos, in das Reich des Todes

entrückt werden mußte — und der von Winckelmann gepriesene Apoll vom Belvedere wurden ebenso wie die Venus Pudica der Uffizien nach Paris verbracht. Aber gerade indem diese schlechthin idealen Werke in der Galerie all dessen, was damals als klassisch verehrt wurde, gezeigt wurden, geriet ihre maßstablose Maßgeblichkeit in Frage. Das Staunen über den 1817 nach London verschifften Parthenon-Fries, der wiederum alles Bekannte in den Schatten stellte, leistete der Historisierung des Ideals Vorschub. Doch wurde dadurch der Mythos des »totalen« Meisterwerks nicht verabschiedet, nur entrückt. Zum Werk schlechthin der deutschen Romantik mutierte Raffaels Sixtinische Madonna, die August III. 1753 direkt vom Altar von S. Sisto in Piacenza ins Dresdener Museum bringen ließ. Zur Vision einer sich selbst offenbarenden Kunst verklärt, erfüllte sie alle Eigenschaften des numinosen Meisterwerks. Wie Maria dem Betrachter im raumlosen Werk erscheint, im Ritual der Betrachtung zwischen den aufgezogenen Vorhängen Gestalt annimmt, so sei sie nach der Projektion der Romantik schon Raffael im Traum erschienen. Sogar die Schlussszene von Goethes *Faust II* sei, so Belting, dieser »Madonna der Deutschen« verpflichtet: »Das Unbeschreibliche, hier ist's getan.«

Der zweite, ausführlichere Teil des Buches ist eine Geschichte der Kunst in ihren Hauptwerken — den subversiven Werken freilich, die den Werkbegriff unterlaufen, gerade dessen Unmöglichkeit zum Gegenstand haben. Da finden sich durchaus die Ikonen der Moderne von Géricaults »Floß der Medusa« über Manets »Bar aux Folies-Bergère« bis zu Cézannes »Badenden«, von Picassos »Damoiselles d'Avignon« und Duchamps »Großem Glas« bis hin zu »Guernica«. Géricaults 1819 erstmals auf dem Salon ausgestellt Gemälde eines damals in der Presse diskutierten Schiffbruchs war mit Figuren bevölkert, die Michelangelos Sixtinischem Höllensturz entlehnt waren. Doch in Format und Motiv erinnerte das Gemälde ebenso an die napoleonischen

Schlachtenmalerei eines Baron Gros — und führte auch deren Scheitern vor Augen. Letztlich geht es in diesem verzweifelten Meisterwerk um das Scheitern schlechthin, auch als »Metapher vom Kampf der Kunst um ihre Fortsetzung«. Auf eine andere Art wird für Manet das Ringen um eine unmögliche Kunst zu deren Anliegen. Der Spiegel hinter dem Barmädchen in den Folies-Bergère steht für die Flüchtigkeit und Zufälligkeit der malerischen Illusion: wie der Spiegel nichts festhält, die Bilder immer nur über ihn hinweghuschen, so sucht das Gemälde, das Museumsstück, nun nicht mehr den Sinn, sondern gerade dessen Entschwinden im permanenten Theater der *modernité*: »Der stumpfe Blick des Barmädchens ist eine Parodie des andächtigen Blicks, den Kunst auf sich zog.« Cézannes zahllose Skizzen zu den großen »Badenden«, seine jahrelange Arbeit an Einzelmotiven und an drei *unvollendeten* Versionen der großen Leinwand zeugen von der Besessenheit, mit der er gerade vom Traum der *Vollendung* getrieben war. Der Rhythmus der Einzelfigur geht auf den des Bildes über, ja, »was die einzelne Figur häßlich macht, erzeugt Schönheit im Bildganzen«, ohne daß ein Ausgleich erzielt werden könnte. In den unaufhörlichen Metamorphosen des Motivs verflüchtigte sich die Idee des Werks, des gescheiterten Ausgleichs mit der Natur. Die Größe der Kunst hat sich in die Grandiosität des Wunsches nach Kunst zurückgezogen. Überzeugend synkopiert Belting die Geschichte Cézannes mit der Rodins und seiner »Höllentpforte«. Das »staunenshaft unvollendete Wesen [...] aller großer Werke seines Jahrhunderts« war Proust an Richard Wagners Werk aufgefallen, eine verlorene Einheit des *Werks*, von der die biographische Einheit der *Suche* nur ein Schatten ist. Picassos großes Gemälde der Prostituierten des Carrer de Avignon im Zentrum von Barcelona wurde noch Jahre nach seiner Fertigstellung im Frühjahr 1907 als eine Ruine, ein gescheiterter Versuch angesehen. Entsprechend wertet auch Belting das Bild als »Schlachtfeld«, auf dem

