

SINNENTLEERUNG DER KUNSTGESCHICHTE?

Eine Entgegnung auf zwei Rezensionen der Ausstellung „Kunst um 1400 am Mittelrhein – Ein Teil der Wirklichkeit“ (Liebieghaus, Museum alter Plastik, 10. Dez. 1975 bis 14. März 1976)

1

„Eine Ausstellung in Frankfurt stürzt alle herrschenden Lehrmeinungen“, so war eine Rezension der Liebieghaus-Ausstellung in der FAZ überschrieben. Ihr Schlußsatz lautete: „Auf die wissenschaftliche Kritik an den referierten Thesen darf man gespannt sein. Vielseitigkeit und Geschlossenheit der Analysen sind eindrucksvoll und verschaffen einen reichen und differenzierten Einblick in eine Kunst, die uns im Grunde fremd und verschlüsselt ist und mit der wir ästhetisch allzu leichtfertig umzugehen gewohnt sind“ (Eduard Beaucamp, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24.12.1975). Inzwischen liegen Äußerungen von Wissenschaftlern vor. (W.Brückner, in: Bayr. Blätter für Volkskunde, Jg. 3, März 1976, H.1, S.52 f.; A.Schädler, in: ebda., S.54 f.; G.Sprigath, in: Tendenzen, Nr.107, 1976, S.51–56; D.J.Ponert u. C.W.Schümann, in: Pantheon II, 1976, S.142 ff.; H.P.Hilger, in: Kunstchronik, H.6, 1976, S.182 ff.). Zwei dieser Rezensionen setzen sich – auch im Umfang von den übrigen abweichend – derart scharf von den in Ausstellung und Katalog vorgeschlagenen Interpretationen ab, daß die Vermutung naheliegt, hier werde a priori und ohne die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit den Thesen zu sehen, ein Urteil gefällt. Die in der Diktion hermetisch wirkenden Besprechungen von D.J.Ponert/C.W.Schümann (im folgenden zitiert: PS) und H.P.Hilger (im folgenden zitiert: H) erwecken den Eindruck, als bewegten sich die Autoren der Frankfurter Ausstellung auf einem abwegigen Gleis. Um die Diskussionsmöglichkeit zu erhalten, scheint es notwendig, gerade auf diese Besprechungen einzugehen.

Wenn schon nicht erwartet werden darf, daß Rezensionen die jeweils besondere Aufgabenstellung eines Museums gegenüber seiner Öffentlichkeit mit bedenken, wenn schon die Gegenüber seiner Bildungsarbeit außer acht gelassen werden, so darf doch zumindest die umfassende Rekapitulation des in der Ausstellung Dargestellten und die Art seiner Vermittlung gefordert werden. Doch anstatt dem Leser einen Überblick über die Ziele der Ausstellung, ihren Aufbau und angesprochene Themenkreise sowie über vorgelegte Ergebnisse zu verschaffen, greifen die Rezensenten Detailfragen auf oder markieren eine Reihe von Mängeln, um über sie die Ausstellung insgesamt zu diskreditieren. Dabei gehen PS und H von einer unterschiedlichen Basis der Kenntnis und Durchdringung des Materials aus. Kaum ist anzunehmen, daß sich PS näher mit Ausstellung und Katalog befaßt haben; dazu nur einige Hinweise:

PS fehlen die „Verweise im Katalog-Teil“ zu den „theoretischen Abhandlungen“ (PS, 144), obwohl die Gliederung der einführenden Texte mit der Abfolge des Kataloges, diese wiederum mit der Aufstellung der Exponate korrespondierten. –

PS unterstellen eine unkritische Auseinandersetzung mit der älteren Forschung (soweit diese überhaupt berücksichtigt worden wäre) und führen als Beispiel „Clasens Thesen zum ‚Meister der Schönen Madonnen‘“ an (PS, 144). Der Katalog setzt sich ausführlich mit diesen auseinander (Katalog, im folgenden zitiert: K, 1f; 27, Anm. 6). –

