

lence. Daß Dürer beständig das Überirdische in die Nähe des Menschen zu bringen versucht, wird exemplarisch in der „Apokalypse“, dem Zyklus zur „Offenbarung des Johannes“, zum Ausdruck gebracht, der 1498 sowie in einer zweiten Auflage 1511 herausgegeben wurde. Die Holzschnittfolge setzt im Himmel, mit der Vision des Sehers vor den sieben Leuchtern ein; sie endet nach einer Vielzahl von Fähnrisen auf Erden: *hier* wird – im Stile eines fränkischen Gemeinwesens des späten 15. Jahrhunderts! – das Neue Jerusalem errichtet.

Zwar wendet sich der Katalog, der wie die gesamte Reihe unter der bewährten Ägide von Erich Schneider, dem Direktor der Städtischen Museen in Schweinfurt entstanden ist, in erster Linie an ein breites Publikum. Doch sind auch für den Kenner der Materie in den vorangestellten Essays, den Einträgen zu den einzelnen Katalognummern (bearbeitet von Anna Scherbaum) sowie bei der Betrachtung der vorzüglichen Abbildungen noch mancherlei Entdeckungen zu machen. Da in den Katalogen, die einzeln oder auch gemeinsam (im Schubert) bei der Bibliothek Otto Schäfer in Schweinfurt zu erwerben sind, das druckgraphische Oeuvre Dürers fast vollständig reproduziert ist (die Serien zumindest in einzelnen Exemplaren), eignen sich die ansprechend aufgemachten Bände zudem als eine Art 'Nachschlagewerk' zu den Stichen des Nürnberger Künstlers.

PETER KRÜGER  
Stuttgart

**Hans Belting: Das unsichtbare Meisterwerk.** Die modernen Mythen der Kunst; München: C. H. Beck 1998; 551 S, 192 SW-Abb. im Text; ISBN 3-406-44057-6; DM 98,-

„Teddy shrugged. He wasn't interested in music of any kind. All those people were probably dead by now, anyway. People recorded in paint, that was another thing. Like this next one, Alpheton's masterpiece, the most famous of the Joyden School, the one that was in the Tate, the one that was in all books of modern art and found its way into superior calendars. Until now Teddy had only seen it in that Sunday magazine, but it was really on its account that he had come to this lecture. *Marc and Harriet in Orcadia Place*. The two young people were in a sunlit garden or courtyard in front of what looked like a tree. But a tree without trunk or branches, more a curtain of leaves. All this was mere background to the man and the woman who stood a little apart, joined to each other by his extended right hand, her left, the fingertips lightly linked. [...] Passion informed the painting so that after all these years and in spite of the million eyes that had looked on it and the thousand commentaries made on it, this couple's love remained fresh and eternally enduring“<sup>1</sup>.

Ruth Rendells aktueller Roman *A Sight for Sore Eyes* kreist um ein zeitloses Meisterwerk der neueren Malerei, ein fiktives Großformat des ebenso fiktiven Künstlers

1 RUTH RENDELL: *A Sight for Sore Eyes*; New York: Dell 1999, S. 60-61.

Simon Alpheton, dessen Stil die Autorin irgendwo zwischen Hockney und Freud ansiedelt. Es ist dem Leser überlassen, sich – vielleicht aus der Erinnerung an Hockneys 'Mr and Mrs Clark Percy' in der Tate Gallery – eine Vorstellung von diesem in-existenten *masterpiece* zu machen. „[The artist] had in mind, of course as template or exemplar, Rembrandt's *The Jewish Bride*, but before we discuss that, let us first look at the play of light and shade ...“. Das zuletzt angekündigte Erlebnis ist vermittels Lektüre unmöglich realisierbar, denn das Spiel der Malerei mit Licht und Schatten kann der Roman nicht vermitteln. Dennoch (oder gerade deshalb) findet sich das Thema des Meisterwerks der bildenden Kunst erstaunlich häufig in der Literatur. Wie zahlreiche Exkurse in Hans Beltings neuem Buch andeuten, ist Literatur womöglich sogar der beste Zugangsweg zu diesem Phänomen: Das Schreiben oder Reden über absolute Werke ist nach seinem Eindruck bereits bei Balzac Ersatz- und Reflexionsform für eine Qualität von Bildkunst, die man realiter für kaum oder nicht mehr erzeugbar hielt.

