

Damals, als wir über Sinn und Zweck unseres Studienfachs, die Kunstgeschichte, nachzudenken begannen – ich gehöre zu jenen, die hierzulande der 68er Generation zugeschlagen werden –, damals dachte und sprach ich bedenkenlos in Allgemeinheiten: wir, die Gesellschaft, die Natur, die Geschichte, die Kunst, die Form, der Inhalt, die Wissenschaft, die Kunstgeschichte, der Stil, die Ikonographie, der Humanismus, der Realismus, die Moderne, der Kapitalismus, der Sozialismus. Was wir in jener Aufbruchsituation geschafft haben, fasse ich für mich so zusammen: einige bisher in der Kunstgeschichte ausgeblendete Gebiete wurden integriert. Schwerer wiegt für mich, was nicht geleistet wurde: die gründlich verinnerlichte Struktur des in diesem Fach gängigen Wissenschaftsbegriffs zu durchleuchten und dessen Karenzen aufzudecken. Weshalb es wohl auch nicht gelang, das angestrebte Curriculum für das Studienfach Kunstgeschichte tatsächlich zu begründen und zu erarbeiten.

Im Zeichen der Polarisierung von Kapitalismus und Sozialismus haben wir, die sogenannte 68er Generation, die Hälfte unseres Lebens verbracht. Die sichtbare Spaltung der Welt in ein westliches und ein östliches Lager, in zwei unversöhnlich einander gegenüberstehende Blöcke, Großmächte genannt, diese Variante eines eurozentrischen Weltbildes, leistete dieser Polarisierung Vorschub. Wir nahmen sie als Wirklichkeit – nicht etwa als eine Sicht der Wirklichkeit. In der gleichen Weise sahen wir das Verhältnis von Subjekt und Gesellschaft polarisiert, als das Eine oder das Andere: die einen waren auf der Seite des Subjekts, die anderen auf der Seite der Gesellschaft. Im Umgang mit der Kunst schließlich nahmen wir hin, daß Form und Inhalt uns auseinandergefallen, also auch in die Polarisierung geraten sind. Die Autonomie der Kunst, verstanden als die Fähigkeit der Kunst, in allen Epochen der Menschheitsgeschichte ein ganzheitliches Bild von der Welt, und also auch vom Menschen, zu entwerfen – diese Autonomie von Kunst war uns verpönt: obwohl wir sahen, daß Kunst dienstbar gemacht werden kann, klagten wir ihre Dienstbarkeit im Namen unserer Seite, der Seite des Fortschrittes, ein.

Ich erinnere mich nicht – läßt mich mein Gedächtnis im Stich? Die einschlägigen Publikationen des Ulmer Vereins für Kunstgeschichte wären systematisch zu befragen –, ich erinnere mich nicht, daß wir je darüber diskutiert hätten, was Wissenschaft und Schönheit miteinander zu tun haben könnten. Wir waren auf Wissenschaft als Quintessenz von Vernunft fixiert. Für die Schönheit schien da kein Platz zu sein. Daran hat sich bis heute nichts geändert. So sind auch Wissenschaft und Schönheit polarisiert. Wie Vernunft und Gefühl. Wie Öffentlichkeit und Privatheit. Wie Objekt und Subjekt. Wie Form und Inhalt. Polarisiert – das bedeutet: zwei voneinander abgespaltene Hälften der Welt. Als wäre da eine Mauer. Oder, um ein wegen der Dimension von Schmerz lebendigeres und hoffnungsvolleres Bild zu gebrauchen, als wäre da eine Narbe oder sogar eine Wunde, in der beide Hälften noch zueinander gehören. Damals hatte ich noch keinen Sinn für das Gegenteil: ich ging von der Spaltung anstatt von der Einheit der Welt aus, in der ja noch immer alle Polarisierungen aufgehoben sind.

