

Rezensionen, Diskussion

Susanne Deicher

Kitty Zijlmans: Kunst, geschiedenis, kunstgeschiedenis: methode en praktijk van een kunsthistorische aanpak op systeemtheoretische basis.

Leiden: Alpha, 1990 (Leidener Beiträge zur theoriegeleiteten Literaturwissenschaft, Sprachwissenschaft, Geschichte und Kunstwissenschaft hrsg. v. Kitty Zijlmans u. Matthias Prangel, Bd. 1)

Ein Blick auf die in den letzten Jahren in den Niederlanden verstärkt geführte Diskussion um methodische Grundlagen des Fachs lohnt schon deshalb, weil deutlich werden kann, daß Fragen, die hierzulande viele für gelöst halten, womöglich nur nie zu Ende gedacht wurden. Bei den niederländischen Kollegen spielt der in der Bundesrepublik einst sehr polarisierte Streit um die Hermeneutik auch eine Rolle: zentraler ist aber die Frage nach der Leistung von Theorie überhaupt innerhalb einer kunstwissenschaftlichen Methodik. Der Blick auf diese Frage wird frei, weil der hier bisweilen selbstverständlich gehandhabte Kunstbegriff, der eine wesentliche Lei-

stung des Kunstwerks in der virtuellen Aufhebung seiner Gegenständlichkeit und in der Enthüllung seines immanenten Theoriegehalts erblickt, ein historisches Spezifikum deutscher romantischer Philosophie ist: für Hegel stand bei der Betrachtung etwa von Werken der Skulptur das »Wunder [...], daß der Geist dem ganz Materiellen sich einbildet und diese Äußerlichkeit so formiert, daß er in ihr sich selber gegenwärtig wird«¹ im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Nicht zuletzt die glücklicheren Resultate politisch freiheitlicher Bestrebungen im 19. Jahrhundert, die schon früh einen demokratischen Verfassungsstaat erreichten, sorgten in den Niederlanden für eine sehr viel weniger ästhetizistische Ausrichtung des Fachs und für seine Bildung an die Etablierung eines wie auch immer vermeintlich objektiven Begriffs von den real greifbaren Zeugnissen der nationalen Vergangenheit, die als Belege für die Identitätskonstruktionen der bürgerlichen Klasse dienen konnten. Der Einsatz von Theorie ist da immer ein Infragestellen solch schierer Gegenwärtigkeit der Historie und so muß zumindest genau gefragt werden, ob der kunsttheoretische Diskurs das Risiko der Entfernung von der Sachdiskussion lohnt. Entsprechende Zweifel wurden in der zum Teil heftig geführten Diskussion um die Publikation von Kitty Zijlmans, die an der Rijksuniversiteit Leiden Assistentin ist, laut: Evert van Uiterter meinte, an ihrem Beispiel zeigen zu können, was Theorie im Prinzip nicht leisten könne, während der Rezensent des Fachblatts Jong Holland die Untauglichkeit der von Zijlmans herangezogenen Philosophie Niklas Luhmanns zur Analyse von Kunstwerken behauptete.

Damit hat er Zijlmans Ziel, wie mir scheint, mißverstanden, denn die Autorin will in ihrer Studie über die Bedingungen wissenschaftlicher Urteilsbildung über Kunst zunächst nur die Möglichkeit »wissenschaftlicher Objektivität«² in der Kunstwissenschaft durch Modellbildung theoretisch absichern. Die klassischen Methoden des Fachs, die formanalytische, die ikonographische und die hermeneutische Methode könnten »verlassen«³ werden, wenn es gelänge, eine neue Methode »op systeemtheoretische basis« zu begründen. Die Zirkelstruktur in der Urteilsbildung ist der Autorin zufolge die Hauptursache der Objektivitätsmängel der Ergebnisse der kunsthistorischen Forschung der letzten 150 Jahre. Die Fehler etwa der Hermeneutik bestehe schon in ihrem Ausgangspunkt: dem sich Einlassen auf das Kunstwerk. Dadurch nehme der Untersuchende einen »Standpunkt innerhalb des Kunstcodes« ein. Mit Luhmann beschreibt Zijlmans diesen »Kunstkode« als Werkzeug der Diskussion der Werke innerhalb der begrifflichen Polarität »schön – nicht schön«. Durch die Bildung von Urteilen nach diesem vom Kode vorgegebenen Schema wird ein »Kunstsystem« erst konstituiert, das aus Kommunikationen über Kunst besteht, deren Ziel es ist, das Kunstwerk ästhetisch zu bewerten und zugleich das Kunstsystem aufrecht zu erhalten. Der Wissenschaftler aber habe ein anderes Ziel: er soll seinen Gegenstand nicht geschmacklich bewerten, sondern Thesen über ihn nach der Maßgabe des binären Codes »wahr – nicht wahr« diskutieren.