Picasso »neue Strategien im Kampf um das Werk durchstehen konnte«. Duchamps »Hauptwerk«, das »Große Glas« oder die »Braut, von ihren Junggesellen entkleidet«, dessen zahlreiche Vorstudien der Künstler jahrelang durch kryptische Kommentare »erklärte« und sie 1934 in der »Grünen Schachtel« veröffentlichte, macht den Werkprozeß zum Ritual scheinhafter Selbstverwirklichung, ironisiert in der unerfüllbaren Erotik des Blicks und seiner Sublimierungen. Untergründig spielen die Skizzen und ihre Beischriften auf Leonardos Handschriften in Windsor Castle an.

So scheint denn auch kaum eine Ikone der Kunst Beltings These so eindrücklich zu bestätigen wie Leonardos Porträt der Lisa del Giocondo. Seit der Generation Théophile Gautiers erblickte man in dem Lächeln der Mona Lisa das rätselhaft erotische, sich entziehende Wesen der Kunst. Beltings Kapitel über den Kult um das Gemälde im 19. Jh. rekonstruiert eine Rezeptionsgeschichte, der man sich bislang merkwürdigerweise nur ausschnitthaft gewidmet hat. Ein Höhepunkt der romantischen Lisa-Deutungen ist die von Walter Pater, der sich 1873 sicher war, antike Göttinnen »wären über eine solche Schönheit beunruhigt, in welche die Seele mit all ihren Krankheiten eingegangen ist«. Schon Pater mutmaßt, die reale Frau müsse Leonardo an ein Urbild aus der Kindheit erinnert haben, noch bevor Freud sie 1910 in seiner psychoanalytischen Deutung zur wiederkehrenden Mutter stilisierte, deren Lächeln den Künstler nicht mehr losgelassen habe. Ein Jahr später wurde das längst zum Klischee entratene Meisterwerk aus dem Louvre gestohlen. Der Dieb, ein Italiener, gab das Bild 1913 zurück, in der wahnsinnigen Hoffnung, es könne fortan in den Uffizien gezeigt werden. Das abwesende Werk wurde in der Feder André Salmons zum Symbol aller lähmenden Kräfte der Kunst, und eine Befragung machte deutlich, daß die Künstler den Diebstahl als eine Befreiung von paternalistischem Druck auch begrüßten. 1919 signierte Duchamp eine Postkarte der

Mona Lisa, der er einen Kinn- und Schnurrbart aufgemalt hatte. Vielsagend ist für Belting Duchamps Einladungskarte von 1965, wo das Motiv, dieses Mal unverändert, als »rasierte« Mona Lisa signiert wurde: »Voilà die alte Paradoxie des unsichtbaren Meisterwerks«. 1963 brachte André Malraux die Mona Lisa nach New York, wo sie während der Kuba-Krise zum Symbol des Westens wurde. Andy Warhol fertigte eine Serie von Siebdrucken nach dem meistreproduzierten Gemälde an und gab ihr den ironischen Titel »Thirty are better than one«.

Immer wieder umkreist Belting interpretierend, polemisierend und bisweilen sogar pathetisch die Kunst, bei der sich alles um das Paradox ihrer eigenen Unmöglichkeit dreht. Der romantische Kunstbegriff, einleitend entfaltet, wirft im ausführlichen Epilog seinen Schatten bis zur Kunst der 60er Jahre um Happening und Konzeptart, Fluxus und Minimal, als man das Kunstwerk aus dem Bereich des kommerzialisierbaren Objektes in einen utopischen Sozialraum entrücken wollte. Belting bleibt bei aller Entgrenzung des Werkbegriffs letztlich doch im Bereich der Kunst. Die Moderne fügt sich ohne Grenzüberschreitung in diese Geschichte der Kunst, die nicht mehr weiß, was sie ist. Video-Kunst und Happening werden besprochen, solange sie in den Bereich der utopisch gewordenen Kunst gehören. Comic Strips und Werbung haben ebensowenig ihren Platz wie die Pop Art. Mit Blick auf die »Zitatkunst«, 1978 von Leo Steinberg im Whitney-Museum als »Art about art« ausgestellt, und den allenthalben betriebenen »Kult der Erinnerung« wandelt sich die Kernthese des Buchs dahingehend, daß die Kunst sich nunmehr darum drehe, was sie einmal war. Belting beschreibt nicht nur zweihundert Jahre des Kults um das unsichtbare Meisterwerk, sondern bietet zugleich die literarisch attraktive Synthese der kunsthistorischen wie auch der künstlerischen Diskussion der letzten Jahre. Kunstgeschichte und Gegenwartskunst werden in beispielhafter Weise zusammenge-