Es gab viele Stimmen, die auf die Abspaltung der Kunst vom Alltag hinwiesen und vor den Folgen warnten. Angesichts der schließlich nicht mehr zu verdrängen-

den Entfremdung kam die Einsicht auf, daß neue Formen, Kunst zu vermitteln, gefunden und entwickelt werden müßten. Alle großen Museen haben mittlerweile ihr Museumspädagogisches Zentrum. Deren Aktivitäten sind in der Regel auf den kleineren Teil des Publikums, auf Kinder und Jugendliche, beschränkt. Mit dem Abstand von bald zwei Jahrzehnten sehe ich ein grundlegendes Symptom der Kunstvermittlung noch deutlicher: bevor heutzutage jemand vor einem Gemälde im Museum steht, ist es ihm schon als Reproduktion in den verschiedensten Medien, vom Kunstbuch übers Fernsehen bis zur Werbung – unter die Augen gekommen. Während die Massenwirksamkeit der Kunstverwertung in den Print- und Bildmedien in diesem Zeitraum eine neue Qualität erreicht hat, sind nicht einmal ansatzweise Voraussetzungen da, um diese Prozesse systematisch zu untersuchen und im Hinblick auf ihre möglichen Folgen wie auf mögliche Alternativen zu reflektieren.

Da wurde zwar 1974 an der Bremer Universität im Zuge der Hochschulreform eine Stelle mit dem umständlichen Titel »Institutionelle Formen und Vermittlungsstrategien kultureller Öffentlichkeit« ausgeschrieben. Doch sie wurde nie besetzt und 1976 wieder gestrichen – was auf der Hochschulbühne damals keine Resonanz fand. Längst haben wir uns daran gewöhnt, die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks und ihre Folgen der Kapitalverwertung zu überlassen, als wäre dieser Kreislauf ein urwüchsiger Prozeß, gewissermaßen eine Naturgewalt. Dazu paßt, daß z.B. der qualitative ästhetische Unterschied zwischen einem Gemälde im Museum und einem Werbebild für die Kunstgeschichte noch immer kein Thema ist. Und die Frage »Was ist Kunst?« nicht Bestandteil des Studienfachs Kunstgeschichte. Und doch müßte es damit beginnen. Verdrängung als ein Mechanismus, der alltägliche Wissenschaft – denn auch in diesen Höhen gibt es wahrlich Alltäglichkeit – strukturiert, und deren Folgen – das ist auch in der Kunstgeschichte ein weites Feld und Tabu.

Denn derartige Trivialitäten werden in diesem Fach verdrängt. Die Kunstgeschichte – als historisch gewordenes Studienfach ist sie mit eigenem Wissenschaftsanspruch Bestandteil des Unterrichtssystems der Hochschulen. Die Kunstgeschichte – auf dieser Höhe sind wir der Verantwortung enthoben. Wohl deshalb flüchten wir im Sprachgebrauch so selbstverständlich in diese Höhe. Denn brisant werden die Widersprüche erst eine Etage tiefer: auf der Ebene der Lehrenden und in anderen Formen Kunst vermittelnden Subjekte. Wir sind die Träger von Entscheidungsprozessen. Die zu reflektieren steht historisch auf der Tagesordnung, wenn wir uns nicht dafür hergeben wollen, die Abspaltung der Kunst vom Alltag zu sanktionieren und zu zementieren.

Die, die schon damals diese Form von Entfremdung zum Programm erklärten, argumentieren auch heute noch mit einem Wissenschaftsbegriff, der das Subjekt im Namen von Objektivität ausblendet. Das wurde als fortschrittlich angeboten: Kunstgeschichte als Wissenschaft sollte sich von der Ebene der Subjektivität ablösen, sich über diese erheben. Im besten Fall sie in sich aufheben – wie die Zauberformel heißt. Was die eine schön, die andere häßlich findet, was dem einen gefällt, dem anderen mißfällt – dieser alltägliche Widerspruch auf der Ebene des subjektiven Geschmacks wird in der Kunstgeschichte im Namen von Wissenschaft verdrängt – nicht etwa versachlicht, was doch eigentlich die Aufgabe von Wissenschaft wäre. Noch dazu in einem Wissenschaftszweig, dessen Gegenstand das Kunstwerk sein sollte, das es ja ohne die Subjektivität des Künstlers z.B. nicht gäbe.

