

Werner Busch

Funktionsgeschichte als kunsthistorisches Paradigma – Zum Problem der Vermittlung einer Geschichte der Kunst*

Problematisch ist nicht nur die in der Themenstellung angesprochene *Vermittlung* einer Geschichte der Kunst, problematisch ist bereits die Geschichte der Kunst selbst, verstanden als Gesamtdarstellung. Dieses Problem ist so alt wie die Geschichte der Disziplin Kunstgeschichte, mit der ich Sie nur insofern behelligen will, als sie in ihrer Frühphase das Grundproblem quasi in Reinkultur präsentiert. Die ersten großen Kunstgeschichten entstanden vor der Mitte oder um die Mitte des 19. Jahrhunderts auf der Basis eines zumeist hegelianischen Geschichtsbegriffes, sie entwerfen eine weltgeschichtliche Entwicklung in großen, genauer gesagt meist drei Schritten, ordnen diesen weltgeschichtlichen Epochen bestimmte kategoriale ästhetische Begriffe zu, die sie in einer konsequenten Entwicklung auseinander hervorziehen sehen. Vor 1848, als er bereits an seiner großen »Ästhetik« arbeitete, hatte beispielsweise Friedrich Theodor Vischer ein derartiges Projekt mit einem Stuttgarter Verleger geplant, als er merkte, daß er wegen seiner »Ästhetik« nicht an eine Verwirklichung dieses Projekts denken konnte, übertrug er es seinem Schüler Anton Springer, dem späteren ersten Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte an der Bonner Universität. Dieser hatte bei Vischer 1848 über Hegels Philosophie der Geschichte promoviert. In dieser Tradition hatte Springer bereits selbst an eine Gesamtdarstellung gedacht und seine »Kunsthistorischen Briefe« publiziert, womit er den erfolgreich von Carl Schnaase initiierten literarischen Typus aufgriff. Der Untertitel von Springers Briefen ist Programm, er lautet: »Die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung«. 1852 wurden diese Briefe in Bonn als habilitationsadäquate Leistung angesehen. Doch das Thema von Springers Antrittsvorlesung in Bonn markierte einen radikalen Bruch mit dieser hegelianischen Tradition. Es klingt geradezu wie eine Kriegserklärung: »Die Kunstgeschichte vertritt und ersetzt vollständig die sogenannte Wissenschaft der Ästhetik, welche letztere, weit entfernt eine reale Kunsterkenntnis zu schaffen, nur einen dialektischen Wert besitzt«. Als Springer 1855 sein »Handbuch der Kunstgeschichte« veröffentlichte, die Einlösung des alten Vischerschen Projektes, war dieser entschieden enttäuscht. Ein Vorwort von Vischer ver-

suchte zu retten, was zu retten war, versuchte eine geschichtsphilosophische Ergänzung als unverzichtbaren Rahmen nachzuliefern. Springers Text, argumentierte Vischer, fehle das »Allgemeine« und »Charakterisierende«, er war, nach Vischers Vorstellung, bloße Aneinanderreihung geschichtlicher Faktizität, nicht Geschichtsentwurf, ohne eigentliches Ziel und damit ohne eigentlichen Sinn. Springer dagegen wollte Kunstgeschichte als eine strenge historische Wissenschaft etablieren, das Kunstwerk selbst war ihm primäre Quelle, sekundäre Quellen interessierten ihn vor allem zur präzisen Verankerung des Kunstwerkes. Sein Ziel war eine integrale Kulturgeschichte mit dem genau quellenmäßig erforschten Kunstwerk im Zentrum. So war er auch gegen eine Kulturgeschichte, die das Kunstwerk nur als Beleg nutzte, um geschichtliche Bewegungen in Bausch und Bogen zu charakterisieren. Letztlich allerdings gerann ihm seine eigene Kulturgeschichte zu einer immanenten Formgeschichte der Kunst, zu einer Morphologie, für die das geschichtliche Faktum, die geschichtliche Quelle der Beweis für die richtige Platzierung des Kunstwerkes im autonomen Entwicklungsgang war. Friedrich Theodor Vischer resignierte vor dieser Entwicklung. Nach 1848 brach auch für ihn die Vorstellung, die Geschichte folge einem logischen zielgerichteten Bewegungsprinzip, schrittweise zusammen. Seine eigene »Ästhetik«, deren weitere Bände nun erscheinen, sind auch zu lesen als eine fortschreitende Auflösung eines Gesamtentwurfes. Erst setzte er seine Hoffnung noch auf die Kunst, in ihr sei, so argumentierte er, das Versprechen auf eine bessere Zukunft aufgehoben, dann sah er auch sie nur noch als schönen Schein. Als ihm 1865 der Karlsruher Lehrstuhl für Kunstgeschichte angeboten wurde, winkte er ab, er sah sich, wie er schrieb, nicht mehr in der Lage, die Masse des zutagegetretenen kunsthistorischen Stoffes noch zu bewältigen und mit einer allgemeinen Ästhetik in Übereinklang zu bringen.