Das Ergebnis dieser ebenso knappen wie prägnanten Analyse scheint auf der Hand zu liegen: eine Kunstwissenschaft ist gar nicht möglich, denn die ästhetischen Urteile sind nicht wahrheitsfähig; sie beziehen sich vielmehr nur auf das urteilende Subjekt bzw. auf den internen Kode des Systems. Zu diesem Schluß war schon Kant gekommen: der Gedanke war ihm Anlaß zur Trennung der »Kritik der reinen Vernunft« von der »Kritik der Urteilskraft«. Luhmann folgend trennt Zijlmans sodann das Kunstwerk in zwei nebeneinander bestehende »Wirklichkeiten«: es gibt eine

psychische »Wirklichkeit« des Werks für den Künstler und eine soziale »Wirklichkeit« des Werks. Die Realität der ersteren ist innerpsychisch, die der zweiten besteht nur in der Kommunikation über die Werke. Die zwei »Kontexte« des innerpsychischen und des kommunikativen Diskurses über das Werk berühren sich nach der Darstellung der Autorin nicht notwendigerweise: der Inhalt der Kommunikation über das Werk wird in der Regel ein ganz anderer sein als der ursprünglich intendierte Gehalt.

Der Fehler der meisten kunsthistorischen Arbeiten sei es, daß sie diese Ebenen nicht trennen. Am Beispiel von Matthias Eberles kleiner Monographie über Max Beckmanns »Die Nacht«⁴ soll gezeigt werden, daß der Autor den psychischen Gehalt des Werks, dessen er in Wahrheit gar nicht habhaft werden könne, durch seine Interpretation als den nunmehr kommunikativen Gehalt hinstelle: damit habe er die Fiktion der Möglichkeit der Kommunikation über die innere Beschaffenheit des Werks geschaffen. Solche Fiktion sei das Resultat der meisten kunsthistorischen Untersuchungen. Darin begründe sich, wie Zijlmans in einem Exkurs zeigt, die vielfach zu dokumentierende Wut vieler Künstler auf die Kunsthistoriker. Aus ihrer Perspektive nehmen sie ihnen den Erfahrungsschatz, der einst mit dem Werk verbunden war und stellen dafür einen neuen synthetisch zusammen, der vielfach nur den Wert einer in Hinsicht auf die Sache beliebigen, sozial begründeten Kommunikation habe.

Zijlmans argumentiert hier wiederum kantianisch. Dessen Erkenntniskritik und Luhmanns Systemtheorie vermischt sich häufig, ohne auf den eigentlich anderen Ansatzpunkt der Luhmannschen Trennung der Wirklichkeitsebenen zu reflektieren. Freilich ist es auf dem Boden ihrer rationalistischen Prämissen zunächst unbestreitbar, was sie feststellt. Die Opazität des kunsthistorischen Diskurses, seine Resistenz gegen methodische Reflexion begründet sich eben in seiner Verstrickung in den nachaufklärerischen Abschied von jeglicher radikalen Erkenntnistheorie im Stile Kants. Das Vermitteltsein von Subjekt und objektivem Geist, von Natur und Geist soll sich nach romantischem Verständnis in der hermeneutischen Analyse des Kunstwerks, was selber vermeintlich Niederschlag der geglückten Vermittlung von Subjekt und Natur ist, jedes Mal erweisen.

Zijlmans reflektiert diese Traditionslinien nicht, greift sich vielmehr Bächtmann als Vertreter der neueren Hermeneutik heraus und attackiert dessen Definition des Kunstwerks als Resultat von Arbeit, das damit als im Objekt kristallisierte Vermittlung von Subjekt und Natur gilt, dessen Objektwerdung spekulativ rekonstruiert werden könne. Auch gegen Bächtmanns Devise, Kunstgeschichte müsse die Geschichte dessen erarbeiten »was die Werke aus sich selbst hervorbringen« wendet sie sich. Innerhalb ihres erkenntniskritischen Rasters bleibt es schlicht »onbegrijpbaar wat Bächtmann daarmee precies op het oog heeft«.⁵ Zum logischen nonsense wird der Gehalt des Werks, den die romantische bis hin zur Gadamerischen Hermeneutik ins Auge fassen wollte. Dieser Linie der Argumentation widerspricht es eigentlich, wenn Zijlmans es als Konsequenz aus der Luhmannschen Systemtheorie ansieht, daß ein Kunstwerk »einmalig« an seinen »Entstehungskontext«⁶ relatiert sei und späterhin nicht vielfachen Interpretationsprozessen unterworfen werden könne, die von diesen Kontexten abstrahierten. Also gibt es, mit anderen Worten, doch einen Gehalt des Kunstwerks, der aus der Arbeit seiner Herstellung resultiert? Ob dieser Gehalt nun mit Hilfe des Kontexts oder im Werk fixiert ist, ist eher eine

Frage der Stilstufe denn eine grundsätzliche Qualität. Als Stilunterschied hat Luhmann selbst Differenzen bezeichnet, wie sie z.B. zwischen einer Skulptur in einem mittelalterlichen Bauwerk und einem Werk Adolf von Hildebrands bestehen, das für sich in Anspruch nimmt, noch die Wahrnehmungsprozesse bei der Herstellung im Werk auszuformulieren, mithin in das Werk hineinzieht, was einmal Kontext war.

