

Die linke Kunstgeschichte brach um 1970 mit ihrer Ideologiekritik in geheiligte Bezirke ein und baute Grenzzäune ab, die seit den fünfziger Jahren die Künste als einen Bereich jenseits der profanen Lebensverhältnisse abgeschirmt hatten. Auf dem Kölner Kongreß von 1970 wurde erstmals in der Bundesrepublik öffentlich und programmatisch dargelegt, daß weder die Kunsthistoriker noch die Künstler und Kunstwerke, um die es ersteren geht, frei von den herrschenden Ideen und Vorstellungen ihrer Zeit sind, und daß mit diesen Ideen Interessen artikuliert werden. Dies war der Kern der Ideologiekritik. Sie setzt voraus, daß es auch in der Kunst um soziale Wertsetzungen geht, die von unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen vorgenommen, getragen und verteidigt werden. Ihr Ansatzpunkt sind also ideelle Systeme, die ein Modell der Realität darstellen, das mit dieser nicht kongruent ist, sondern sie interessegeleitet interpretiert.

Folglich sah die linke Kunstgeschichte ihre Aufgabe darin, diese Vorstellungsmodelle, an deren Ausbildung die Künste mitgewirkt haben, zu analysieren, d.h. ihr Verhältnis zur sozialen Realität zu überprüfen. Sie stellte fest, daß die Künste daran beteiligt waren und sind, gesellschaftliche und politische Verhältnisse zu stabilisieren oder aber umgekehrt die Bedürfnisse derjenigen zu artikulieren, die Objekt dieser Herrschaftsverhältnisse waren und sind. Die traditionelle Ikonologie diente dabei der kunsthistorischen Ideologiekritik als notwendiges Fundament und methodisches Bindeglied. Mit ikonographischen Verfahren läßt sich die Bildsemantik bestimmen, über die wiederum die Bilder mit anderen, sprachlich vermittelten kulturellen Wertsystemen kompatibel werden. Diese allein, d.h. kommunikativ bewertete Bilder, nicht sprachlose Kunstwerke (die es nicht geben kann), sind der Ideologiekritik analytisch zugänglich.

Seit den achtziger Jahren gehen nun Kunsthistoriker unterschiedlicher ideologischer Herkunft daran, den Geltungsanspruch der traditionellen Ikonologie zu destruktuieren. Sie greifen damit einen Kernbestand kunsthistorischer Theorie an, deren – wenn auch begrenzte – Erklärungspotentiale von der linken Kunstgeschichte nie bestritten worden waren. Das Problem ist, ob von dieser tendenziellen Eliminierung der Ikonologie auch eine marxistische Theorie der Kunstgeschichte tangiert wird. Es kann bei dieser Frage nicht um paradigmatische Logik allein gehen, sondern an erster Stelle darum, ob durch den Verzicht auf ikonologische Verfahren die Strategie einer marxistischen Theorie gewinnt oder verliert. Soviel dürfte noch immer Konsens sein, daß die marxistische Orientierung in der Kunstgeschichte darin besteht, Ausbeutungs- und Herrschaftsverhältnisse zu kritisieren, die innerhalb der Kunstverhältnisse zu beobachten sind oder für welche die Künste in Anspruch genommen werden, und mit der Aufdeckung an ihrer Aufhebung mitzuwirken. Diese Zielsetzung wird der Maßstab auch methodischer Entscheidungen sein.

Die kritischen Einwände gegen die Ikonologie Panofskyscher Prägung laufen darauf hinaus, symbolische Zeichensysteme hinter den dargestellten Bildgegenständen in Frage stellen oder zumindest deren Relevanz einschränken zu wollen. Dabei lassen

sich unterschiedliche Spielarten und Reichweiten dieser Kritik ausmachen. Geht es den einen lediglich um die Korrektur einzelner Forschungsergebnisse, so stellen die anderen das Konzept der Ikonologie insgesamt in Frage.