An diesem Punkt, an dem Ästhetik und Kunstgeschichte als eigenständige Geschichtsdisziplin sich getrennt haben, stehen wir im Grunde genommen immer noch. Springer – ganz konnte er seine hegelianische Herkunft auch später nicht verdrängen –

hatte zwar immer noch das Ganze der Geschichte im Blick, aber Methode wurde ihm mehr und mehr zur Stoffbewältigungsstrategie. Sinn ergab die Geschichte allenfalls aus sich und für sich selbst, Sinnggebung für die Gegenwart ist sie nicht mehr. Die Spezialisierung des Kunsthistorikers ist in der Folgezeit bekanntlich fortgeschritten, auch die Konzentration der Disziplin auf sich selbst. Zugleich ist aber auch das schlechte Gewissen geblieben, daß da etwas fehlt. Was da allerdings fehlt, das wird sehr unterschiedlich benannt: die einen klagen die Ästhetik ein, die anderen die Geschichte, die dritten, allgemeiner, den Sinn, die vierten würden ihn durch eine anthropologische Fundierung gegeben sehen. Und immer stellt sich dieses schlechte Gewissen dann ein, wenn es um die Frage von Gesamtdarstellungen geht.

•Nun kann man sich dem, wie schon Vischer gewußt hat, mittels Masse entziehen. Propyläen-Kunstgeschichte, Pelican-History of Art und andere vielbändige Kunstgeschichten kommen sehr weitgehend um die Frage durch Zersplitterung und Spezialistentum herum. Es gibt keinen wirklich fortlaufenden Text, sondern, im Falle der Propyläen-Kunstgeschichte ist es besonders extrem, einen jeweiligen Epochenessay, der von den Benutzern der Propyläen-Kunstgeschichte selten genug gelesen wird, dann vor allem Spezialistenkommentare zu einzelnen Gattungen einzelner Epochen und Länder und schließlich geradezu stichwortartige Kommentare zu einzelnen abgebildeten Werken. So gut wie nie wird dargelegt, nach welchen Kriterien Werke ausgewählt werden. Auch hier macht's die Menge, es gibt so etwas wie einen flächendeckenden Epochen- und Länderproporz. Gelegentlich schlägt eine Autorenavorliebe durch, wie etwa beim Autor des Propyläen-Bandes 19. Jahrhundert, der der skandinavischen Kunst besondere Gerechtigkeit widerfahren läßt.

Kürzere Gesamtdarstellungen können sich einer Stellungnahme nicht so leicht entziehen, für sie scheint es nur zwei Möglichkeiten zu geben: entweder auf den populären Büchermarkt zu spekulieren, dafür reicht offenbar eine reich bebilderte essayistische Darstellungsweise, die von einem breiten Konsens über einen verbindlichen Kunstbegriff ausgeht, der wohlweislich nicht reflektiert wird. Wissenschaftlich anspruchsvollere Darstellungen haben ihren methodischen Ansatz offenzulegen. Doch fragt man, welche und was für Darstellungen gibt es überhaupt, so wird man kaum viele beibringen können, zumindest nur sehr wenige, die nach wie vor einigen Erfolg haben. Eigentlich nur drei oder vier: Arnold Hausers »Sozialgeschichte der Kunst und Literatur«, 1951, Gombrichs »Geschichte der Kunst« von 1958 und Horst W. Jansons »Malerei unserer Welt« von 1957 und seine »Kunstgeschichte unserer Welt« 1962, wobei es sicher kein Zufall ist, daß die genannten Geschichten von Emigranten stammen, man könnte in ihnen auch den Versuch einer Versicherung der geistigen Herkunft sehen. Vielleicht sollte man zusätzlich noch Hugh Honours und John Flemings »Weltgeschichte der Kunst«; auf deutsch bei Prestel erschienen, nennen. Und es ist auch kein Zufall, daß alle diese Gesamtdarstellungen ihren größten Erfolg im angelsächsischen Raum gehabt haben und noch haben. Wie das Schicksal es will: der drastischste Verriß von Hausers »Sozialgeschichte« stammt aus der Feder Gombrichs. Für uns ist dieser Verriß insofern von Wichtigkeit, als er, wenn auch mit einiger Polemik ein Generalproblem formuliert. Zum Verständnis gilt es vorab festzuhalten, daß für Gombrich alles Elend der Geisteswelt von Hegel herkommt. Nicht nur der Marxismus, sondern etwa auch noch das Geschichtsbild eines Aby Warburg, den er doch sonst so verehrt, sind für ihn von Hegel geprägt. (Für diese geradezu fixierte Abneigung hat Gombrich im übrigen – Ironie der Geschichte – den Hegel-Preis erhalten.) In einer zentralen Passage der Hauser-Kritik schreibt Gombrich: »Diejenigen von uns, die weder Kollektivistin sind, die Nationen, Rassen, Klassen oder Perioden für in sich schlüssige psychologische Einheiten halten, noch dialektische Materialisten, die sich über Entstehung von 'Widersprüchen' (im Hegelschen Sinne)