Unweigerlich scheint jedes museal präsentierte Werk, wie neu es auch sein mag, wie sehr auch sein Schöpfer es einer Kontextualisierung zu entziehen versucht, in eine historische Perspektive zu geraten. Selbst der Hamburger Bahnhof in Berlin, vor einigen Jahren mit Getöse als „Museum für Gegenwart“ eröffnet und der „Befreiung der Kunst von der Kunstgeschichte“ (Honisch<sup>2</sup>) gewidmet, wird zeitweise seiner ständigen Sammlung entkleidet und Spielort einer Rückschau auf die Kunstentwicklung des Saeculums. Es sieht aus, als ob sich auch diese Variante der Institution Kunstmuseum einem eingeborenen Widerspruch nicht entziehen kann: Als Ort der Darbietung bedeutungsvoller, unterhaltender, lehrreicher etc. Kunst ist es ein Ort der visuellen und haptischen Gegenwärtigkeit von gerade eben oder vor fünfhundert Jahren geschaffenen Werken – es transzendiert (Kunst-) Geschichte durch die physische Präsenz ihrer Relikte. Zugleich aber kommen die Kategorien der Ausstellung, kommt jede Taxierung nach Schule, Authentizität oder Chronologie, einem Messen der Objekte an ihrer Position in der Geschichte gleich<sup>3</sup>. In seiner so erzwungenen Historizität relativiert sich das einzelne Kunstwerk. Mit den (positiven und negativen) Konsequenzen aus diesem Konflikt setzt sich Belting auseinander.

Seine „Ideengeschichte des Werks“ beginnt nach einigen Vorbemerkungen folgerichtig im Museum. Den Louvre stellt er an den Anfang dieser „Archäologie der Moderne“, deren Textform er als ein „Erzählen“ definiert. Die Trophäengalerie Napoleons versammelte die 'Meisterwerke' aller Epochen – eine Sammlung, in welcher die bisher als ästhetisch normgebend verehrten antiken Skulpturen in eine Präsentation eingebunden wurden, die dem Reich der 'ewigen Werte und Regeln der Kunst' im Erdgeschoss (Antike) das systematische Abschreiten einer historischen Entwicklung im Obergeschoss an die Seite stellte (Malerei seit der Renaissance). Das noch von der alten Kunstdidaktik herrührende Museumskonzept einer „Schule des

2 A. STEPKEN: Die Befreiung der Kunst von der Kunstgeschichte. Berlin eröffnet das 'Museum für Gegenwart' im Hamburger Bahnhof, in: *Neue Bildende Kunst* 6, 1996, S. 56-63.

3 Vgl. D. CARRIER: Art History, in: *Critical Terms for Art History*, hrsg. R.S. Nelson und R. Shiff; Chicago/London 1996, S. 129-141.

Geschmacks“ mit Modellen, aus deren Studium das ewig gültige Ideal zu erlernen war, wandelte sich zur „Schule der Geschichte“ einer nachrevolutionär-bürgerlichen Gesellschaft, die nach säkularen Weihestätten jenseits ihres banalen Alltags verlangte. Dieser Funktionswandel des Museums lief laut Belting parallel mit einer Neudefinition des ‚Meisterwerks‘, das nicht mehr, wie vormals der ‚Apoll von Belvedere‘, Kronzeuge der akademischen Überzeugung von der Lehr- und Lernbarkeit der Kunst und Musterbeispiel des bei Beachtung der Regeln in diesem Metier Erreichbaren war<sup>4</sup>. Die neue Auffassung habe sich aus der Theorie des ‚Sublimen‘ gespeist, die im Widerspruch gegen das Kunstschöne der normativen Ästhetik entstanden war und die Qualität eines Kunstwerks bewußt in ein Moment setzte, das sich der rationalen Kontrolle enthebt: Der Betrachter ist von einem Werk ergriffen, ohne genau benennen zu können, was es eigentlich ist, das ihn ergreift. In der nachrevolutionären Zeit habe das Bewußtsein des durch die jüngsten Ereignisse verursachten Bruchs mit der Vergangenheit auch die Kunst des *ancien régime* – im positiven wie negativen Sinn – als unwiederholbar erscheinen lassen. Nach der erzwungenen Lösung der Malerei von ihren alten Funktionen, etwa der religiösen Darstellung oder der Historienmalerei, sei ein Vakuum entstanden, das die Romantiker mit ästhetisierender Nostalgie, der Sehnsucht nach vollkommenen Werken und dem Konzept des autonomen Künstlers zu füllen versuchten.