PS konstatieren „Konfusion in den Maßen der Sockel“ (PS, 142). Wir halten es für üblich und selbstverständlich, daß ihre unterschiedliche Höhe den wechselnden Größen der Skulpturen gerecht zu werden versuchten. –

PS kritisieren die „Reihung der Exponate nach Typen“ (PS, 142). Hätte man die Objekte, deren

Charakteristika gerade durch Reihung offenbar wurden, wie die der erstmals in dieser Vollständigkeit dargestellten Reihe der Weinstrauchmadonnen, in verschiedenen Räumen aufstellen sollen? –

PS vermuten anhand der „Reduktion der vorgetragenen Ausführungen“ zugunsten der Ausgabe kostenloser Handzettel eine „Überredung“ des Publikums (PS, 145). Jede Art der schriftlichen oder auch mündlichen Vermittlungsbemühungen gegenüber dem Museumsbesucher kann mit solchen Vorwürfen diskreditiert werden; nur wer gar nichts mitteilt, wird dem Vorwurf entgehen können, er würde die Aussage des Kunstwerkes verengen.

Trotz allem ist die Besprechung nicht uninteressant, weil die Autoren ihr urteilbildendes Credo desto unverhüllt offenbaren. Dem Ausstellungskonzept bescheinigen sie einen „Leidensweg für jeden Betrachter, dem die überredende Gewalt des Schönen nicht zur Irritation oder gar Bedrohung geworden ist“ (PS, 142); die Ausstellung als Ganzes ist für sie „das Ergebnis neuen Glaubens“ (PS, 145).

H argumentiert sachbezogener. Seine Richtigstellung zu einem großen Teil redaktioneller Fehler aber durchaus auch seine historischen, theologischen und kunsthistorischen Hinweise wären freilich wertvoller, wenn sie nicht an die Stelle der Auseinandersetzung mit dem Gesamtzusammenhang getreten wären. Um ihn zu treffen, erheben H und PS pauschale Vorwürfe: In Katalog und Ausstellung würden nicht Erkenntnis, sondern Deutung offenbar, und in der Deutung der historischen Werke stecke die Tendenz zur Einengung und Vergewaltigung der Kunst.

Zum Hinweis, die „ästhetische Qualität“ sei nur in Bezug auf die Landschaftsproblematik und nicht auf die Kunst hin befragt gewesen (PS, 142), sei – um ein Beispiel herauszugreifen – auf den einführenden Text zur Schönen Madonna verwiesen, der im Wesen um die Frage kreist, wie deren Sinnlichkeit (PS, 145 können diesen Ausdruck mit Clasens Schilderung „jungfräulich scheue(r) Lieblichkeit“ nicht in Einklang bringen), ihre ästhetische Ausstrahlung, formalanalytisch begriffen und inhaltlich geklärt werden kann (K, 4–12). Der Katalog arbeitet in diesem Zusammenhang mit dem Begriff der „Ambivalenz ästhetischer Gestalt“ (K, IX). Zu ihm beziehen beide Rezensionen bezeichnenderweise keine Stellung. Für H ist Formanalyse nicht angemessen geleistet, weil der Katalog „Künstlerisches vor allem als Abbild historisch-sozialer Gegebenheiten“ (H, 184) interpretiere. Für diesen Vorwurf muß H jeden Beleg schuldig bleiben, denn der Katalog geht keinesfalls durch abbildhafte Analogieschlüsse von der „Basis“ zur „Kunst“; es wurde umgekehrt versucht, die untrennbare Verwobenheit von Kunst und Wirklichkeit zur Darstellung zu bringen. Oder wollte jemand die These bestreiten, daß die Kunst der Wirklichkeit zum Ausdruck verhilft, und daß „auch künstlerische Kräfte bewegende, die Geschichte gestaltende Faktoren waren“ (K, VII f.)? Daß über diesen Kunstbegriff zu streiten sein würde, dessen waren sich die Verfasser des Kataloges bewußt: „Es ist nicht auszuschließen, daß kritische Äußerungen zu jüngeren Versuchen, Kunstwerke als historische, gesellschaftliche Größen zu interpretieren, nicht nur die Gefahr der Einseitigkeit in der Darstellung geschichtlicher Prozesse bannen wollen. Das ablehnende Urteil trifft oft genug die Geschichtlichkeit des Kunstwerks überhaupt“ (K, VIII). Daß in der Liebieghaus-Ausstellung die Geschichtlichkeit des Kunstwerkes im Zentrum der Fragestellung rangierte, ohne daß die ästhetische Dimension der Kunst je in Abrede gestellt worden wäre, sollte ursprünglich der Bestimmung des Begriffes der „Landschaft“, der Wertschätzung ihrer historischen und ästhetischen Qualität nützen, um so zu ihrer Erhaltung beizutragen (K, VIII). H hätte diese ursprüngliche Aufgabenstellung nicht verschweigen sollen, zumal sie die Konzeption der gezeigten Ausstellung weitgehend prägte (vgl. H.Beck, H.Bredenkamp, M.Müller, Landschaft und Kunst am Mittelrhein. Konzeption eines Ausstellungsprojektes in Frankfurt am Main, in: Das Museum, Lernort contra Musentempel, Gießen 1976,