nicht aufregen, ziehen es vor, in jedem individuellen Fall zu fragen, inwieweit ein stilistischer Wandel als Index für gewandelte psychologische Haltungen angesehen werden kann und was genau ein derartiger Bezug für Implikationen haben würde. Denn wir wissen, daß 'Stil' in der Kunst in Wirklichkeit eher ein problematischer Anzeiger für sozialen oder intellektuellen Wandel ist. Wir wissen das ganz einfach deswegen, weil das, was wir unter dem Namen Kunst fassen eine beständig sich ändernde Funktion im sozialen Organismus verschiedener Perioden hat und weil hier, wie immer, 'form follows function' – die Form der Funktion folgt. Es ist seltsam, daß all dieses Insistieren auf 'Dialektik' Hauser nicht daran gehindert hat, zum Beispiel manieristische und spätgotische Kunst zu vergleichen, als wären sie kommensurabel. Bevor wir uns fragen, was diese Künste ausdrücken, müssen wir wissen, in welchen institutionellen Rahmen sie passen sollten, und dieser Reverenzrahmen änderte sich eindeutig zwischen Gotik und Manierismus.« Zweierlei gilt es festzuhalten: Gombrich glaubt nicht an eine Logik der Geschichte, schon gar nicht an einen fortschreitenden Weg zu einem Ziel, allenfalls sieht er eine Art anthropologisch bedingten Generationsrhythmus; epochencharakterisierende Grundbegriffe sind ihm suspekt, wie alle theoretischen Erklärungsmodelle. Das impliziert einen bewußten Verzicht auf Entwicklungserklärung. Andererseits sieht er die institutionelle Bedingtheit jeder Zeit, jedes Künstlers, jeden Werkes. In seiner »Geschichte der Kunst« heißt es: genaugenommen gibt es »die Kunst« gar nicht, es gibt nur Künstler. Kunst war immer etwas anderes. Und es heißt dort auch: »das Kunstwerk entstammt nicht mysteriöser Tätigkeit, sondern ist ein Gegenstand, den ein lebendiger Mensch für andere lebendige Menschen gemacht hat« und es heißt dort schließlich: »Die meisten der Bilder und Statuen, die jetzt an den Wänden unserer Museen aufgereiht sind, waren nicht entstanden, um als 'Kunst' ausgestellt zu werden. Sie wurden für eine ganz bestimmte Gelegenheit und einen bestimmten Zweck verfertigt, und der Künstler stellte sich bei seiner Arbeit darauf ein.« Nimmt man noch hinzu, daß Gombrich nur wirkliche Kunstwerke, echte Kunst behandeln will, ohne daß er erklärte, was er darunter versteht, dann bleibt seine Position widersprüchlich. Auf Entwicklungserklärung, auf Erklärung geschichtlicher Prozesse will er verzichten, ebenso auf ästhetische Reflexion, zugleich aber sieht er das Kunstwerk grundsätzlich von seiner Erscheinungssphäre bedingt, sieht von Generation zu Generation wechselnden Ausdruckswillen. Geschichte erwiese sich so als ein besinnungsloses Taumeln im Rahmen vorgegebener Bedingungen, das Kunstwerk wäre auf seine Zwecke in diesem Rahmen zu untersuchen und auf den sich in ihm niederschlagenden Ausdruckswillen. Dem Sozialgeschichtler Hauser wirft er vor, dadurch daß er Geschichte teleologisch fixiere, suche er nur nach Phänomenen in den Kunstwerken, die dem angenommenen Ziel entsprächen, dem nicht entsprechende Phänomene würden mit Hilfe der These von den »inneren Widersprüchen« dialektisch neutralisiert. Die Tatsache, daß diese Vorwürfe gegen Hausers »Sozialgeschichte der Kunst« im Einzelfall durchaus berechtigt sind, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß Gombrich mit ihrer Hilfe auch seinen Verzicht auf Geschichtstheorie und Kunsttheorie, sprich Ästhetik, vergessen machen will, an ihre Stelle können, auch gerade bei Gombrich, Anthropologie und Psychologie als quasi überhistorische Wissenschaften treten. Damit stiehlt sich letztlich der Kunsthistoriker aus der Verantwortung, die ein Arnold Hauser, auf seine Weise, übernommen hat. Aber an eben diesem Punkt ist das Problem auch zu suchen. Für Gombrich ist die Alternative einfach zu benennen: Kunstgeschichtsforschung wird entweder ideologisch fixiert oder ideologiefrei betrieben, wobei die Ideologiefreiheit den besagten Verzicht impliziert.