Belting diskutiert die neue Kunstreligion an Beispielen der Betrachtung von Werken der älteren Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die pseudosakrale Dimension der „Kunstandacht“, etwa vor Werken Raffaels, habe direkte Auswirkungen auf die Arbeits- und Rezeptionsbedingungen der zeitgenössischen Kunst gehabt. Mit immer größerer Ausschließlichkeit sei das Museum als einziger Raum für Kunst, als „Kultraum“ hervorgetreten, dessen Wächter über die Aufnahme von Zeitgenossen restriktiv entschieden – im Zweifel konnten Bilder eines Neankömmlings die Weihhallen nur beschmutzen. Die in einen Paragone mit der übermächtigen Kunstvergangenheit gedrängten lebenden Künstler suchten ihr Heil in Zitaten (die Anekdoten der ‚Alten Meister‘ von Ingres) und vorsichtigen Weiterungen, etwa in dem scheinbar noch den klassischen Paradigmen und Skulpturenvorbildern verbundenen Orientalismus der ‚Odalischen‘. Der mühsame Entstehungsprozeß von Géricaults ‚Floß der Medusa‘ repräsentiert für Belting sowohl den obligaten Rekurs auf die ‚Klassiker‘ der Malerei als auch das Streben der Maler nach einer vom unterhaltungssüchtigen Publikum nichtsdestoweniger eingeforderten Originalität.

Der Konflikt brach bald offen aus: Im Angesicht des Mit- und Gegeneinanders von Louvre und Pariser Gegenwartskultur versucht Belting darzustellen, wie das durch die Utopie des ‚absoluten Meisterwerks‘ unterhöhlte klassische Ideal im

4 Nur am Rande erfährt man bei Belting, daß die Pariser Akademie den Begriff des *chef d'œuvre* anfangs vermied, bezeichnete er doch bei den Gilden das handwerkliche ‚Meisterstück‘, entstammte also genau der Sphäre, von welcher man sich als (steuerlich begünstigte) Vertreter einer *ars libera* absetzen wollte. Man hätte sich etwas mehr zur Geschichte des Begriffs und eine Erörterung der verschiedenen Sprachvarianten *capolavoro*, *chef-d'œuvre*, *masterpiece* etc. gewünscht, deren unterschiedliche Etymologie womöglich divergierende Anwendungen oder Konzepte von ‚Meisterwerk‘ bedingt.

Gebrause der modernen Großstadt endgültig verloren ging. Während Delacroix seine Malerei gegen die häßliche Gegenwart durch beständigen Kontakt mit den Werken des Louvre abgrenzte und die zeitgenössischen Bedingungen seines Künstlerturns vor allem in seinen Tagebüchern reflektierte, seien die nächsten Generationen vor die Wahl gestellt worden, als Epigonen oder Rebellen aufzutreten. Die Freiheit der Kunst habe seitdem stets der „Diktatur des Museums“ abgerungen werden müssen. Wie Belting darlegt, beschrieb Balzac in seiner Künstlernovelle *Le chef-d'oeuvre inconnu* von 1831 die aus dem romantischen Ideal des Absoluten resultierende Unmöglichkeit des Meisterwerks, also die Unfähigkeit des Malers oder Bildhauers, in einzelnen Bildern oder Skulpturen die Idee vollkommener Kunst zu realisieren. Diese an sich schon in der antiken Philosophie, etwa bei Plotin<sup>5</sup>, vorgeprägte Position entfaltete ihr Problempotential im Zusammenspiel mit den hochentwickelten Kategorien von Kunst und ihrer Geschichte: „Als die alten Meisterwerke entstanden, fehlte ihnen noch ein zureichender Begriff. Jetzt, wo man den Begriff besaß, hatte man die Kraft zur Sache verloren“<sup>6</sup>.