S. 149ff). PS sollten den Ernst des Anliegens angesichts tagtäglicher unbedachter Landschaftszerstörungen nicht mit einer launigen Redewendung ironisieren (PS, 144). Die Rezensenten werden sich die Gegenfrage nach den Zielen ihrer kunstwissenschaftlichen und museumspraktischen Arbeit stellen lassen müssen.

Der Versuch der Ausstellung, die Geschichtlichkeit von Kunst aus dem ästhetischen Material selbst zu entwickeln, scheint im Bewußtsein der Rezensenten Ursache aller Mängel: „Der hermeneutischen Ferne einer gefaßten mittelalterlichen Skulptur oder einer Altartafel soll nicht durch Erkenntnis, sondern eben durch Deutung nähergerückt werden, und so werden dieser Absicht die ästhetischen Ansprüche der Kunstwerke bedenkenlos geopfert“ (PS, 142). Eine Behauptung ohne jede erkenntnistheoretische Grundlage; „hermeneutische Ferne“ setzt notwendig jede Erkenntnis durch Deutung voraus. Dies nicht anzuerkennen heißt, unbewußt zu deuten und zu werten.

„Tendenz“, „Verengung des Blicks“ (PS, 142) werden unterstellt. Ein Kaleidoskop von Zitatverkürzung, Zerstäubung zusammenhängender Gedankengänge und Unterschlagung ganzer Beweisführungen ist aufgeboten, um den Ausstellern Einseitigkeit nachzusagen.

PS behaupten, der Internationale Stil sei „dramatisch“ als „Inkarnation angemessener geistlicher wie weltlicher Macht“ (PS, 142) interpretiert. Vor einer solchen Auffassung, die davon ausgeht, Kunst „sei ganz den Herrschenden zu Diensten“, wurde schon im Katalogvorwort gewarnt (K, VIII). Und speziell auf den Internationalen Stil bezogen heißt es: „Insofern ist der Internationale Stil nicht allein als Entäußerung höfischer Interessen zu interpretieren. Er muß vielmehr als eine Stilform angesehen werden, in der die Interessen breiter Volksschichten indirekt formuliert wurden. Nicht allein sein Abbildcharakter höfischer Bestrebungen, sondern seine Fähigkeit, divergierende soziale Interessen harmonisierend auf sich zu vereinigen, (...) scheint seine Faszinationskraft ausgemacht zu haben.“ (K, 18). —