Die Abspaltung der Geschmacksebene von der Wissenschaftsebene als eine Erscheinungsform dieser Entfremdung bringt die Polarisierung von Laie und Fachmann mit sich. Der Laie wird mit der populärwissenschaftlichen Literatur vom Fachmann bedient und abgefertigt. Der Fachmann hält den Laien mit seinen fachwissenschaftlichen Produkten auf Abstand und sich vom Leib. Kommunikation oder gar Austausch findet nicht statt. Wie anders wäre das ewige Mißverständnis der Zentralperspektive zu erklären: der Laie hat gelernt, daß der Künstler sie braucht, um die Dinge richtig und genau, wie in der Natur, darzustellen. Sieht er mal einen zu kurzen Arm oder eine zu langen Hals oder oder oder... dann hat er die schnelle Antwort parat: der hat die Perspektive nicht beherrscht. Der Laie ist fein raus und der Künstler steht als der Dumme da. Zu fragen aber wäre: wo und wieso ist dieser Unsinn überhaupt in den Kopf des Laien gekommen? Am Ende ist auch er der Dumme: der Fachmann weiß es besser.

Laie und Fachmann – jeder der beiden hat sein Revier und jeder ist darin gefangen. Die mitunter eröffnete Jagd kann durchaus grausame Züge annehmen, wenn Macht und Ohnmacht aufeinanderstoßen. Denn ihr Verhältnis ist nicht egalitär, sondern polarisiert: der Fachmann verfügt über das Bildungs- und Wissensprivileg, und angesichts dieser Macht ist der Laie ohnmächtig. Der Mechanismus von Herr und Knecht funktioniert da wie in allen anderen Beziehungen. Auch in der Kunstgeschichte wird so fremdbestimmte Subjektivität reproduziert und nicht Selbstbewußtsein. Da wäre also ein Menschenrecht einzuklagen, wenn es denn einen Kläger gäbe.

Die Polarisierung von Subjektivität und Wissenschaft ist für uns, die Subjekte, und für die mit dem Anspruch der Objektivität auftretende Wissenschaft gleichermaßen folgenschwer. Als Subjekte spalten wir dabei einen Teil unserer eigenen Sinnlichkeit ab, lassen ihn dem großen Unbewußten anheimfallen und werden eben dadurch fremdbestimmbar. Oder schlicht gesagt: die Sache macht keinen Spaß, und bald treten Zwang und Sucht an die Stelle von Freiheit und Lust. Für die berufsspezifischen Formen von Verdrängung in der Kunstgeschichte sind wir besonders empfänglich, weil es hier um die eigene Verantwortung geht, um das, was auch in diesem Fach Berufsethos zu nennen wäre. Denn wir hätten gern die große Freiheit – ohne die große Verantwortung. Die Frage nach der eigenen Verantwortung aber drängt sich spätestens beim Thema Kunstvermittlung auf: Kunstgeschichte – wozu, für wen, und wenn überhaupt wie? Eine Kunstgeschichte, die dieses Kap der Guten Hoffnung erfolgreich umschiffet, kann keine Wissenschaft sein. Wenn Wissenschaft denn bedeutet: Probleme aufzugreifen, Widersprüche aufzudecken, um sie zu versachlichen.

Die derart entworfene Bilanz des Fachs, seiner inneren und von uns als den Fachvertretern verinnerlichten Struktur, ergibt unter dem Strich den Offenbarungseid. Was nicht heißt, daß nicht auch in den letzten Jahren eine Fülle von interessanten Forschungsarbeiten und Publikationen mit anregenden methodologischen Ansätzen erschienen sind und weiter erscheinen werden. Doch sollten sie uns den Blick für das grundlegende Problem nicht verstellen: das nicht auf das Allgemeine reflektierte Besondere geht Wege ohne Aussicht, ohne Horizont und macht uns die Welt eng. In diesem Sinn ist Kunstgeschichte, wie wir sie heute betreiben, ein Fach, das immer noch nicht bei seinem Gegenstand, der Kunst, ja noch nicht einmal bei der Frage »Was ist Kunst?« – angekommen ist.