Dem ästhetizistischen Kult des Meisterwerks verdankte ein bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hinein wenig beachtetes Frauenportrait von Leonardo da Vinci seinen Aufstieg zum Musterfall des „unergründlichen Geheimnisses der Schönheit“. Doch nahm, wie Belting ausführt, die moderne Kunst gerade in der Auseinandersetzung mit diesen der Gegenwart entrückten Bildern ihren Anfang. Baudelaire um 1860 formulierte Forderung nach einer „Kunst des modernen Lebens“ habe – für Baudelaire selbst wohl kaum verständlich – in Manets 'Frühstück im Freien' eine erste Realisierung gefunden, wo ein arkadischer Frauenakt mit zwei Herren im zeitgenössischen Straßenanzug konfrontiert und damit die sonst geltende säuberliche Trennung von Natur und Kultur bzw. Stadt und Museum aufgehoben werde. Süffisant habe der Maler Versatzstücke der Kunstgeschichte von Raimondi bis Tizian mit der physischen Präsenz und dem kalten Blick des bezahlten Ateliermodells verbunden. Die *modernité* von Manets Malerei bestehe darin, daß er die Eigenmacht des Mediums offenlege, in dem sein Gemälde daherkommt. Die 'Bar in den Folies-Bergère'<sup>7</sup>, das Bild einer Bardame vor einem Spiegel, in dem das Treiben des Etablissements und – seitlich verschoben – die junge Frau selbst reflektiert wer-

5 Zu Plotins ästhetisch-ethischem Gegensatzpaar „aistheton“ und „noeton“ und seiner daraus abgeleiteten Geringschätzung der bildenden Kunst vgl. E. PANOFSKY: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*; Hamburg 1924, S. 14.

6 Belting, S. 166.

7 Belting bildet die 'Bar in den Folies-Bergère' als Besitz der Londoner Tate Gallery ab. Tatsächlich befindet sich das Gemälde in den aus einer Privatsammlung hervorgegangenen Courtauld Institute Galleries. Hat der Autor seine These der Symbiose von Kunstmuseum und Meisterwerk-Mythos so weit verinnerlicht, daß er dieses Bild unwillkürlich einem der großen Museen dieser Welt („the one that was in the Tate“) und nicht besagter kleinen Galerie zuordnete? Ein Schnitzer wie dieser bringt den Leser auf die Frage, ob selbst in der Hochphase des von Belting beschriebenen Museumstyps, dem späteren 19. Jahrhundert, die Dominanz der Institutionen Louvre und Salon über die Kunstproduktion der Zeit so groß war, daß alle Kunst dort, wenn nicht ihre Endstation, so doch den natürlichen Fokussierungspunkt fand. Gab es, abgesehen von den gemalten und gezeichneten Soliloquien der Künstler (die zu Lebzeiten das Atelier nicht verließen), in Paris nicht doch eine Kultur privater Auftraggeber-, Sammler- und Mäzenaten, die einen Geschmack

den, ist für Belting der Versuch Manets, die Zeitbewegung, also das Transitorische der modernen Welt, mit dem traditionellen Werkbegriff des stillgelegten Gemäldes zu konfrontieren. Der Mythos von der Unwandelbarkeit des Kunstwerks werde kritisch beleuchtet, und der „stumpfe Blick des Barmädchens“ parodierte den andächtigen Blick des Kunstbetrachters auf das Bild.

Belting erörtert verschiedene Spielarten des *Fin de siècle* im Umgang mit der Utopie des absoluten Meisterwerks, darunter eskapistische Ansätze wie Gauguins Südseebilder – Gemälde, die bei aller ostentativen Abkehr vom westlichen Kunstideal für den europäischen Markt produziert wurden und in der Bildordnung Anklänge an Poussin, den Übereiter der französischen Malerei, zeigen. Der dem 20. Jahrhundert gewidmete zweite Teil seines Buchs setzt ein mit der Cathedral-Nostalgie von Ruskin und Proust, denen die „nationalen Meisterwerke“ der Gotik zu Symbolen einer Kunst wurden, die, wie man meinte, ihren Sitz noch im Leben hatte (während die ‚Gioconda‘ nun im Museum besucht werden mußte). Belting zieht die Linie zur Cathedral-Serie Monets: Für Proust verkörperten diese Bilder die Vision des Malers, also den Blick des Künstlers, der sich und sein Tun an die Stelle der alten Kathedrale setzt. In dieser Serie Monets existiere die Kunst nicht mehr hinter einem einzelnen Bilderrahmen, sondern fülle einen ganzen Raum. Die Wahl des Gegenstandes sei, anders als bei den ‚Heuhaufen‘, keineswegs belanglos: Der vermeintliche Bedeutungsverlust des gegenständlichen Motivs in der Cathedral-Serie werde dadurch aufgefangen, daß das Bauwerk sich für den Betrachter bereits in einen Ort der Erinnerung verwandelt habe, was die Bereitschaft wecke, nicht nur Licht, nicht nur den eigenen Blick, sondern ein bedeutsames Motiv wahrzunehmen. In dieser Subjektivierung der traditionellen Vorstellung vom Meisterwerk geriere sich der in Malerei festgehaltene flüchtige Eindruck als „werkgewordener Blick der Erinnerung“.