führt. Dennoch wird man Beltings Kernbefund auch anders ausloten wollen. Sollen wir vergessen, daß in der Neuzeit »Kunst« nur einen Bruchteil der gesellschaftlichen Bildproduktion ausmacht, während man fast alle aus dem Mittelalter überkommenen Produkte der Bildkultur als »Kunst« musealisiert? Früher einmal hat man einen Zusammenhang zwischen Beltings Dekonstruktion des Kunstbegriffs, der von ihm 1983 aufgeworfenen Frage nach dem *Ende der Kunstgeschichte* gesehen und der Entdeckung anderer Medien in Kunst und Kunstgeschichte — von den Bilderbögen des 19. Jh.s zur illustrierten Presse, von der Photographie und dem Bildplakat zum Film, vom Fernsehen zu virtuellen Räumen. Belting hat daran vor allem interessiert, wie die moderne Kunst sich durch die Verwendung neuer Medien wandelt. Andere blickten von der Kunst aus auf die nicht-»künstlerische« Welt, und erst von dort aus zurück auf die Kunst. In der Folge von Meyer Schapiros 1940-41 erschienenem Aufsatz über *Courbet and popular imagery* begriff die Kunstgeschichte schon vor der Pop art, daß die anderen Medien explizit oder implizit längst zum Thema der Kunst geworden waren. Dadurch wandelte sich nicht nur der Kunstbegriff. Vielmehr hatte auch die Kunstgeschichte ihre Blickbegrenzung auf Kunst in Frage zu stellen. Was »Kunst« heute ist, hängt gewiß mit den gewandelten Funktionen der Kunst im medialen System des Visuellen zusammen. Moderne Malerei etwa ist von der bildnerischen Spra-

che von Film und Werbung mindestens ebenso wie von der Erinnerung an die Kunstgeschichte geprägt. Beide macht sie von der nachdenklichen Warte der Kunst aus zum Thema. Die Kunst kritisiert nicht nur das Museum und ihre eigene Rolle — so sehr die Reflexion über die eigenen Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen unabweisbar geworden ist —, sondern auch die außerkünstlerische, mediale Bilderwelt, unsere schon längst industrialisierte Phantasie. Ohne Berücksichtigung dieser Intermedialität jedenfalls läßt sich ihr Wesen, der »Kunstbegriff« der Moderne, wohl nicht mehr fassen. Die Wirksamkeit der Kunst in unserer Gegenwart *allein* als Kult um ein verlorenes Meisterwerk aufzufassen, dies erschiene vor diesem Hintergrund als Verabsolutierung der »Kunst«.

Belting schildert fesselnd, wie die Verhältnisse in der Moderne noch jeden *Kunstbegriff* ausgehebelt haben, ohne der *Kunst* zu schaden. Doch im Grunde rettet er den Kunstbegriff, indem er dessen romantische Paradoxierung verewigt. Dämmert hinter der verwirrenden Vielfalt der Bilder und ihrer Infragestellungen das Nordlicht eines abwesenden Sinnes herauf? Mag sein, daß sich in der Tiefe des Chaos ein alles einendes Bedürfnis nach Kunst zeigt, eine unverbrüchliche Sehnsucht des Menschen nach Mimesis seiner Praxis. Aber haben wir eine Kunstgeschichte als hohe Priesterin der Kunst nicht längst über Bord geworfen? Soll sie nun im Kult um das unsichtbare Wesen der Kunst wieder aufleben?

Michael F. Zimmermann