Solange die Kunstgeschichte aber ihren Gegenstand nicht auf die ästhetischen

Bedürfnisse des Subjekts hin reflektiert, muß sie die Formen des entfremdeten Umgangs mit Kunst reproduzieren. Dazu gehört auch, daß sie die Kunst dienstbar macht: im besten Fall stellt sie sie in den Dienst anderer Wissenschaften – in den vergangenen zwei Jahrzehnten vorzugsweise als Hintergrundmalerei für soziologische Erkundungen der Geschichte. Neuerdings dient Kunstgeschichte sich der Psychologie an: psychologische Interpretationen des historischen Bildmaterials, die Übertragung psychoanalytischer Terminologien auf das Kunstwerk – das ist nun schon seit einigen Jahren die jüngste Variante des gleichen Musters. Auch die zunächst so vielversprechende feministische Bewegung in der Kunstgeschichte hat ihre Scheuklappen: vollständig auf ihre Partikularinteressen fixiert macht auch sie um das heiße Eisen der Autonomie der Kunst einen großen Bogen. Doch nur die kann eine eigene Wissenschaft legitimieren.

Was bleibt, ist das alte Geschichtsbild, das immer noch die gradlinige Abfolge der Stile – zwanghaft im Sinne des positivistischen Fortschrittsbegriffs »nach uns die Sintflut und vor uns immer die Moderne« – für das Nonplusultra von Geschichte ausgibt. Um uns der Frage nach der Verknüpfung von Natur und Gesellschaft, nach der Dialektik von Form und Inhalt, von Innen und Außen, von Unbewußtheit und Selbstbewußtsein, nach dem Zusammenhang der eigenen Geschichte mit der Menschheitsgeschichte nicht stellen zu müssen, verharren wir weiter in der Geschichte der »großen Männer«. Dies alles zusammen genommen aber ist das zyklische Geschichtsbild der bürgerlichen Gesellschaft, das den geschichtlichen Prozeß in Analogie zum Naturprozeß setzt. Wollen wir dessen Einzäunung und Entfremdung überwinden, um bei uns selbst als Gegenstand der Geschichte und bei der Kunst als unserem Konterfei anzukommen, dann müssen wir dessen Ambivalenzen historisch versachlichen. Erst dann beginnen wir, uns die Welt mit unseren eigenen Sinnen anzueignen.

Erfahrungsgemäß ist das heutzutage ein Hindernisrennen: schwindende öffentliche Mittel für Geisteswissenschaften trotz wachsender Produktivitätsraten, viel Frust, wenig Lust charakterisieren die Lage. Aus diesem Dilemma kann sich jeder nur selbst erlösen. Gleichwohl könnte ein aktiver Berufsverband da in vielem stützend sein. Interdisziplinäre Beziehungen wären neu zu erproben und gesellschaftliche Partner zu suchen – Sponsoren ebenso wie z.B. die IG Medien und andere. Auch wäre Meinungsstreit neu zu erlernen und zu kultivieren. Die alten, uneingelösten, aber deswegen noch lange nicht überholten Visionen – wir werden uns wohl oder übel auf sie besinnen müssen. Die Geschichte fordert ihr Recht, denn sie ist von uns gemacht und also unsere Geschichte: an den Punkt müssen wir zurück, wo wir die Brocken hingeschmissen haben.

Diesen Blick zurück sollten wir nicht im Zorn tun, damit wir nicht dies übersehen: es sind die abgespaltenen Teile der Geschichte, die den Stoff für unsere Zukunftsbilder bewahren. Wir könnten damit beginnen, uns ihnen zuzuwenden und diese versunkenen Schätze zu heben. Wir stehen dann nicht mit leeren Händen da. Wir würden den roten Faden greifen, den die Künstler uns mit ihren Werken, ihren Lebenszeugnissen als Faden der Ariadne fürs Labyrinth der Geschichte geknüpft haben. »Man muß in sehr großen Zeitkomplexen rechnen, die weit über unsere kurze Lebensetappe hinausgehen« schreibt Max Beckmann 1939 an Stephan Lackner. Sein Credo hat er in dem 1927 verfaßten Text »Der Künstler im Staat« hinterlassen: »Die neue Idee, die der Künstler und mit ihm zu gleicher Zeit die Menschheit zu for-

men hat, ist Selbstverantwortung, Autonomie im Verhältnis zur Unendlichkeit«.