Statt des *disguised symbolism*, den Panofsky in der frühniederländischen Malerei entdeckte<sup>1</sup>, wird in neueren Forschungen wieder die Alltagsrealistik dieser Bilder ernstgenommen und im Sinne der *devotio moderna* interpretiert. Dieser war an einer Aktualisierung religiöser Traditionen gelegen<sup>2</sup>, nicht jedoch daran, auch die modernen Lokalitäten, die die Maler darstellten, dem symbolischen Zugriff der offiziellen Kirche zu unterstellen. – Statt Prinzipien der Lichtmetaphysik nachbauen zu wollen, habe sich Abt Suger in St. Denis lediglich um die Unterbringung einer bestimmten Zahl an Altären gesorgt, also allenfalls um liturgiepolitische Ziele.<sup>3</sup> Und statt den Aufstieg der Seele zu Gott im Sinne des Neoplatonismus anzumahnen, sei es Tizian und seinen Auftraggebern nur um erotische Reize gegangen. Seine Venus oder Danae seien weniger als Chiffren eines ethischen Programms denn als reale weibliche Akte wahrgenommen worden.<sup>4</sup> Kemp schließlich bestreitet den Status der Perspektive, wie sie von Künstlern der Renaissance erarbeitet wurde, als symbolische Form im Cassirerschen und Panofskyschen Sinne.<sup>5</sup> Sie habe Masaccio bei der Konstruktion seines Trinitätsfreskos vielmehr als ein Verfahren gedient, das die Stabilisierung und Systematisierung der bildlichen Elemente ermöglichte. Masaccio habe mittels der Perspektive sein Fresko gegenüber dem Umfeld, dem Kontext im unmittelbar räumlichen Sinne, bewußt positioniert, d.h. von den Bilderfolgen, die auf der Wand von Santa Maria Novella bereits vorhanden waren, abgegrenzt. Die Perspektivkonstruktion diene also nach Kemp dazu, Masaccios Bild im Kontext der benachbarten Fresken Prominenz und Aufmerksamkeitswert zu verleihen. Sie hat also nichts mit der kollektiven Anstrengung der Künstler und Wissenschaftler des frühen 15. Jahrhunderts zu tun, eine neue Bildästhetik auf erkenntnistheoretischer Grundlage zu entwickeln. Als ein derartiges Ordnungsprinzip der Wirklichkeit hatte Panofsky die Perspektive und die perspektivischen Raumkonstruktionen in den Bildern verstanden. Die mimetischen Intentionen dieser neuen Ästhetik läßt Kemp allenfalls als Mittel zum Zwecke gelten: die neuartige Raumkonstruktion soll die Betrachter in den Bann des Bildes ziehen, um auf diese Weise die Selbstbehauptungsstrategie des Künstlers – auf die er angesichts der übermächtig präsenten Bildtradition verfiel – zum Erfolg zu führen. Der Perspektivkonstruktion Masaccios wird eine rein aktualistische Deutung gegeben, die sie ausschließlich funktional in Bezug auf die einmalige künstlerische Situation bestimmt.

Bei all diesen Beispielen – die sich vermehren ließen – geht es den Autoren darum, die künstlerische Sprache mit den lebenspraktischen Interessen des Künstlers oder Auftraggebers kurzzuschließen. Statt der theologischen Dogmatik wird die eher gegenkirchliche Frömmigkeit der Laien oder der Alltagsverstand des Bauherrn, statt der Transzendierung und Läuterung der Sinnlichkeit im Sinne des Neoplatonismus wird die Feier diessseitiger Erotik und Erfüllung nun als Botschaft der neu befragten Werke wahrgenommen. Der ästhetischen Unmittelbarkeit künstlerischen Produzierens und Rezipierens gilt das Interesse der Kempischen Untersuchung. In allen Fällen wird auf die Rekonstruktion eines kollektiven Horizonts von Vorstellungen verzichtet, welche die Ikonologie zu leisten versprach. Das Hauptmotiv des Freskos von Masaccio, die Trinitätsdarstellung, um deren Interpretation sich die ikonologischen Analysen bemühten, spielt in den Kunstverhältnissen, die Kemp

rekonstruiert oder postuliert, keine Rolle mehr. Dem künstlerischen Gestus, dem das neue Interesse gilt, bleibt diese Bildtradition äußerlich.