Ich will das hier nicht vertiefen, nur darauf hinweisen, daß das Projekt, das hier zur Debatte stehen soll, das 1984/85 im ARD-Verbund gesendete Funkkolleg »Kunst«, dessen Leitung ich innegehabt habe und von dessen Konzept ich im folgenden berichten will, daß dieses Projekt durch die deutsche Kunstge-

schichte genau unter der eben geschilderten Problemstellung angegangen wurde. Um es salopp zu sagen: den einen war es zu wenig gombrichisch, den anderen zu wenig hauserisch und den dritten ein Verrat am Wesen der Kunst, mithin zu wenig ästhetisch fundiert. Mit diesem dreiköpfigen Wesen, das ja bekanntlich für Klugheit steht, und im einzelnen Erinnerung, Intelligenz und Voraussicht verkörpert, wobei Hauser die wölfische Erinnerung, Gombrich die löwenhafte Intelligenz und den die Ästhetik in Anspruch nehmenden Hermeneuten die hundsköpfige Hellsichtigkeit zuzuordnen wäre, mit diesem Wesen war nicht leicht kämpfen. Denn die Kritiker haben ja natürlich alle so recht. Auch den Veranstalter des besagten Funkkolleg »Kunst« war die geschilderte grundsätzliche Problematik bewußt, und sie haben ihr Konzept auch nur als ein mögliches Konzept entworfen, aus der Einsicht heraus, daß der Kunstgeschichte nicht nur etwa eine differenzierte Sozialgeschichte fehlt – die im übrigen, wegn auch ohne Dialektik, und dafür mit historischer Detailforschung auch Gombrich fordert –, sondern daß ihr noch viele Geschichten fehlen. Ich darf mich selbst aus einem Aufsatz von 1981 zitieren: »Wir brauchen wieder Handbücher, nicht bloß Stoffsammlungen, nicht Epochenüberblicke als Stilgeschichten, sondern problemgeschichtliche Überblicke. Es fehlen etwa Gattungsgeschichten mit einer dereinst daraus resultierenden Gattungstheorie; es fehlt eine Geschichte der Sehweisen, eine Geschichte des Zeichnens, eine Geschichte der Naturaneignungsprozesse, eine Geschichte der Körpermimik und Physiognomik, eine Geschichte des Symbols und der Allegorie, eine Geschichte der Kunsttheorie, eine Geschichte der kunsthistorischen Quellen oder Überlieferungsformen, eine Geschichte der Kunstinstitutionen, eine Geschichte der Kunstpräsentation, eine Geschichte der künstlerischen Ausbildung, eine Geschichte der Rezeption, eine Geschichte der Normen und Normenverstöße«. Die durchaus zufällige Liste ließe sich fortsetzen, es müßte etwa von der Forderung nach einer allgemeinen Kulturgeschichte, nach einer feministischen Kunstgeschichte, nach einer historischen Künstlertypologie die Rede sein. Wir haben uns im Falle des Funkkollegs »Kunst« für eine der vielen denkbaren noch und noch fehlenden Geschichten entschieden, für eine Funktionsgeschichte. Eine Entscheidung, die ich im folgenden auch unter didaktischen, hier mediendidaktischen Gesichtspunkten verständlich machen möchte, um dann kurz das Programm dieser Funktionsgeschichte vorzustellen, aber auch seine Vorläufigkeit und seine Grenzen zu betonen.

Einer der Autoren des Funkkollegs Hans Belting, hat in einer gerade erschienenen Einführung in die Disziplin Kunstgeschichte, die zu einem Gutteil von Autoren des Funkkollegs verfaßt wurde, kritisch zum Funktionskonzept des Funkkollegs angemerkt: »Die Geschichte der Kunst (in diesem Kolleg) wird im Wandel ihrer (religiösen, ästhetischen, politischen und abbildenden) Funktion dargestellt. Das Schema, das die Dinge notwendig vereinfacht, meint keine zeitliche Abfolge, sondern ein Repertoire an Funktionen, die einander durchdringen und manchmal ablösen. Wichtiger als die Antworten im einzelnen ist hierbei der Versuch, Kunst nicht einfach als gegeben hinzunehmen, sondern ihre Entstehung mit Funktionen in Verbindung zu bringen, die dafür Bedeutung hatten. Auf diese Weise tritt ein Kontext ins Licht, der ausgeblendet wurde, als die Kunst in die geschichtslose Existenz des Museums eintrat: dort wurde sie nur mehr nach Schulen und Stilen geordnet. Allerdings wird der experimentelle Charakter, der dieser Fragestellung noch anhaftet, unterlaufen, wenn man sie dialektisch überzieht und bereits auf den Boden einer Breitenwirkung bringt, auf dem sie weder gesicherte Faustregeln kunsthistorischer Praxis anbieten, noch eine Monopolstellung beanspruchen kann.« Belting, einer der ersten, die sich intensiv mit der Funktionsfragestellung beschäftigt haben, fürchtet hier offenbar ein wenig die Geister, die er gerufen hat. Ich würde das nicht ganz so problematisch sehen, zumal, um in unserer Sprachregelung zu bleiben, das Kolleg trotz der generellen Fragestellung noch mehr als genug Hauser und Gombrich aufwies, allerdings zugegebenermaßen relativ wenig Werkästhetik. Wenn Bel-