Picassos ‚*Demoiselles d'Avignon*‘ schwanken, laut Belting, ostentativ zwischen Entwurf und Werk, zwischen Raumillusion und Flächigkeit. Gerade in der Abwesenheit jeder konkret faßbaren Bedeutung erscheine die Eigenmächtigkeit der Malerei so groß, daß ihre Präsenz zu einer neuen Art der „Selbstbezeugung des Werks“ führe. Die ‚*Demoiselles*‘ würden heute als Meisterwerk der Moderne gefeiert, obwohl diese Fama nicht mit der revolutionären Attitüde Picassos in der Entstehungszeit des Bildes übereinkomme. Vielmehr führte, wie Belting erläutert, die mit dunklen Gerüchten über ein „schockierendes Bild“ des Künstlers verbundene lange Unsichtbarkeit des Großformats und die literarische Propaganda von Autoren wie Breton zu seiner mythischen Überhöhung. Die Epiphanie der ‚*Demoiselles*‘ geschah 1939 im Museum of Modern Art in New York: Alfred H. Barr rückte die Leinwand durch Inszenierung mit den Vorstudien in eine historische Perspektive und stilisierte sie zum ersten Bild des Kubismus. Dies alles geschah im Namen einer Moderne,

---

jenseits der offiziell bevorzugten – oder in bewußtem Gegensatz zu diesen formulierten – Stile und Formate kultivierten? Die Tatsache, daß wir einen Großteil solcher Kunst heute in öffentlichen Museen sehen können, sollte nicht dazu führen, diesen Aufbewahrungsort als den von Beginn an einzig möglichen zu erachten.

die sich von den populären Fetischen nach Art der 'Gioconda' und dem 'Werkhaften' einer in den Musentempeln stillgesetzten Kunst eigentlich befreien wollte: Längst hatte Marcel Duchamp seine Ready-Mades ausgestellt, die Belting als Verkörperungen des Anti-Meisterwerks *par excellence* bezeichnet<sup>8</sup>. Später brachte dieser mit seinem 'Großen Glas' ironisch den Widerspruch zum Ausdruck, daß Werke eine Idee repräsentieren, ohne selbst Idee zu sein, also eine „Allegorie des Werks“ schaffen, deren lange Vorbereitungszeit bewußt auf die Travestie der Entstehung eines klassischen Meisterwerks angelegt gewesen sei. Duchamp ließ noch den Staub fixieren, der sich während einer mehrmonatigen Pause an der Arbeit auf dem Glas angesammelt hatte. Und doch, so Belting, werde der Blick vom Glas nicht aufgehalten, sondern nur verzögert, bevor er hindurchgehe: Das Nichts kaschiere sich als Werk.

Das Ideal der romantischen Theoretiker von einer absoluten Kunst führte, mit einer gewissen Verspätung, in die Abstraktion. Durch den Abschied vom Gegenstand hätten die Künstler die Freiheit einer nicht an die Dinge der Welt gebundenen Formenwelt gesucht. Die Autorität einer solchen Kunst wurde jedoch in Gestalt universaler Gesetze der elementaren Formen erstrebt, was das Risiko bindender Konventionen und einer Einschränkung der errungenen Freiheit barg. Je allgemeiner der abstrakte Formenkanon, desto offener erwies er sich für religiöse, politische und philosophische Sinndeutungen jedweder Art. Belting erläutert solche oft paradoxen (Selbst-) Interpretationen anhand der Äußerungen Malewitschs zum 'Schwarzen Quadrat': Der Künstler habe zwischen den Fiktionen eines vorzeigbaren „Urbildes“ des Suprematismus und der Urform (Idee) der Kunst geschwankt, die im Bild präsent sei, aber – kraft ihrer Immaterialität als Idee – zugleich transzendiert werde (Belting spricht von einer „Ikone der Kunst“).