„Anfechtbar und grotesk“ nennt H (H, 183) folgende Formulierung eines dem Kapitel „Internationaler Stil“ vorangestellten Kurztexes: „Eine der Erklärungen, warum dieser Stil sich derart sicher in Europa verbreiten konnte, liegt am Kunstexport.“ (K, 111). In diesem Zusammenhang wurde auf den Rimini-Altar des Liebieghauses hingewiesen, der, in den südlichen Niederlanden hergestellt, nahe Rimini zur Aufstellung gelangt war. Während der Export im Katalog als *eine* Erklärungsmöglichkeit erwähnt war, unterstellt H die Auffassung, der Internationale Stil „beruhe“ (H, 183) auf dem Kunstexport. Die Frage, „wo sich denn das exportierende Zentrum befunden habe“ (H, 183), wird, erweitert man sie nur auf mehrere Zentren, durch das Studium der im Katalog zitierten Literatur Antwort finden. Darüber hinaus sind die Verfasser des Kataloges durchaus Hilgers Meinung, daß die „bei großer Verbreitung erstaunliche Einheitlichkeit des Stils (...) das Ergebnis intensiven Austausches und enger Verflechtung nicht nur auf künstlerischem Gebiet“ sei (H, 183). Nichts anderes formuliert der Katalog: Die Äußerung von Pächt über den Internationalen Stil als „Frucht vielseitigen Austausches künstlerischer Ideen verschiedensten Ursprungs“ (K, 1) wird um die Ausgangsthese erweitert, daß der Internationale Stil „offenbar unterschiedliche Bewußtseinsformen an(traf), die ihm von verschiedenen gesellschaftlichen Positionen her zu sozial übergreifender Wirkung verhalfen.“ (K, 2).

Wo die Auffassungen der Rezensenten mit jenen der Aussteller übereinstimmen, hätte dies auch gekennzeichnet werden können; doch wo Übereinstimmung nicht sein darf, kann es sie wohl auch nicht geben. Ein Beispiel: „Im übrigen scheint es für die Bildnerei um 1400 am Mittelrhein charakteristisch zu sein, daß hier die Typen der drei klassischen Schönen Madonnen in Thorn, Breslau (Warschau) und Krumau (Wien) eine vergleichsweise geringe Rolle spielen (...)“ (H, 196). Dazu führt der Katalog aus: „Die demgegenüber (im Vergleich zu den Naturalismen mitelrheinischer Skulptur) naturabweisende Form des zu jener Zeit in Böhmen und Salzburg neu entwickelten Typus der Schönen Madonna, deren Bild mit unvergleich-

licher Überzeugungskraft den älteren Madonnentypus ablöste oder ihm doch gleichberechtigt zur Seite trat, war dem Mittelrhein beziehungsweise fremd.“ (K, IX). Es folgt im Katalog der Versuch, diesen Sachverhalt zu erklären. Erklärungen aber für ästhetische Phänomene stießen bei den Rezensenten beinahe durchweg auf Abneigung: Als ein Grund der Auftragsvergabe an auswärtige Bildhauer für Grabmäler im Mainzer Dom wurde ein politischer Konflikt in Mainz angeführt (K, 43 f.). Dagegen H: „Daß ein Grabmal in einer auswärtigen Werkstatt bestellt worden ist, wie etwa das des Erzbischofs Konrad II. von Weinsberg, kann vielerlei Gründe haben und muß nicht auf Konflikten zwischen Erzbischof und Bürgerschaft beruhen“ (H, 187 f.). Die pauschale Verneinung von Erklärungsversuchen ist dem Rezensenten wichtiger als ihre Korrektur oder gar ihre Ergänzung.

Wenn H den Bezug der Weinstrauchmadonnen zum Kapitel „Zeugnis sozialen Selbstbewußtseins“ vermißt, weil er als Begründung lediglich die Tatsache, daß es sich z.T. um Häusermadonnen handle, bemerkt (H, 182), schaltet er die im Katalog geleistete ikonographische und produktionsbezogene Begründung aus, ganz zu schweigen von der beschriebenen stilistischen Besonderheit (K, 56 ff.).