ting die zentrale Fragestellung, die nach der Erhellung des Funktionsrahmens des Kunstwerkes, für richtig hält, dann formuliert er im Grunde genommen nicht viel anderes als das, was Gombrich gemeint hatte, als er von der bestimmten Gelegenheit und dem bestimmten Zweck sprach, für den ein Kunstwerk, zumindest über Jahrhunderte, gedacht war, und auf deren Anforderungen der Künstler mit seinem Werk notwendig reagiert, oder wenn er die grundsätzliche Richtigkeit des nun allerdings wirklich nicht mechanistisch zu verstehenden Satzes »form follows function« betont. So neu ist die Fragestellung nach einer Funktionsgeschichte der Kunst im übrigen nicht, man braucht sich zum Beispiel nur daran zu erinnern, daß sie nachdrücklich bereits von Jacob Burckhardt eingeklagt wurde. Die Frage ist, warum ihr im Moment einige Aktualität zukommt.

Um dies in wenigen Sätzen sagen zu können, muß ich grob vereinfachen. Fachgeschichtlich sollten wir davon ausgehen, daß die Ikonographie als vorherrschende kunsthistorische Methode ihrem Ende entgegengeht. Schon seit längerem artikuliert sich ein Ungenügen an einer Methode, die, seien wir ehrlich, primär darauf aus ist, den Kunstgegenstand aus seiner Thementradition heraus zu erklären. Vor der Folie dieser Thementradition mag das Besondere des je zu behandelnden Gegenstandes deutlich werden, aber, methodisch gesehen, wird dieses Besondere selbst nicht eigentlich bedacht. Dagegen hat eine immanente Werkbetrachtung, zumal wenn sie auf der Basis einer bestimmten Werkästhetik argumentierte, immer protestiert. Ikonographischem Tun war, um es so zu formulieren, das Besondere des individuellen Kunstwerkes immer nur der aus dem Traditionsvergleich sich ergebende Rest oder Überschuß. Methodisch kann die Forderung der Gegenwart nur lauten: es muß unsere Aufgabe sein, das, was uns die Tradition der Stilgeschichte und der Ikonographie – worunter ich auch die Ikonologie als eine Art ikonographischer Geistesgeschichte fassen möchte – an Erkenntnis gebracht hat, zu überbieten insofern, als die Eigenart des individuellen Kunstwerkes methodisch stärker in den Blick zu kommen hat, ohne daß der historische Konnex außer Acht gelassen wird. Ganz sicher ist die Rezeptionsästhetik eine der Möglichkeiten, den vernachlässigten Überschuß durch eine differenzierte Analyse des Bild-Betrachter-Verhältnisses besser zu bedenken. Und es zeichnen sich in der Bundesrepublik verblüffende Berührungspunkte zwischen verschiedenen Fachfraktionen ab, so sehr es dabei auch noch Berührungängste geben mag. Eine erste Frucht dieser Bemühungen, die auf Forschungsergebnissen der Literaturwissenschaft, aber auch der neuesten Kunstwissenschaft in den angelsächsischen Ländern fußen kann, dürfte der von Wolfgang Kemp herausgegebene Sammelband zur Rezeptionsästhetik mit dem Titel »Der Betrachter ist im Bild« von 1985 sein. Wenn wir im Funkkolleg kein rezeptionsästhetisches Paradigma propagiert haben, dann vor allem aus didaktischen Gründen.

Es galt Kunstgeschichten im Rundfunk zu vermitteln und zwar einem relativ breiten Publikum, das allerdings vorwiegend Oberschulabschluß hatte. Die Rundfunksendungen, dreißig an der Zahl, wurden begleitet von umfangreichem schriftlichem Material, den sogenannten Studienbegleitbriefen, die vom Deutschen Institut für Fernstudien, Tübingen, didaktisch aufbereitet wurden. Sie dienten der wissenschaftlichen Vertiefung der eher paradigmatisch und essayhaft angelegten Sendungen. Die Sendungen benannten ein Problem, die Nachtexpte betteten es in größere Zusammenhänge ein. In unserem Falle trat notwendig ein gesonderter Abbildungsband hinzu, der den eingeschriebenen Kollegiaten vor Beginn des Kollegs zugestellt wurde und der sämtliche in den Sendungen behandelte Kunstgegenstände im Bilde zeigte; pro Sendung durften es nicht mehr als sechs sein, weitere Vergleichsbeispiele konnten in einer gesonderten Sparte der Studienbegleitbriefe untergebracht werden, so daß eine Sendung bis zu zwölf Abbildungen begleiten konnten. Dieser Rahmen war vorgegeben. Weiterhin vorgegeben war die Einrichtung von Studienbegleitziirkeln in den Volkshochschulen. Über die Details, die Klausuren, die Zertifikate, die Kollegiatenpost