Zweifellos irrte die traditionelle Ikonologie, wenn sie einen quasi stabilen, ikonographisch registrierbaren »Ideenhimmel« unterstellte, statt davon auszugehen, daß Sinnzusammenhänge stets labil, veränderbar und umkämpft sind. Die individuellen Kunstwerke wurden auf diese Weise zu bloßen Exempeln einer prästabilierten ideellen Harmonie erklärt, zu Repetitionen präformierter Sinnzusammenhänge. Das künstlerische Subjekt ging damit tendenziell in dieser Reproduktion von Philosophemen auf oder wurde ihnen subsumiert. So hatte die poststrukturalistische Kritik, die der Ikonologie implizit Logozentrismus und den bloßen Nachvollzug von Herrscherinteressen vorwarf, ein leichtes Spiel. Tatsächlich hatten die landläufigen ikonologischen Analysen ganz unreflektiert die künstlerischen Motive mit den dominanten Ideen und Begriffen einer Epoche gleichgesetzt. Nicht von ungefähr gilt die neue Kritik an dem neoplatonischen Interpretationsmodell Panofskys und seiner Schule vor allem der asketischen Moral und dem disziplinierenden Impetus, die dieses ikonologische Erklärungsmuster der künstlerischen Mythosrezeption unterstellt.<sup>6</sup> Die neueren Untersuchungen meinen dagegen, primären, vorideologischen Impulsen auf die Spur zu kommen, von denen sich die Künstler angeblich leiten ließen. Die Annahme, diese könnten sich subjektiv, mit ihren künstlerischen Kompetenzen, auf etwa vorgegebene ikonologische Programme überhaupt eingelassen haben, wird damit ausgeschlossen. Wenn diese radikalen Kritiker der Ikonologie also auf den Zeichenbegriff verzichten – Ideologien bedürfen der Setzung und Verbreitung von Zeichen –, so hoffen sie, damit der schöpferischen Energie und Selbsttätigkeit des Subjekts ihr uneingeschränktes Recht zu geben. Doch erreicht die hier konstatierte individuelle Kreativität nicht die Ebene *gesellschaftlicher* Praxis und Konflikte, deren Artikulation der generalisierbaren Symbolsysteme bedarf. Die künstlerische Subjektivität wird so ihres kollektiven Charakters und damit ihrer Eingriffsmöglichkeiten beraubt. Denn um verändernd eingreifen zu können, ist die Voraussetzung nicht nur, ein Modell der zu beeinflussenden Verhältnisse zu haben, sondern auch, dieses Modell kommunikativ »sozialisieren« zu können, damit durch dieses vermittelt ein gemeinsames oder kontroverses Problem erkennbar wird.

Statt die kollektiven Vorstellungen, das Repertoire verfügbarer ikonographischer Traditionen als ein Feld der Auseinandersetzung zu begreifen, auf dem mittels der differierenden, aber aufeinander Bezug nehmenden Performanzen um die Definitionsmacht, d.h. die ideologische Hegemonie gestritten wird, versuchen die neuen Untersuchungen, dies ideologische Konfliktfeld analytisch zu eskamotieren. Sowohl die traditionelle Ikonologie mit ihrer objektivistischen Stillstellung von Ideen, als auch ihre postmodernen Kritiker, die die künstlerische Zeichensprache völlig subjektivieren und flexibilisieren, verfehlen die Ebene historischer, sozialer Auseinandersetzungen.

Es dürfte deutlich werden, daß dieses anti-ikonologische Analysemodell zugleich meint, auf eine Ideologietheorie verzichten zu können. Diese setzt den kollektiven Charakter von Ideen und Vorstellungen, also eine gewisse, wenn auch nicht statische Konstanz von Bedeutungen voraus. Diese erschöpfen sich nicht in dem Akt der subjektiven Sinngebung. Mit diesem Verzicht auf eine Ideologietheorie werden Probleme unserer Gegenwart nachvollzogen und in die Geschichte projiziert. Der Abbau

historischer symbolischer Systeme – statt des Einbaus gesellschaftlicher Konflikte in sie – ist ohne Zweifel eine Reaktion auf die Autoritätskrisen unserer Gegenwart.<sup>7</sup> In den westlichen wie in den östlichen Ländern werden Ideologien gleichermaßen nur noch mit zynischer oder entmutigter Indifferenz bedacht. Die Individuen scheinen sich in den ideologischen Systemen – gleichgültig welcher Provenienz – kaum noch wiederzufinden. So wird die künstlerische Arbeit nicht mehr als Teilnahme an ideologischen Kämpfen und als Eingriff in sie gesehen, sondern als autonome Selbstvergewisserung, abseits von diesen kollektiven Auseinandersetzungen.

Diese künstlerischen Selbstinszenierungen, die unsere pragmatistischen Analysen aus der Kunstgeschichte destillieren, geraten nicht selten in auffällige Nachbarschaft zu Marktstrategien und kapitalistischem Konkurrenzkampf. Nach Kemp hat Masaccios Bildstrategie kein anderes Ziel, als die bereits vorhandenen Fresken zu übertrumpfen und sich selbst gegen sie durchzusetzen. Am programmatischsten argumentiert Svetlana Alpers in diesem Sinne ökonomistisch. Bewußt sieht sie von symbolischen Ordnungen und deren ideologiekritischer Analyse ab, allerdings ohne die theoretischen Konsequenzen ihres Verfahrens zu reflektieren. Rembrandts eigenwillige Handschrift, seine steten Traditionsbrüche, sind für Alpers nichts als Momente seiner Marktstrategie und seines finanziellen Interesses.<sup>8</sup> Seine Werke stellen nicht abbildhaft Gegenstände sozialer Wertschätzung dar – wie die holländische Feinmalerei – sondern sind als Bearbeitungen der Farbpigmente selbst ökonomische Werte. Die Angleichung der Werke Rembrandts an informelle Malerei verquickt sich bei Alpers mit ihrer ökonomistischen Argumentation, und nicht von ungefähr. Als semantikkfreien Gesten fehlt den Gemälden ein Sinnhorizont, und so schrumpfen sie auf Repräsentationen eines universalisierten Tauschwertes.