Ebenfalls nur partiell registriert H das für den Gesamtzusammenhang nicht unwichtige Kapitel über den „Reliquiencharakter des Kunstwerks“ (K, 65 ff.). H läßt die Rekonstruktion des Altenberger Altares von 1334 zwar als „Ereignis“ gelten (H, 183), doch spricht er diesem sogleich seine Berechtigung im Rahmen der Ausstellung ab, da er den Altenberger Altar als „vom Thema her keinswegs nahegelegt oder gefordert“ (H, 183) verkennt. Die im Altenberger Altar exemplarisch anschauliche Beziehung von Reliquie und Bild, die sich bis zur Zeit um 1400 bedeutsam wandeln sollte, entging dem Rezensenten. So kann es nicht verwundern, daß ein Satz, der die Argumentation für die künstlerische Situation in der Mitte des 15. Jahrhunderts zusammenzufassen versucht: „Das der Welt entrückte Bild der Schönen Madonna, von dem sich in Erwartung der Erlösung von irdischer Not die Kraft der Reliquie auf die Gläubigen übertragen sollte, konnte nicht länger überzeugen“ (K, 165), H ohne weiteres als „grotesk“ (H, 183) erscheint. Mit zerlegten Zitaten lassen sich freilich Fehler konstruieren: „Daß erst der sog. Horizontaltypus „um 1400“, als das Vesperbild „aus der Verborgenheit der Klöster und der Beschränkung der Privatandacht in den öffentlichen kultischen Rahmen“ übernommen worden sei, offizielle Anerkennung der Kirche gefunden habe, entspricht nicht der Überlieferung (. . .)“ (H, 196). Tatsächlich findet sich das von H abgesplitterte Zitat in folgendem Zusammenhang: „So wird verständlich, warum das Vesperbild um 1400 eine solche Verbreitung fand. An seiner Verbilligung fanden die populären Heils- und Erlösungssehnsüchte ihren dinghaften Bezug, eine greifbare Form, die das Vesperbild in kürzester Zeit zum wichtigsten öffentlichen aufgestellten Bildwerk werden ließ. Gerade um 1400 trat das Vesperbild aus der Verborgenheit der Klöster und der Beschränkung der Privatandacht in den öffentlichen kultischen Rahmen und wurde Gegenstand überindividueller Verehrung. In ihr dürfte ein Grund für die gewaltigen Ausmaße bspw. der Dieburger oder Wetzlarer und Fritzlärer Vesperbilder liegen.“ (K, 73).

An anderer Stelle verneint H, daß sich mit dem gesteigerten Todesbewußtsein des ausgehenden 14. Jahrhunderts „die Absage an eine bedingungslose Hoffnung auf das jenseitige Leben“ äußere (H, 186, nach K, 22). Er negiert damit die gesamte geisteswissenschaftliche Forschung (und läßt eine originelle Deutung z.B. des „Ackermanns aus Böhmen“ erwarten). Und wiederum läßt H den ersten Teil des Zitats, in dem ausgesagt wird, daß der beschriebene geistesgeschichtliche Vorgang „in der *Tendenz* des angstvollen Todesbewußtseins“ läge (K, 22; Hervorhebung d. Verf.), fort – erneut wird Härte und Einseitigkeit des Rezensierten suggeriert. Gegen die Interpretation des Doppeldeckergrabes, daß „der Tote (. . .) nicht mehr in einer transzendent religiösen Welt, sondern in einer irdischen politischen Institution weiter(lebt)“ (K, 23), führt H an, daß sich in dessen Vorform, dem Grabmonument des Kardinals Jean de Lagrange in Avignon „die Verbindung von Tod und Erlösung (. . .) jedoch nicht (wandelt), wie der ursprüngliche Aufbau des Grabmals zeigt.“ (H, 186). Eben dies aber hatte auch der Katalog konzediert: „Dieses erste Beispiel des Auseinanderfallens der Person des Verstorbenen in zwei darstellbare Wesen weist noch nicht die rein weltliche Argumentation der späteren Doppeldeckergräber auf; wenn im obersten Feld der Krönung Mariae der Förderer Lagranges, Papst Clemens VII., in

Amtstracht anbetend assistiert, was damit auch die Apotheose des Kardinals formuliert. Erstmals aber fallen in den unteren Feldern Individuum und Amt, Person und Institution auseinander. Dieser Kontrast schlug sich auch stilistisch nieder (...)' (K, 24).