usw. will ich nicht reden, so wichtige, wenn auch nicht unumstrittene Institute sie sein mögen. Im Grunde genommen war die didaktische Überlegung einfach, wir hatten das Medium und die Adressaten zu bedenken und uns selbst den Anspruch gestellt, eine Kunstgeschichte vorzuführen, die den Stand der Diskussion unserer Disziplin reflektiert und wenn möglich diese Diskussion ein Stück vorantreibt. Das Medium schien uns weder eine differenzierte ästhetische Vergegenwärtigung von Kunstwerken zuzulassen, schon gar nicht auf der Basis einer terminologisch komplexen Ästhetik – schließlich mußten wir damit rechnen, daß nur ein Fünftel bis ein Viertel der Hörer eingeschriebene Kollegiaten sein, also über das Abbildungsmaterial verfügen würden – noch schien es uns eine komplexe historisch-ikonographische Ableitung einzelner Kunstwerkphänomene und -themen leisten zu können. Dafür hätten wir zahlreiche Vergleichsbeispiele, umfangreiches Quellenmaterial liefern müssen. Ein allgemein kulturgeschichtlicher Essay schien uns auch nicht das Richtige zu sein, wir wollten schon vom individuellen Gegenstand ausgehen, der Gegenstand sollte auf keinen Fall bloße Illustration werden. Die Adressaten würden zwar an Kunst interessiert, aber in weit überwiegenderem Maße nicht speziell vorgebildet sein. (Hinterher stellte sich im übrigen heraus, durchaus zu unserer Befriedigung, daß ein relativ großer Prozentsatz der Kunstgeschichtsstudenten das Kolleg gehört hat, trotz der Reserve eines nicht geringen Teils des Lehrkörpers.)

Es wäre im Rahmen von dreißig Studieneinheiten nicht sehr sinnvoll gewesen, ein fachterminologisches oder philosophisches Propädeutikum vorangehen zu lassen, um dann zur Anwendung zu schreiten. Oberste Richtschnur war es für uns, von alltäglichen Erfahrungen der Kollegiaten auszugehen. Grob gesprochen gibt es wohl vor allem zwei Arten: allgemeinschliche und soziale Erfahrungen. Ein Grund für den Erfolg der gombrichschen Kunstgeschichte scheint zu sein, daß er in der Tat zur Verdeutlichung von kunsthistorischen Problemen nicht selten von anthropologischen Grunderfahrungstatsachen ausgeht. Wir sind von sozialen Grunderfahrungen ausgegangen. Wir haben nach den Lebenszusammenhängen des Kunstwerkes gefragt, dem Ort seines Erscheinens, seinem sozialen Kontext, aber eben nicht nur nach dem Aussehen des Ortes, sondern nach der Funktion, der Aufgabe, dem Zweck, der Inanspruchnahme des Kunstwerkes am jeweiligen Ort im jeweiligen Zusammenhang. Dabei haben wir zwei Voraussetzungen zugrunde gelegt: 1. Das Kunstwerk und seine Erscheinungssphäre bedingen, verändern einander wechselseitig. 2. Der Wandel einer Funktion, der sich in der medialen Struktur eines Werkes niederschlägt, vollzieht sich in größeren historischen Zusammenhängen. Zudem sind wir von primären Funktionen des Kunstwerkes ausgegangen, von Funktionen, die zum einen jedem Kollegiaten in der einen oder anderen Form aus seiner eigenen Lebenspraxis vertraut sein konnten, und die uns zum anderen einen Gang durch die Geschichte erlaubten und uns dabei vor allem die Möglichkeit gaben, Nahtstellen aufzuzeigen, an denen eine umfassende Funktion von einer anderen abgelöst wurde, bzw. eine langherrschende in verschiedene andere sich ausdifferenzierte.

Wir haben die religiöse, die ästhetische, die politische und die abbildende Funktion gewählt. Da es hier nicht um die Vorstellung des vollständigen Programmes des Funkkollegs gehen kann, seien die vier Funktionsformen nur kurz charakterisiert: 1. Die religiöse Funktion ist über Jahrhunderte die vorherrschende Funktion der Kunst gewesen; der weitaus größte Teil der überlieferten Kunst ist religiös bestimmt. Es bot sich an, schon aus chronologischen Gründen, mit der religiösen Funktion zu beginnen und in diesem Kapitel die mittelalterliche Kunst abzuhandeln, bis an die Schwelle der Neuzeit. Damit entfiel der riesige Bereich der gegenreformatorischen und barocken religiösen Kunst; das schien uns bei unserem Modell insofern legitim, als sich die religiöse Kunst dieses Zeitraumes eben der Mittel bedient, die der Kunst durch die Bewußtwerdung ihrer ästhetischen Möglichkeiten zugewachsen waren und die sie nun auch im politischen Bereich zur Anwendung bringen konnte.