Von hier aus könnten wir aufbrechen, um uns unsere eigenen Wege in die Geschichte zu bahnen und uns in ihr neu zu entdecken. 1795 fordert Friedrich Schiller die »ästhetische Erziehung des Menschen«. 1844 schreibt Karl Marx: »Die Bildung der 5 Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte«. 1846 veröffentlicht Carl Gustav Carus, Arzt, Psychologe und Maler, seine Abhandlung über das Unbewußte »Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele« – ein halbes Jahrhundert vor Freud. Sein Freund Caspar David Friedrich, dessen Hausarzt Carus war, beschreibt die Arbeit des Malers: »Schließe Dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen«. 1855 erklärt Gustav Courbet in seinem »Manifest des Realismus«: »Ich wollte ganz einfach aus der umfassenden Kenntnis der Tradition das begründete und unabhängige Gefühl meiner eigenen Individualität schöpfen«. 1856 nennt Karl Marx das »freie Individualität«. Und Hölderlin dichtet: »Alles prüfe der Mensch, sagen die Himmlischen, Daß er, kräftig genährt, danken für Alles lern, Und verstehe die Freiheit, Aufzubrechen wohin er will«.

Hier tritt uns ein anderer Begriff von »Moderne« entgegen: in ihrem Zentrum steht das selbstbewußte Subjekt, in dem die Epochen- und Stilbegriffe aufgehoben sind. Es ist – über das von Antike und Moderne beschränkte Individuum der bürgerlichen Gesellschaft hinaus – der Weltbürger, die Weltbürgerin. Mit der Menschenrechtserklärung von 1789 beginnt diese um 1800 mit dem Aufbruch zum Industriezeitalter entstehende Vision Konturen anzunehmen. Seitdem heißt unsere in dieser Zeitenwende historisch auf der Tagesordnung stehende Aufgabe »Selbstbewußtwerdung«, wie Anna Seghers es nennt. Dazu aber brauchen wir Phantasie und Erinnerung oder auch: die Gedächtniskraft der Kunst. »Was ist unsere Beziehung zur Kunst, bildenden Kunst, Musik, Literatur, anderes als das Arsenal, das wir in uns haben, oder ein Reservoir von Dingen, aus denen wir ständig unsere Erfahrungen aktualisieren können? Und zwar aus allen Zeitaltern...« sagt Peter Weiss. Die Kunst ist Mnemosyne – die Muse der Erinnerung.

Als Picasso gefragt wurde, warum er seine Arbeiten datiere, wie er es sich zu Beginn der 20er Jahre angewöhnt hatte, antwortete er: »Weil es nicht genügt, die Arbeit eines Künstlers zu kennen, man muß auch wissen, warum, wie und unter welchen Bedingungen er sie schuf. Es wird sicher eines Tages eine Wissenschaft geben, vielleicht wird man sie die ›Wissenschaft vom Menschen‹ nennen, die sich mit dem schöpferischen Menschen befaßt, um neue Erkenntnisse über den Menschen im allgemeinen zu gewinnen. Ich denke oft an diese Wissenschaft, und es ist mir wichtig, der Nachwelt eine möglichst vollständige Dokumentation zu hinterlassen«.

Noch hält sich das junge Fach Kunstgeschichte mit seiner Vorgeschichte auf. Doch die Zeit drängt. Ob wir wollen oder nicht: wir stehen am Scheideweg zwischen Selbstverantwortung oder Selbstzerstörung. Die Freiheit versteh ich: aufzubrechen, wohin ich will.

Im Juni 1990