Mit keinem Satz behauptet der Katalog im Zusammenhang mit den Weinstrauchmadonnen, „kirchliche Kunst um 1400 (sei) nicht Darstellung von Heilswahrheiten, sondern Demonstration gegen Außenstehende, vor allem gegen ‚radikale‘ Sekten (H, 189). Nach Erörterung der Deutungsmöglichkeiten heißt es vielmehr: Die Weinstrauchmadonnen bilden „eine der umfassendsten Umschreibungen der erlösenden Leidenstadien Christi“ (K, 60), und der von H sinnentstellt paraphrasierte Satz lautet korrekt: „Das ikonographische Programm der Weinstrauchmadonnen (...) war eine ausdrückliche Bestätigung der offiziellen Religiosität, denn es stellte eine beispiellose Demonstration des Glaubens an die Eucharistie dar, zu einer Zeit, als die katholische Auffassung vom Meßopfer von den rapide um sich greifenden radikalen Sekten angefeindet wurde.“ (K, 60). Das böhmische Beispiel schreckte nicht erst nach 1419, sondern seit Beginn des Jahrhunderts, zumal es als direkter Ableger des wiclifschen Kampfes gegen die offizielle Version der Eucharistie angesehen wurde.

Angesichts solcher Verfahrensweise, die alle Regeln wissenschaftlicher Auseinandersetzung außer acht läßt, muß die Frage erlaubt sein, ob Diffamierung seitens der Rezensenten bewußt angestrebt worden ist. Üblicherweise soll Kritik der Wissenschaft förderlich sein; diese setzt freilich voraus, daß der Gegenstand wissenschaftlicher Kritik sachgerecht vorgestellt und sodann kritisch überprüft wird. Was aber kann eine Rezension beabsichtigen, die desungeachtet feststellt: „Es kann nicht Aufgabe dieser Rezension sein, die im Katalog der Frankfurter Ausstellung ausbreiteten Thesen kritisch zu referieren“ (H, 185)? Zweifelsohne war es dem Rezensenten, anstatt sich mit dem theoretischen Anspruch der Ausstellung, der Systematik ihres Ansatzes und ihren oftmals neuen Ergebnissen auseinanderzusetzen, leichter, „Tendenz“ (H, 182) und „einseitige Interpretation“ (H, 185) vorzuwerfen und sich sodann ins Detail zu begeben, um dort unter der Hand zu vollziehen, was er sich als Anspruch ausdrücklich abspricht: Die „Thesen kritisch zu referieren“ (H, 185).

2

Eine gewisse Unsicherheit von PS und H über den Stellenwert der eigenen Arbeit sollte wohl mit einer offensiven Verteidigung der eigenen Wissenschaftspraxis überspielt werden; ein Vorgang, der nicht nur die Auseinandersetzungen in der Kunstgeschichte, nicht einmal nur die der Geisteswissenschaften überhaupt betrifft. Der Wissenschaftshistoriker Kuhn definiert die herkömmliche, „normale“ Wissenschaft, die H und PS offenbar für sich in Anspruch nehmen, als Forschung, die fest auf den Ergebnissen vorheriger Arbeiten aufbaut, die gesichert erscheinen: dem Paradigma (T. S. Kuhn, Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt am Main 1973, S.28). Sie leistet vorwiegend quantitative Arbeit und versucht, das Material in die Normen des Paradigmas zu zwingen (Kuhn, 45) und andere, auch frühere Erklärungen und Methoden abzuschneiden (Kuhn, 61) ohne notwendigerweise ein Abstraktionsvermögen über die Bedingtheit ihres Paradigmas, über ihre Regeln und damit ihre eigene Begrenztheit zu besitzen (Kuhn, 73).