Werckmeister<sup>9</sup> hat Klees künstlerische Karriere als eine stete, sensibel reagierende Anpassung seiner bildlichen Entwürfe an Konjunkturen des Marktes beschrieben, die ihrerseits politische Ereignisse bewirkten und durch diese bedingt waren. Diese Karriere war nach Werckmeister das Maß aller Entscheidungen Klees, seiner Annäherungen an die Parteilagen seiner Zeit wie seiner Distanzierungen von ihnen. Seine Kunst hat in diesem Prozeß rein operativen Wert und funktioniert nur innerhalb dieses individuellen Praxisentwurfs. Ähnlich wie Kemp rechtfertigt Werckmeister die Einschränkung seines Beobachtungsfeldes auf die unmittelbare, lebenspraktische Situation des Künstlers – die jedoch, so läßt sich einwenden, von den Kunsthistorikern durchaus willkürlich definiert wird – mit der Hoffnung auf präzisere Ergebnisse, als sie die globalen Untersuchungen linker Provenienz bisher zu erbringen vermochten. Nicht Klassen könnten empirisch genau untersucht werden, sondern nur kleinere Gruppen, letztlich also Individuen. Der künstlerische Diskurs wird zu einem Monolog, mit dem sich sein Autor ökonomisch am Leben hält. Die gesellschaftlichen Segregationen und Entsolidarisierungen unserer Tage werden hier in der positivistischen Zuschneidung einer partikularen Perspektive eher nachvollzogen als grundsätzlich kritisiert. Mit der radikalen Individualisierung der Perspektive geht der Verzicht auf eine Ideologietheorie ganz logisch einher. Analytisch wird die Ebene ideologischer und kultureller Auseinandersetzungen, auf der über ästhetische und implizit soziale Wertsetzungen gestritten wird, preisgegeben. Das mögliche sozial organisierende Potential ideeller Modelle bleibt somit unausgeschöpft. Die Folge ist, daß die Setzung von Werten stillschweigend und ausschließlich der kapitalistischen Ökonomie und Politik anheimgegeben wird.

Im Jahrbuch des Bundesverbandes der Deutschen Industrie von 1989 wird gezeigt, wie gezielt nicht erst die cleveren Künstler der achtziger Jahre, sondern bereits die ehrwürdigen Vertreter der sogenannten klassischen Avantgarde, Macke und Marc, ihren eigenen Markt organisierten.<sup>10</sup> Gerade diesem Jahrbuch des Bundesverbandes der Deutschen Industrie war in den fünfziger Jahren daran gelegen gewesen, die Kunst aus der Welt »wirtschaftlicher Absichten« herauszuhalten, weil nur so ihr Rang gesichert werden könne. Die Kunst galt als ein letzter Bereich authentischer, nicht entfremdeter Kreativität, den sich auch die Industriellen erhalten wollten: »... wir verdorren, wenn wir auf die lebendige Teilnahme am Musischen verzichten«.<sup>11</sup> Dieser nicht kapitalisierte Freiraum der Künste wird in demselben Jahrbuch in den späten achtziger Jahren nicht einmal mehr als Notwendigkeit postuliert, im Gegenteil, man äußert unumwunden die Überzeugung, daß auch in der Kunst der Kapitalismus der Produktion Beine macht.