Von daher beschäftigte sich unser zweites Kapitel mit der ästhetischen, unser drittes mit der politischen Funktion von Kunst. Man kann in der Tat sagen, historisch wird die religiöse als die vorherrschende Funktion von der ästhetischen abgelöst. Vom späteren 15. Jahrhundert an kann Kunst tendenziell um ihrer selbst willen geschätzt werden. Sie übernimmt von jetzt an ganz selbstverständlich die verschiedensten Funktionen im profanen, wie im religiösen Bereich. Künstler, Auftraggeber und Betrachter bedenken ab jetzt in der einen oder anderen Form, daß die Kunst von Natur aus ästhetisch ist, sinnlich wirkt, und daß diese ihr eigene Wirkmächtigkeit gezielt für die verschiedensten Zwecke eingesetzt werden kann. Wir haben diesen Selbstbewußtwerdungsprozeß bis zur Gegenwart verfolgt, seine Auswirkungen nicht nur auf klassische Hochkunstgattungen untersucht, sondern versucht, ihn in seiner Konsequenz für die ästhetische Durchgestaltung der gesamten Lebenssphäre deutlich zu machen.

Das dritte Kapitel, zur politischen Funktion, geht von der Beobachtung aus, daß das Politische als selbständige Sphäre menschlichen Handelns zu eben dem Zeitpunkt erkannt wird und sich aussondert, als sich die Kunst ihrer eigenständigen Möglichkeiten bewußt wird. Der Prozeß von der wechselseitigen Einflußnahme von Kunst und Politik, die Funktion der Kunst bei der Prägung des Bildes von der profanen Öffentlichkeit wurden hier ebenso verfolgt wie die früh erkannte Möglichkeit, mittels der Kunst Kritik des Politischen zu leisten. Ein wichtiges Beiprodukt dieses Kapitels war die Einsicht darein, daß die fortschreitende Autonomisierung der Kunst, die zu ihrer Musealisierung führte, zwar einen Zugewinn an ästhetischer Differenzierung brachte, zugleich aber offenbar bedingt war durch einen fortschreitenden Verlust an praktischen Funktionen, auch gerade im politischen Bereich, Funktionen, die von anderen Medien, Fotografie, Film, Fernsehen geeigneter erfüllt werden konnte.

Das vierte Kapitel zur abbildenden Funktion war als Klammer für das ganze Kolleg gedacht. Es ging von der Einsicht aus, daß die abbildende Funktion – neben der magischen vielleicht – die ursprünglichste Funktion der Kunst ist. Über Jahrhunderte bewahrte die Kunst schlicht das Wissen der Menschen in bildhafter Form auf. Was man sah und wußte, vor allem aber, wie man es sah, das konnte und sollte Kunst dokumentieren und interpretieren. In einem Durchlauf durch die gesamte Geschichte der europäischen Kunst vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart war hier der Prozeß der Natur- und Weltaneignung durch Kunst zu verfolgen. Wieder wurde dabei deutlich, daß die Kunst zur Gegenwart hin Funktionsverlust erleidet. Die immer komplexer werdende Welterkenntnis entzieht sich der Darstellbarkeit, der Kunst bleibt es, diesen Verlust als solchen in ihr eigenen Formen und mit den ihr eigenen Mitteln zu reflektieren.

Dieses Modell, das sich seiner Vorläufigkeit, Einseitigkeit und Unvollständigkeit durchaus bewußt ist, hat, wie wir das auch aus Hörerreaktionen meinen schließen zu dürfen, den Vorteil, daß es auch für den Laien einsichtig und einfach ist. Es bettet die Kunst ein in die Lebenszusammenhänge, denen sie entstammt und aus denen sie aufgrund einer einseitigen Musealisierung und ebenso einseitigen Ästhetisierung für unser Bewußtsein weitgehend gelöst ist. Das Kolleg ist als ein Versuch zu verstehen, der Kunst ihren jeweiligen geschichtlichen Ort zurückzugeben. Es reduziert aber das Kunstwerk insofern nicht zum bloßen Beleg, zum bloßen Spiegel geschichtlicher Entwicklung, als es, zumindest vom Anspruch her, die Funktionen und vor allem den Funktionswandel am individuellen Gegenstand in seiner Struktur, ja im Idealfall auch im Werkprozeß festzumachen suchte. An diesem Punkt wurde es für die Autoren, aber auch für die Kollegiaten schwierig, und hier hat die Beltingsche Warnung vor einer Überschätzung dieses Modells durchaus seinen Ort. Die Wechselwirkung von Kunst und Erscheinungssphäre ist in jedem Einzelfall neu zu untersuchen. Die Kriterien, dies differenziert tun zu können, stehen uns im Moment wohl nur erst sehr in Grenzen zur Verfügung. Wir haben versucht, vorab einige theoretische Sätze zum Funktionsbegriff zu formulieren, aber wir können nicht sagen, daß sie

für die Autoren und Rezipienten den Charakter einer konsequenten methodischen Anleitung haben konnten oder gar im Verlauf des Kollegs ausdifferenziert worden wären. Hier sind sicher die Grenzen eines solchen Kollegs erreicht. Aber das Modell scheint uns insoweit zu tragen, als es auch dem Nichtfachmann eine Perspektive entwirft, aus der heraus er die Geschichte der Kunst in einigem sinnvollen Zusammenhang sehen kann. Wir haben unser Konzept auch als bewußtes Korrektiv zum herrschenden, kaum reflektierenden und von Kunstgeschichte, Kunstmarkt und Kulturbetrieb perpetuierten Begriff autonomer Kunst gesehen.