Eine Krise des Paradigmas entsteht, wenn die Regel des Paradigmas bei der Anwendung auf seine traditionellen Probleme versagt (Kuhn, 100). Daß sich ein solcher Vorgang miniaturhaft auch in der Kunstgeschichte abspielt, wird besonders deutlich am Beispiel der „Kunst um 1400“, an der die Schwierigkeit, einem formalen Phänomen wie dem Internationalen Stil durch reine Formerörterung beizukommen, über Forschergenerationen hinweg dokumentiert wurde (vgl. K, 1f.). Wenn daher dem Paradigma der Autonomie der ästhetischen Form das der Geschichtlichkeit der

Kunst entgegengehalten wurde, kann Opposition nicht überraschen. Ein Grund dafür, daß konkurrierende Paradigmata lange unversöhnt bleiben und verhärtet gegeneinander ausgespielt anstatt zueinander diskutiert werden, liegt an der Unmöglichkeit, „objektive Objekte“ vorauszusetzen. Seit langem hält die Wahrnehmungspsychologie die Auffassung, ästhetische Objekte würden an sich unverändert und unveränderbar existieren, für eine Illusion; nicht was auf der Netzhaut erscheint, sondern was zu sehen erwartet wird, bestimmt den strikten Eindruck des Menschen vom Objekt, das er sich schafft. Unterschiedliche Lesart konstituiert verschiedene Qualitäten derselben Sache; neue Paradigmata lehren, auch Bekanntes neu zu sehen (Kuhn, 151), während „normale“ Wissenschaft zwingt, das Grenzüberschreitende nach ihrem selbstaffirmierenden Bild zu ächten. Auch an vergleichbare Problemauffassungen der Geschichtsphilosophie sei in diesem Zusammenhang erinnert: „So gilt unser Interesse wohl der Sache, aber die Sache gewinnt ihr Leben nur durch den Aspekt, in dem sie uns gezeigt wird. ... Offenbar kann man nicht im selben Sinne von einem identischen Gegenstand der Erforschung in den Geisteswissenschaften sprechen, wie das in den Naturwissenschaften am Platze ist, wo die Forschung immer tiefer in die Natur eindringt. Bei den Geisteswissenschaften ist vielmehr das Forschungsinteresse, das sich der Überlieferung zuwendet, durch die jeweilige Gegenwart und ihre Interessen in besonderer Weise motiviert. Erst durch die Motivation der Fragestellung konstituiert sich überhaupt Thema und Gegenstand der Forschung“ (H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen³1972, 268 f.). So haben die Rezensenten wiedergegeben, was objektiv zwar nicht vorgegeben war, sich ihrer eigenen Fragestellung aber eröffnen mußte. Dies verhindert möglicherweise nicht zwangsläufig die Erweiterung und Umpolung der Aspekte ihrer zukünftigen Forschungsinteressen. Gegenwärtig aber wäre ihnen wohlwollend anstatt bewußter Diffamierung unbewußte Verteidigung eines überkommenen Paradigmas vorzuzulassen.

Wie obsolet dies geworden ist, mag an ihren eigenen Äußerungen ersichtlich werden, die eine fast totale Sinnentleerung überall präsentieren, wo sie, selten genug, eigene Anregungen oder Alternativen vorbringen.

Kaum eine tiefergreifende Reduktion der Bestimmung von Kunst ist denkbar als dadurch, ausschließlich ihre ästhetische Strahlkraft zu beschreiben und sich dann vornehm in die Welt subjektiver Qualitätsbestimmungen zurückzuziehen und etwa zu fragen, ob der eigentliche Grund für den Auftragsboykott gegenüber der Werkstatt der Weinstrauchmadonnen seitens des Erzbischofs darin bestanden hätte, daß „ihre Qualität den Ansprüchen des Reichsfürsten nicht genüge“ (PS, 145). Worin liegt das Kriterium, die Skulpturen des Memorienportals für höher einzustufen als die Weinstrauchmadonnen?