Die Form als „Emblem der Kunst“<sup>9</sup> geriet wegen der Selbstreferentialität des Kunstwerks in den zwanziger Jahren nicht nur in Russland in die Kritik – der Vorwurf des Formalismus habe die Künstler weg von der Kunstform, hin zur Nutzform, zum Produkt getrieben. Mit Schlagworten wie 'Funktionalität' versuchte auch Le Corbusier, die als defizitär empfundene Trennung der Kunst vom realen Leben aufzuheben. Die komplette „Gestaltung der ästhetischen Realität“ (Theo van Doesburg) sollte durch die Verschmelzung von Kunst und Design zu einer neuen, ganz dem einzig richtigen Stil verpflichteten Gesellschaft führen. In dieser gegen jede museale Begrenzung gerichteten Bewegung habe das romantische Konzept absoluter Kunst seine Langlebigkeit bewiesen: Nicht zufällig träumten die Gründer des Bauhauses

8 Mit seiner Abkehr vom Kubismus habe Picasso eine der vielen Volten in seiner autobiographisch akzentuierten Produktion vollzogen, die Belting als Aufführung der Rolle des absoluten Künstlers verstehen will. Der „Harlekin im Theater der Malerei“ (Belting S. 405) habe sich als Erbberechtigter der gesamten Kunstgeschichte präsentiert, indem er etwa Renoirs weibliche Akte imitierte oder für großformatige Figurengemälde die Werkplanung der Renaissance in skrupulösen Kartons übernahm. Auch 'Guernica' gehöre in die Reihe der Bilder, in welchen der Künstler mit den Mythen der Kunst rang: Für die Arbeit an diesem Großformat zog Picasso nach eigenem Bekunden absichtlich in die Straße, in der Balzacs fiktiver Maler seiner unrealisierbaren Werkidee unterliegt.

9 Belting S. 348.

von „Kathedralen der Zukunft“, und auf die kommende Kunst bereitete man die Jünger mit einer von gotischen Bauhütten inspirierten Werkstattarbeit vor. Doch der industriell-funktionalistische Ansatz trat bald in den Vordergrund: Die Logik der Technik galt bereits selbst als schön, ohne noch einer Verschönerung zu bedürfen. Diese Bewunderung der Technik, in welcher man die Subjektivität des eigenen Tuns überwinden wollte, habe zur Ansetzung der Funktion nicht als Nutzwert, sondern als Selbstwert geführt. Spätestens nach der Ablösung von Gropius als Direktor des Bauhauses 1926 wurde jeder Art von Ästhetik eine Absage erteilt. 'Kunstwerke' wollte man nicht mehr schaffen.

Durch Getrude Stein seien die Mythen der europäischen Moderne im Sinne einer Fackelübergabe für eine Legende der amerikanischen Moderne instrumentiert worden. Als Pollock und Newman ihre wandgroßen Leinwände bemalten, habe bereits eine Theorie bereitgestanden, die den neuen Bildern ihre Weihe gab. Clement Greenberg hatte gefordert, Kunst dürfe nichts als ihre eigenen Formmittel vorzeigen; nicht nur die Motive der Außenwelt, auch die inneren Bilder müßten in der Abstraktion vernichtet werden. Newman votierte ebenso grundsätzlich für den Verzicht auf historischen Ballast, widersprach aber der Preisgabe jeder Bildersprache als Kommunikationsmittel mit dem Publikum. In der Entleerung seiner Malerei von den Bildern, so Belting, habe sich das Bild vielmehr zum eigenen Bild gewandelt. Newmans Reden vom „absoluten Gefühl“ einer Vision, die Künstler und Betrachter vor dem Werk teilen, seine Formel von der Evidenz einer realen Offenbarung des Bildes, habe sich aus dem Konzept des Sublimen gespeist, das noch immer zum Ideengut der Moderne gehöre. Das Ende der amerikanischen Avantgarde nach Greenbergs Paradigma sei mit Warhols Expedition in den 'Kitsch' der Warenwelt gekommen. Die Bilder des Alltags hätten sich, nachdem sie auf das Medium der Kunst, Leinwände, transponiert worden seien, immer noch als die gleichen Bilder erwiesen. Warhol habe gezeigt, daß jene Bilder, von denen Greenberg die Malerei säubern wollte, von sich aus bereits Abstraktionen sind: Man erlebe die Welt ohnehin im Medium der Bilder. Gerade wegen seiner Massenproduktion in der *Factory* („Wenn ein Bild ein Meisterwerk ist, dann gilt das auch für jede seiner viertausend Wiederholungen“) habe Warhol seinen Namen wie einen Markenartikel einsetzen können. Der listige Diskurs des Künstlers habe jedoch den Blick für die medialen Klischees im Umgang mit musealer Kunst geöffnet: Warhols 'Mona Lisa'-Drucke lassen mit dreißig neben- und übereinander gesetzte Gioconden nach der Werkrealität eines Bildes fragen, dessen zahllos kursierende Reproduktionen seine tatsächliche Existenz längst überblenden.