Hier zeichnet sich ab, daß die Theorie Luhmanns einer so fundamentalen Kritik, wie Zijlmans sie ansetzt, wenig Unterstützung bietet. Bei Luhmann wird man zwar z.B. eine Begründung für die Zijlmanssche Abneigung gegen den von ihr als ›Seinsverständnis‹ apostrophierten Begriff des Kunstwerks als Objekt finden – die von Luhmann gern ins Auge gefaßte Aufhebung der ›idealistischen‹ Trennung von Produktion und Rezeption durch ein vermeintlich falsches Festhalten am Objektcharakter des Kunstwerks ist aber im Grunde nichts weiter als jene Enthüllung des Geists im Material, wie sie sich Hegel schon dachte. In den Schriften Luhmanns über die Kunst gibt es neben der grundsätzlichen Trennung von Kommunikation über Kunst und des Werks selbst, auf die sich Zijlmans beruft, zahlreiche Theoreme, die der deutschen Kunstwissenschaft des 19. Jahrhunderts abgeschaut sein könnten. So bestimmte er in »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«⁶ die Form als »unausgesprochene Selbstreferenz«, d.h. als ›stillgestellte‹ »Lösung eines Problems.«⁷ Die Entstehung des Sinns des Werks denkt Luhmann sich so: »Die Kunstform zieht alle Verweisungen ein und was sie wieder abstrahlt, ist nur ihre eigene Bedeutung.« Für Luhmann gibt es daneben einen Typus der »objektivierenden« (realistischen?) Kunst, die »Kommunikation dem Verschwinden und Vergessenwerden entzieht und sie als immer wieder reaktivierbare Möglichkeit aufbewahrt.«⁸ Auch für Luhmann bleibt das Werk Niederschlag von gelebten Prozessen, die sich ver rätselt oder offen als seine Bedeutung äußern und ihm in der Interpretation wieder abgewonnen werden können. Luhmann zieht sich denn auch auf das bloße Offenhalten der Möglichkeit zurück, daß Interpretation nicht »deckungsgleich« mit der werkimmanenten Bedeutung sein müsse. Seine Position unterscheidet sich mithin kaum von Bättschmanns an Marx orientiertem Begriff des Werks als Niederschlag von Arbeit, die durch Interpretationsarbeit fortzusetzen sei. Zweifellos unterläuft Luhmann in der Diskussion des Kunstwerks sein eigenes Postulat der prinzipiellen Trennbarkeit von gesellschaftlicher Kommunikation und der materialen Basis dieser Kommunikation in eklatanter Weise: hier mag sich die etwa von Stefan Breuer⁹ geäußerte Kritik an der mangelnden Konzentration Luhmanns auf die theoretische Scharnierstelle der Vermittlung der Systeme untereinander und mit dem gesellschaftlichen Ganzen als berechtigt erweisen – das Kunstwerk ist schließlich selbst eine solche Stelle der Vermittlung verschiedener Kommunikationen.

Für Zijlmans ist es die These Luhmanns, daß die unterschiedlichen Kommunikationen über ein Werk absolut unvermittelbar seien. Luhmanns Versuche, Kongruenzen der Kommunikationen zu theoretisieren, berücksichtigt sie nicht. Zijlmans macht so ausgerechnet eine entscheidene Schwachstelle der Luhmannschen Systemtheorie zu ihrem Hauptargument. Nur so kann es ihr überhaupt gelingen, Systemtheorie in Erkenntniskritik umzuwandeln, was diese der eigenen Intention nach gewiß nicht in erster Linie ist. Urbild der Theorieauffassung Zijlmans ist stets das Ockhamsche Rasiermesser. Es genügen ihr wenige, zu apodiktischen Prinzipien stilisierte Kernsätze Luhmanns, die sie unverbunden nebeneinander setzt. Das gleiche gilt