Vielleicht sollte ich zum Schluß etwas über die Rezeption des Kollegs, über unsere Erfahrungen mit den Kollegiaten sagen. Ich spare dabei die interne fachpolitische Debatte über das Kolleg aus, sie erwies sich, wenn ich das recht sehe – weil sie sich in Fraktionskämpfe verstrickte –, als nicht sehr fruchtbar. Zudem hat offenbar ein Kulturfach wie die Kunstgeschichte hochgradige Berührungsgängste mit einem Medium wie dem Rundfunk, mit einem Bildungsinstitut wie den Volkshochschulen und einer Einrichtung wie dem Fernstudium. Ein Teil der Universitätsinstitute schottete sich mit der Bemerkung ab, bei diesem Unternehmen handele es sich ja wohl kaum um ernsthafte Wissenschaft, eine Berücksichtigung des Kollegs an der Universität, etwa in Seminarform, sei geradezu ein Angriff auf die Freiheit von Forschung und Lehre. Nun denn; wichtiger schien uns die Reaktion des zumindest nicht fachintern vorbelasteten Rezipienten. Daß sie insgesamt gesehen positiv war, belegt ein statistisches Faktum. Wir hatten deutlich über 40.000 fest eingeschriebene Kollegiaten, eine Zahl, die weit über der Zahl anderer vorangegangener fachspezifischer Funkkollegs lag; bei Halbzeit mußte man sich zurückmelden und neu Kolleggeld bezahlen. Die Ausfallsquote beim Funkkolleg »Kunst« war äußerst gering, sie lag entschieden unter der vorangegangener Kollegs. Das mag mit den umfangreichen Studienbegleitmaterialien zusammenhängen, die der Kollegiat zu günstigem Preis vollständig haben wollte, läßt aber auch darauf schließen, daß der Ansatz akzeptiert und für tragfähig gehalten wurde. Das bestätigt auch die Kollegiatenpost, die bei Kritik im Detail zeigt, daß die Kollegiaten weit überwiegend für diese Art von Zugang zur Kunst zu gewinnen waren. Die anfängliche Irritation, ausgelöst dadurch, daß bestimmte Erwartungshaltungen, etwa der Wunsch nach einer Stil- oder Epo-

chengeschichte oder nach einer Folge von Meisterwerkinterpretationen, enttäuscht wurden, verflog schnell. An den Klausuren nahmen zum Teil mehr als ein Drittel der Kollegiaten teil. So kritisch auch die Autoren dieser Form der Lernkontrolle gegenüberstanden, wir müssen im nachhinein sagen, daß die Ergebnisse erstaunlich positiv waren und einen mir fast unvorstellbaren Arbeitsaufwand auf Seiten der Kollegiaten offenbarten. Befragungen haben gezeigt, daß das Durcharbeiten einer Studienarbeit wöchentlich etwa sieben Stunden in Anspruch nahm – und das dreißig Wochen lang. Es hat – und selbstverständlich schreiben wir dies primär dem Thema »Kunst« als solchem zu – eine Flut von Volkshochschulkursen gegeben, deren Leiter zu Beginn von den Teammitgliedern des Kollegs in die Materie und den Ansatz eingeführt wurden, die dann aber völlig frei, je nach Neigung und Kursbedürfnissen über das Angebot verfügen konnten und sollten. Die Rückmeldungen aus diesen Kursen, bei allen individuellen Unterschieden, zeigten, daß mit diesem Angebot offenbar sinnvolle Bildungsarbeit zu leisten war. Interessant waren dabei die deutlichen regionalen Unterschiede, nicht nur zwischen Stadt und Land, sondern auch von Bundesland zu Bundesland; das mag mit der Geschichte und Organisation der Volkshochschule in den einzelnen Bundesländern zusammenhängen, ganz erstaunlich etwa schien mir das Engagement in Baden-Württemberg. Nun sind derartige statistische Feststellungen und persönliche Eindrücke nicht allzu aussagekräftig, sie halten allenfalls eine Tendenz fest. Interessant allerdings war der dringende Wunsch der Kollegiaten nach einem zweiten Funkkolleg »Kunst«, das im übrigen bereits in der Planung ist und sich aller Voraussicht nach auf die Geschichte der Moderne im 20. Jahrhundert konzentrieren wird und insofern, wie auch immer der methodische Ansatz aussehen wird, eine sinnvolle Ergänzung zum ersten Kolleg darstellen wird, das zwar auch von der Moderne gehandelt hat, aber primär eine Hinführung zum Verständnis des historischen Stellenwertes des seit 1800 herrschenden Kunstbegriffes leisten sollte. Vor der Folie der historischen Funktionen der Kunst und dem Weg zum neuzeitlichen Kunstbegriff dürfte ein neues Kolleg zur Moderne seinen Ort finden.

* Da der Beitrag eher ein Bericht ist, behält er die Redeform des Symposiums bei.