In einem Epilog erläutert Belting den Umgang der Kunst mit dem Werkbegriff seit etwa 1960. Die Krise des bürgerlichen Subjektbegriffs habe dazu geführt, daß Künstler es ablehnten, Priester eines bestimmten Begriffs von Individualität zu sein und Werke als dessen Ausdruck zu schaffen. Die Konzeptkünstler verzichteten auf das ausformulierte Werk, weil dieses die Idee der Kunst nicht mehr repräsentieren könne, und stellten unter Glas Textbücher und Notizen aus. Das Unbehagen am im fertigen Werk abgestorbenen künstlerischen Prozess äußerte sich in den Selbstzerstörungsmaschinen Tinguelys. Performances und Installationen richteten sich gegen

die stumme Abgeschiedenheit des Werkes im Museum, Fluxus probte in der werklosen Kunst die soziale Utopie einer im Leben aufgehenden Kunst jenseits der Künste. Mit dem Aufstieg der elektronischen Bildmedien sei die Konstellation Werk-Betrachter revolutioniert worden: Das (vor allem von Performance-Künstlern initiierte) virtuelle Kunstwerk habe zwar seine Bezogenheit auf den Körper des Betrachters verloren; doch während die alte Werkbetrachtung nun als Passivität verdächtigt werde, biete die neue Interaktion dem Betrachter Spielmaterial, mit dem er selbst künstlerisch in das Werk eingreifen könne – obwohl Betrachtung stets Interaktion gewesen sei, wenn auch beschränkt auf den Blick.

Mit Blick auf „Rituale der Erinnerung“ von Guttuso bis Sherman besichtigt Belting die moderne Zitatkunst, die sich von Nachschöpfungen dadurch unterscheidet, daß sie nicht mehr das Vertrauen habe, die Schöpfung gelinge noch einmal und der Werkprozess sei wiederholbar. Die in diesen Arbeiten zum Ausdruck kommende Trauer des Verlusts zeige zugleich aber die Einsicht, sich von einem alten Kunstbegriff lösen zu müssen. Die Aktionen von Marcel Broodthaers schließlich hätten auf den Glauben an die Institution Museum gezielt, das mit der Ideengeschichte des Werks so eng verbunden ist. Das Werk als Museumsbesitz sei nicht mehr durch seine inneren Merkmale, also konstitutionell, ausgewiesen, sondern institutionell, durch die Aura des Ortes. Indem Broodthaers den Museen ihre Trophäen, die Werke, raubte, habe er die Mechanismen ihrer Macht, die Lenkung der Kunst- durch die Museumsidee, offengelegt.

Beltings Buch ist dort am spannendsten und überzeugend am besten, wo er dasjenige Institut, das er (nicht zu Unrecht) als Prototyp des heutigen Kunstmuseums ansieht, den Louvre, in enge Verbindung mit der Kunsttheorie und -produktion des 19. und 20. Jahrhunderts stellen kann. Sein Ansatz hat (wiederum nicht zu Unrecht) schwerpunktmäßig eine Beschäftigung mit französischer oder auf Frankreich bezogener Kunst bedingt. Von Belting nur angedeutet wurde der Ursprung anderer, etwa der römischen Museen, wo, anstelle der aus nationalem Sendungsbewußtsein betriebenen Kanonbildung durch Kunstraub, eher konservatorische Verlegenheit zum Behausen bisher ortsfester und oft im kultischen Zusammenhang befindlicher Objekte zwang. Anders als in Paris, wurde also vermieden, einen Bruch mit der Geschichte vorzuexerzieren, durch welchen die Historisierung der gezeigten Werke erst möglich wurde. Die Institution des Museums war in Rom dem Konzept der Kontinuität untergeordnet. Die aktuelle Kunst konnte sich also nicht, wie in Paris, durch einen Konflikt definieren. Das Ergebnis war eine Erstarrung der lokalen Produktion.

