

Klaus Herding

EDITORISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUR REIHE „kunststück“

Im April 1984 wird es zum ersten Mal seit längerem wieder eine deutschsprachige Werkmonographienserie geben. Unter dem kurzen, leicht ironischen Titel „kunststück“ erscheint bei Fischer in Frankfurt eine eigene Taschenbuchreihe, die in den beiden letzten Jahren vom Herausgeber und Verfasser dieser Zeilen in Zusammenarbeit mit Max Bartholl, Christoph Krämer und Peter Mathews erarbeitet wurde. Bevor die ersten Bände vorliegen, sollen die Leser der „kritischen berichte“ hiermit eine erste Information über Ziele, Inhalte und Gestaltung der Reihe erhalten.

Im Grunde brauchte man über eine solche Reihe kaum Worte zu verlieren, denn ihre Notwendigkeit wird tagtäglich bestätigt: Von Lehrern und Studenten, von Rundfunk und Fernsehen, von Museumsbesuchern und Reiseleitern kommen Anfragen nach Werkmonographien oder entsprechenden Unterrichtseinheiten; das Bedürfnis nach Informationen, die knapp und verständlich, aber zugleich gründlich und methodisch wie sachlich auf dem neuesten Stand sind,

nimmt zu. Vermutlich wird sich diese Nachfrage bei verkürzter Arbeitszeit noch verstärken – schon heute übertrifft ja die Anzahl (freilich oft desorientierter) Ausstellungsbesucher alle Erwartungen. Seit Reclams „Werkmonographien zur bildenden Kunst“ ihr Erscheinen eingestellt haben, ist hier eine empfindliche Lücke entstanden.

Dennoch war es nicht einfach, eine solche Reihe neu aus der Taufe zu heben. Mehrere Verlage, die dafür prädestiniert erschienen, fühlten sich konzeptionell oder finanziell überfordert. Auch blieb der Einwand nicht aus, die Rückbesinnung auf die (von Martin Warnke 1970 ob ihrer „zwingenden“ Einfühlungsästhetik kritisierte) Popularschriftstellerei sei methodisch ein Rückschritt; auf die isolierte Objektanalyse könne man getrost verzichten, sie begünstige nur die Rede vom „autonomen Wesen“ der Kunst und leiste damit einem ungeschichtlichen Verständnis der Werke Vorschub. Schließlich konnte es fast wie eine Anpassung an die politische Wende oder an die vorgebliche Theoriemüdigkeit wirken, wenn gerade jetzt erneut Werkmonographien herausgebracht würden – ein „Ausbruch aus der Geschichte“ zur Unzeit.

Eine solche Sicht verstellt den Blick auf akute Bedürfnisse. Diese beginnen schon bei dem berechtigten Wunsch, beispielsweise über die Chartreser Kathedrale mehr zu erfahren als blumige Worte zur mystischen Farbenpracht der Fenster – ohne gleich Corpora wälzen oder entlegene Miscellen aufspüren zu müssen. Ein Plädoyer für Bequemlichkeit ist dies wohl kaum, hat doch ein Student der Kunstgeschichte oder ein interessierter Laie, der sich über die bedeutsamsten Objekte auch nur annähernd einen Überblick verschaffen will, heute ein solches Maß an Fachliteratur zu bewältigen, daß auf handlich gebündelte Zusammenfassungen immer weniger verzichtet werden kann.

Einer ahistorischen Versenkung ins Kunstwerk wird damit also nicht das Wort geredet, das Spiel mit leeren Begriffshülsen allerdings ebenso entschieden abgewehrt. Was hier beabsichtigt ist, hat eher zu tun mit Warburgs Empfehlung an Heise, *vor* jedem Handbuch der Kunstgeschichte zunächst zu einer eindringlichen Einzelanalyse zu greifen – gerade als Einstieg, denn: „Fernblicke von Bergeshöhen müßten erwandert werden, Stufe um Stufe“ (Carl Georg Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, 2. Aufl. Hamburg 1959, S. 16; dazu Heinrich Dilly, *Die Kunstgeschichte in der Ästhetik des Widerstands*, in: *Die Ästhetik des Widerstands*, hg. von Alexander Stephan, Frankfurt a.M. 1983, S. 296f.).

Damit werden zugleich jüngere Entwicklungen aufgenommen, deren Quintessenz vielleicht so umrissen werden kann: Was schon Benjamin als „Binsenwahrheit“ bezeichnete, nämlich „daß jedem Kunstwerk, jeder Kunstepoche politische Tendenzen einwohnen, ... – da sie ja kritische Gebilde des Bewußtseins sind –“, das ist heute selbst innerhalb eines so konservativen Fachs wie der Kunstgeschichte weithin akzeptiert und kann als ein Ausgangspunkt der projektierten Reihe gelten – mit Benjamins Zusatz freilich, daß die eigentliche Arbeit erst da beginne, wo durch Ausgrabungen in tieferen Formationen auch