Müßten nicht den Linken, die ja als erste die materiellen Interessen hinter den symbolischen Ordnungen aufdeckten und zwar gegen die beschönigenden Vorstellungen etwa des Bundesverbandes der Deutschen Industrie, nun die Ohren klingen? Wird nicht Svetlana Alpers zu Recht von konservativen Kritikern des Marxismus bezichtigt? Kunst als Ware, so hieß es doch um 1970, und es war ein linksradikales Diktum gewesen. Allerdings hatte niemand gemeint, mit dem kapitalistischen Prinzip seien zugleich im optimalen Sinne Individualität und Freiheit verbürgt, wie es Alpers im Falle Rembrandts in aller Direktheit und ohne dialektische Brechungen zu meinen scheint. Im Gegenteil, man hatte deren Entfremdung im Blick. Der Slogan »Kunst als Ware« war als Kampfbegriff verstanden worden. Die neuen Untersuchungen dagegen, die so illusionslos und mit aufklärerischem Gestus die ökonomische Triebkraft hinter der Kunstproduktion aufdecken und damit die letzten Reste an Metaphysik aus der Kunstgeschichte zu vertreiben meinen, erwecken den falschen Eindruck, als seien die Künstler autonome Regisseure ihrer eigenen Lebensumstände gewesen. Sie waren aber nur Mitspieler, eingreifende sicherlich, in einem vielschichtigen Geflecht von Bestimmungen. Sie agierten auf verschiedenen Ebenen von unterschiedlicher sozialer Relevanz.

Der *struggle for life*, den die postmodernen Analysen in den künstlerischen Gesetzen entdecken, ist denn auch beileibe kein Klassenkampf, wie ihn linke Kunsthistoriker in den widersprüchlichen Signifizierungen der Kunstwerke entschlüsselten. Vielmehr handelt es sich um eine je individuelle, anarchische und ziellose *Agonistik*, wie sie Lyotard beschreibt.<sup>12</sup> Diese durchbricht nicht die kapitalistischen Verhältnisse, sondern richtet sich quasi unter deren Decke ein. Mehr noch, es ist nur zum Nutzen der Künstler, wenn sie direkt auf den Markt hin, nur diesen im Kopf, in Kategorien des Konkurrenzkampfes denken und arbeiten.<sup>13</sup> Wo selbst oder gerade in den ehemals sozialistischen Staaten »mehr Markt« verlangt wird, muß doch wohl die Vermarktung von Subjektivität nicht mehr verschleiert bzw. ideologiekritisch aufgedeckt werden? Auf sie kann im Gegenteil heute ganz offen und selbstverständlich hingewiesen werden, mit einem durch die desolaten Verhältnisse in den sozialistischen Staaten gestärkten Selbstbewußtsein und der Gewißheit, auf der ewig richtigen Seite zu stehen. Eine horizontlos gemachte Kunst, deren Bedeutung in den neuen Interpretationen auf individuelle, partikuläre Selbstbekundungen schrumpft, eignet sich trefflich als Chiffre eines Marktes, der nun schrankenlos expandieren darf und ein Jenseits seiner selbst nicht mehr zugestehen muß.

## Anmerkungen

- 1 Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Cambridge, Mass. 1953
- 2 Vgl. Barbara G. Lane: *Sacred versus profane in Early Netherlandish painting*. In: *Simiolus* 1988, S. 107-115
- 3 Peter Kidson: *Panofsky, Suger and St. Denis*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1987, S. 1-17
- 4 Vgl. vor allem Carlo Ginzburg: *Tizian, Ovid und die erotischen Bilder im Cinquecento*. In: *Ders.: Spurensicherungen*. Berlin 1983, S. 173-192
- 5 Wolfgang Kemp: *Masaccios »Trinität« im Kontext*. In: *Marburger Jahrbuch*, 21, 1986, S. 45-72
- 6 Vgl. u.a. Horst Bredekamp: *Götterdämmerung des Neuplatonismus*. In: *Kritische Berichte*, 14, 1986, H. 4, S. 39-48
- 7 Robert Weimann: *Literaturgeschichte im »Zeichen« der Postmoderne. Autoritäts-  
krise und Bedeutungsproblem im Diskurs der Neuzeit*. In: *Sinn und Form*, 40, 1988, S. 289-314
- 8 Svetlana Alpers: *Rembrandt's Enterprise – The Studio and the Market*. London 1988
- 9 O. K. Werckmeister: *The Making of Paul Klee's Career, 1914-1920*. Chicago 1989
- 10 Wulf Herzogenrath: *»Marketing«, Frühe Erfolgsstrategien*. In: *Jahresring N.F.*, 36, 1989, S. 16-31
- 11 Vgl. *Jahresring* 54 (= 1954), S. 283
- 12 Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen*. Frankfurt 1986, S. 40 f.
- 13 Herzogenrath, loc. cit. (Anm. 9), S. 30: *»Geliebten aber ist der Kampf, die Diskussion, die Konkurrenz verschiedener Gruppen und Persönlichkeiten, wie sie schon vor einem dreiviertel Jahrhundert zu beobachten waren – nicht unbedingt zum Schlechten der Kunst!«*