Der Gewinn aus Beltings Buchs liegt im Nachvollzug der Wirkung einer Idee, die den Kunstbetrieb der letzten zweihundert Jahre wesentlich bestimmt hat, aber auch in der akademischen Kunstgeschichte ihre Spuren hinterlassen haben dürfte. Manche Kunsthistoriker gehen dem musealen Konzept des 19. Jahrhunderts auf den Leim, wenn sie sich bei Analyse der visuellen Produktion ganzer Epochen auf Werke eines einzigen Mediums, der Malerei, in einem einzigen Präsentationszusammenhang beschränken. Die Monokultur der auf Abstand gehängten und durch Rahmen von ihrem Umfeld getrennten Gemälde bedingt nur zu leicht eine Rückdatierung

dieses selbst im 19. Jahrhundert begrenzten Teilbereichs von Visualität auf andere Epochen. Belting selbst, der in eigenen Schriften diesen Zusammenhang beschrieben hat, kann sich nicht völlig davon befreien: Das 'Parisurteil' Raimondis zum Beispiel ist mit Sicherheit kein Stich nach einem Gemäldeentwurf Raffaels für ein „nie ausgeführtes Meisterwerk“<sup>10</sup>, sondern entstand als von Raffael und Raimondi gemeinsam konzipierte Originalgraphik für einen expandierenden Sammlermarkt<sup>11</sup>. Auch gibt es keinen Anhaltspunkt dafür, daß Manet, der Motive aus diesem Blatt zitierte, mit seinem Gemälde auf ein *Gemälde* des Urbinaten antworten wollte.

Während die Abstrahlungen des Meisterwerk-Konzepts auf die Kunstgeschichte wohl noch detaillierter zu studieren sind, ist Beltings Buch das eindrucksvolle Resümee am Beginn von medialen Neuerungen, die alle Ebenen der zeitgenössischen Visualität radikal verändern werden. Was sind die Effekte der Digitalisierung auf den Begriff des Kunstwerks? Der Autor merkt an, daß vielleicht nur durch die Entgrenzungsstrategien der Konzeptkunst der Begriff 'Kunst' in den neuen Medien noch eine Rolle spiele<sup>12</sup>. Amüsiert oder irritiert erleben die Kunsthistoriker, daß selbst in Museen, die 'Alte Meister' zeigen, die inzwischen zahlreich aufgestellten Monitore oder Internet-Terminals eine größere Anziehungskraft entwickeln als die Objekte selbst. Aber vielleicht sind Künstler und Kunstgeschichtler Nostalgiker, die ritualisiert die Erinnerung an Verlorenes beschwören, während, um ein Beispiel aus der Musik zu wählen, von den House- und Techno-DJs die Pop-Produktion der letzten Jahrzehnte fröhlich durchforstet wird, um aus dem Sampling disparater Rhythmen oder Melodien immer neue Titel zu gewinnen. Die (Selbst-)Definitionen von 'Kunst' im Umfeld der neuen Medien sind noch schwer überschaubar. Die 'Hand des Künstlers' scheint im Zeitalter des Scanners als Faktor der Definition von Kunst ebenso problematisch wie die Ortsbindung des 'Werks'. Ein Ausweg kann weder darin liegen, den Begriff der Kunst zu verabschieden, noch darin, die gesamte Bildproduktion der Gegenwart kurzerhand zu Kunst zu erklären. Womöglich läßt sich 'Kunst' am besten in einem reflektierenden Zurücktreten gegenüber der alltäglichen Bildlichkeit fassen, wie etwa die digital bearbeiteten 'Fictitious Portraits' von Keith Cottingham den Glauben an die Objektivität der Fotografie und die schöpferische Authentizität des Subjekts in Frage stellen wollen<sup>13</sup>. Auch die Kunstgeschichte kann, bei allem Bedarf einer Revision ihrer Aufgabengebiete, kaum in einer profillosen Kulturgeschichte des Visuellen aufgehen. Vielleicht aber bleibt die Zielstellung für Kunsthistoriker eine einfache Tautologie: Wenn die Institution des Kunstmuseums überlebt, ist das, was dort gezeigt wird, Kunst, im Idealfall „fresh and eternally enduring“.

ECKHARD LEUSCHNER  
Lehrstuhl für Kunstgeschichte  
Universität Passau

10 Belting S. 199.

11 Vgl. D. LANDAU und P. PARSHALL: *The Renaissance Print, 1470-1550*; New Haven/London 1994, S. 125-28.

12 Belting S. 464.

13 Vgl. *Fotografie nach der Fotografie*, hrsg. von H. VON AMELUNXEN; München 1995, S. 160-65.