für ihre eigenen Darlegungen, die oft parataktisch Thesen reihen. Selten wird im Detail gearbeitet und auch die am Ende des Buchs hinzugefügten Beispielanalysen brechen dann ab, wenn das Kunstwerk selbst in den Griff der Analyse geraten könnte. Es ist schließlich Zijlmans zufolge nicht erlaubt, das Werk selbst aus vermeintlich bloß subjektiver Perspektive heraus zu bearbeiten. Soll aus dieser Theologie des Bilderverbots wirklich eine neue Methode kunsthistorischer Arbeit werden, wäre vor allem zu berücksichtigen, was auf dem Felde der Kontexttheorie der Kunst bereits geleistet ist. Statt lediglich Luhmann, Skinner und Nipperdey heranzuziehen, müßten all jene Ansätze rezipiert werden, die sich zwar noch nicht Systemtheorie nennen durften, dennoch aber Kunst viel weniger traditionell beschrieben, als Luhmann es heute noch tut. Ich greife hier nur den sowjetischen Literaturtheoretiker Juri Tynjanow heraus, dessen bereits 1927 erschienenes Werk »Über die literarische Evolution« wohl erstmals die Geschichte einer Kunstform als Abfolge je besonders konstruierter Systeme beschrieb, die im literarischen Diskurs einer Epoche zunächst hergestellt und dann aufgelöst, durch ein neues System ersetzt werden. Dort schon ist geleistet, was Zijlmans erst fordert: die Beschränkung auf verifizierbare Aussagen, die Analyse des systematischen Zusammenhangs von Kunst, Kunstpublikum und Gesamtgesellschaft und auch die Hervorhebung des kontextrelativen Charakters der Kunsturteile.

Vieles in der Arbeit spricht allerdings dafür, daß die Autorin deshalb die Ergebnisse der an der Kunsttheorie orientierten Forschung nicht rezipiert hat, weil ihr Interesse ein anderes ist. Sie will die moderne soziologische Theorie als Werkzeug zur Vernichtung des späromantischen Anteils in der deutschen kunsthistorischen Methodik nutzen. Die Intention, diese solcherart entmythologisiert sodann gegen das in den Niederlanden ihrer Diagnose nach vorherrschende Verwechseln der greifbaren Überlieferung mit einem Kulturzusammenhang zu wenden, wird mehrfach spürbar. Im Grunde handelt es sich also um einen Rettungsversuch an der hiesigen Methodentradition. Er mißlingt aber, da Zijlmans nicht sieht, daß die moderne Systemtheorie die Tradition romantischer Systementwürfe reflektiert. Luhmanns Konstruktion des Kunstsystems steht durchaus in der Kontinuität von z.B. Friedrich Schlegels Idee der »Bildung« autonomer Welten durch unendliche Sinnproduktion. In der Diskussion des Kunstwerks bringt Luhmann Kategorien des 19. Jahrhunderts ins Spiel und beruft sich auf Malraux und Valéry, weil der romantische Begriff der Autonomie als sinnbildendes System erhalten werden soll. Luhmann hat ein Axiom seiner Kunsttheorie so formuliert: »Die Kunst teilt das Schicksal der modernen Gesellschaft gerade dadurch, daß sie als autonom gewordenes System zurechtzukommen sucht.«¹⁰

Eine Kritik der romantischen Anteile kunsthistorischer Methodik kann sich also nicht auf die Systemtheorie stützen. Sie kann auch nur um den Preis der Etikettierung von Leistungen des Fachs als bloß irrational auf die vorromantische Erkenntnistheorie zurückgreifen. Eine neue »Objektivität« ist, so steht zumindest nach der Lektüre dieses Versuchs zu vermuten, nicht aus der hermeneutischen, stilgeschichtlichen oder kontextanalytischen Tradition herauszuschlagen. Wenn dies so ist, könnte es auch erklären, warum theoriegeschichtliche Analysen dieser Methoden hierzulande oft in den Anfängen steckenblieben oder durch die andächtige Kontemplation der Werke der Kunsthistorikerpioniere verdrängt wurden. Was nach wie vor fehlt, ist eine grundlegende Analyse des Zusammenhangs der Entstehung kunst-

historischer Methoden mit den theoriegeschichtlichen Entwicklungen im 19. Jahrhundert insgesamt – erst von ihr ließe sich wohl Einblick in die wie auch immer historisch gebundene ›Objektivität‹ der Methoden erwarten.

Anmerkungen

- 1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt: Suhrkamp 1986, S. 362 (Hegel Werke 14).
- 2 Zijlmans, S. 214.
- 3 Ebd.
- 4 Matthias Eberle: Max Beckmann: Die Nacht. Passion ohne Erlösung. Frankfurt: Fischer 1984 (Kunststück).
- 5 Zijlmans, S. 23.
- 6 Niklas Luhmann: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Hans Ulrich Gumbrecht u.a. (Hrsg.): Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt: Suhrkamp 1986, S. 620-672.
- 7 Ebd., S. 629/30.
- 8 Ebd., S. 631.
- 9 Stefan Breuer: Die Gesellschaft des Verschwindens. Von der Selbstzerstörung der technischen Zivilisation. Hamburg: Junius 1992, über Luhmann S. 65-102.
- 10 Luhmann, S. 623.