die „Bruchstellen der Kunstgeschichte (und der Werke) frei vor Augen“ träten (Gesammelte Schriften II/2, Frankfurt a.M. 1977, S. 752). Auf der anderen Seite werden von Kunstwissenschaftlern, die historisch-politisch argumentieren, sogenannte Formfragen wieder stärker angenommen – aus der Einsicht, daß bei allen Konnotationen die Frage der Eigenleistung des Mediums Kunst nur durch eine „sinnlich“ konkrete *Verbindung* von Formanalyse und Erforschung der Interessen von Auftraggeber, Künstler oder Publikum geklärt werden kann. So gibt es zwar keine Konvergenz der Methoden (und das ist bei einiger Toleranz auch nicht nötig), wohl aber – aus ganz unterschiedlichen Positionen heraus – ein vielfaches Bedürfnis nach exemplarischen Einzelanalysen. Es ist zu hoffen, daß solche Untersuchungen, sofern sie das beschriebene Werk mit anderen konfrontieren, „Bruchstellen“ im Sinne Benjamins, ja sogar Epochenumbrüche ergünden können. Daß dies nur unter Einbeziehung ikonologischer und rezeptionsgeschichtlicher Fragen möglich ist, wird von niemandem ernstlich bestritten.

Aus alledem ergibt sich, daß die Reihe an möglichst unterschiedlich gelagerten Beispielen konkrete historische Problemfelder darstellen will, die nur im Medium bildender Kunst so und nicht anders bearbeitet werden können. Der Einzelband erschöpft sich daher in aller Regel nicht im Vorgang der Beschreibung und Strukturanalyse, in genetischen und rezeptionsgeschichtlichen Darlegungen oder in der Auslegung der Schriftquellen; vielmehr kann der rote Faden z.B. lauten: „Wie und unter welchen Bedingungen wird jemand wie Luther bildniswürdig?“ – „Wie und warum wird eine ‚mittlere moralische Gattung‘ für das englische Bürgertum des 18. Jahrhunderts auf einmal interessant?“ – „Welche Mängelerscheinungen der Gegenwart werden in Beuys' Instrumentalisierung der Sinnlichkeit bearbeitet?“

Ein solches Programm erfordert einen umfassenden Zugriff, der heute nicht einer einzigen Richtung der Kunstgeschichte allein gelingen kann. Daher werden in der Reihe „kunststück“ Kompetenzen und Zuständigkeiten vieler Art ein Forum finden; von Fall zu Fall sollen sogar in ein- und demselben Band unterschiedliche Auffassungen zu Wort kommen: Gerade Werkmonographien werden ohne Zweifel in besonderem Maße von der Persönlichkeit des Schreibenden geprägt sein. Übrigens sollen nicht nur deutsche Kunsthistoriker beteiligt werden, und nicht Kunsthistoriker (und Archäologen) allein, sondern gelegentlich auch Literaturwissenschaftler, Pädagogen, Schriftsteller und Künstler.

Es versteht sich, daß die Reihe nicht nur „Kernstücke deutschen Bildungsgutes“ behandeln wird (so der „Kunstbrief“, als er im Zweiten Weltkrieg „eine kleine Feldbücherei“ darstellen wollte), sie wird vielmehr bekannte Meisterwerke aus aller Welt behandeln, darüber hinaus aber auch bedeutsame Erzeugnisse der Massenkunst, Comics, Flugblätter, Industrie-Design.

Die Ausstattung wird den didaktischen Absichten entsprechend großzügig ausfallen. Unter Ausnutzung aller reproduktionstechnischen Möglichkeiten

wird versucht, dem Ganzen eine sinnhafte Wirkung abzurufen und dem Leser (über den Text hinaus) *je eigene* anschauliche Erfahrungen zu ermöglichen. Das jeweilige Hauptwerk wird in einer ausklappbaren, farbigen Faltafel abgebildet, darüber hinaus werden etwa dreißig Abbildungen in Schwarzweiß Stilvergleiche anbieten und das historische Umfeld erläutern. Am Rande können kleine Abbildungen als Erinnerungshilfe stehen; im übrigen wird hier das Textargument gelegentlich durch einen kurzen, zusätzlichen Bildkommentar unterstützt. Es ist daran gedacht, durch solche Bildketten auch intermediale Vergleiche durchzuführen, Trivialisierungen zu zeigen, unterschiedliche Zustände und Malschichten vorzuführen oder (bei Skulpturen und Bauten) Aufnahmen aus mehreren Blickwinkeln miteinander zu kombinieren. Auch in dieser Hinsicht, in Bild und Schrift, sollen unterschiedliche Tendenzen zum Vorschein kommen. Die bei einer Reihe notwendige Vereinheitlichung bleibt daher auf ein Mindestmaß beschränkt.

So vielfältig und unterschiedlich das methodische und materielle Spektrum aber auch sein mag – die Erkenntnis, daß Kunstwerke ohne Analyse des historischen Hintergrunds magische Größen bleiben, wird die kritischen oder aufklärenden Absichten der Verfasser verbinden.