H hält dem Katalogtext eine „auf das Wesentliche bezogen(e)“ Einschätzung entgegen, wonach das Signum der Epoche „das neuerwachte Interesse ... am Naturalismus“ (H, 186) sei, „die Erkenntnis der Dinge in ihrer individuellen Form“ (Katal zit. nach H, 186 f.). Diese Äußerung über die Parlerzeit trifft die Situation um 1400 eben nur zu einem Teil, ganz abgesehen davon, daß das bloße Konstatieren dieses Phänomens mittlerweile ein Allgemeinplatz ist. Wenn H selbst einen „didaktischen Zug“ (H, 189) der Skulpturen verspürt – warum fragt er nicht nach dem Adressat seiner Inhalte? Fast durchweg wird das Bestreben sichtbar, Deutungen zu entleeren, zu verharmlosen, auf das ‚Artifizielle‘ (H, 190) zu reduzieren. Man muß sich demgegenüber die Wirkungskraft einer mittelalterlichen Skulptur vergegenwärtigen, die Schrift und Begriff durch bildhafte Gestaltung glaubwürdig machte, die – im Vergleich zu unserer Zeit – Schrift, Illustrierte, Film zugleich und damit eine metamediale Institution von seltener sinnlicher und sinnhafter Ausstrahlung war, um das Ausmaß an Verdünnung bei H zu bemerken. Er verschneidet die Komplexität der Gründe, die für die Erfindung von Reproduktionsverfahren um 1400 (K, 79 ff.) geltend gemacht werden konnten, auf „ein den Zweck der Vervielfältigung übergreifendes, artifizielles Moment ...“, nämlich die Austauschbarkeit der Materialien und das Spiel

mit dem Material, das andere Materialien abzubilden oder zu imitieren erlaubt“ (H, 190).

H's Anmerkungen zum Ursprung der Schönen Madonna (H, 195) bringen weitere Argumente für die Wahrscheinlichkeit der im Katalog geäußerten Auffassung über das wechselseitige Verhältnis von Reliquie und Kunstwerk und der Bedeutungsverlagerung im Verlauf des 14. Jahrhunderts, aber H fürchtet die Konsequenzen und schlägt die im Katalog „gezogene Folgerung“ (H, 196) ohne Kommentar aus.

Nach diesen Einwänden gegen das Konzept der Ausstellung, die einen für H ungeübten, geschichtlichen Weg ging, verfällt er auf das Gebiet, auf dem er sich sicher wähnt. H's abschließende Bemerkungen zur Literatur und zur stilistischen Einordnung sowie Datierung einzelner Objekte dokumentieren unfreiwillig die Fragwürdigkeit dieser Bemühungen, solange sie für sich stehen. Wie unbefriedigend isolierte Datierungs- und Zuschreibungsversuche sind, belegt u.a. die im Ton wohlthuend nüchterne Rezension der Ausstellung durch Alfred Schädler, in der er das Kruzifix aus St. Georg in die 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts versetzen möchte (a.a.O., S. 54 f.), während H bei der Datierung um 1400 bleibt (H, 186).

Ein Wissenschaftsverständnis, das sich auf diese Fragestellung reduzieren möchte, vertieft die Kluft, die heute zwischen Kunst und ihrem Publikum besteht. Die Diffamierung von Bemühungen, Kunst der Öffentlichkeit (und nicht nur ihrem geringsten Teil) zu entschlüsseln, bestärken die Entfremdung zwischen Öffentlichkeit und Wissenschaft. erinnert sei in diesem Zusammenhang an die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft herausgegebene Denkschrift der Museen, die beklagt, daß „die breite Bevölkerungsmehrheit kaum Beziehungen zu den ausgestellten Objekten und ihre Zusammenhänge habe und ferner: daß die Ziele von Schausammlungen – jedenfalls in ihrer gegenwärtigen Form – seit langem veraltet seien ... Folge dieser Situation ist die Notwendigkeit für Museen, eigene didaktische Vorstellungen und eine eigene Art von Öffentlichkeitspolitik zu entwickeln. Wenn eine solche ‚Museumsdidaktik‘ und eine entsprechende Öffentlichkeitsarbeit nicht institutionalisiert wird, sondern wie bisher auf die Initiative einzelner Museen beschränkt bleibt, bleibt die Verbreitung und Würdigung der gesammelten Werte in Museen zufällig – ohne daß die interne Arbeit und Tätigkeit von Museumsfachleuten allerdings davon berührt würde.“ (H. Treinen, Museum und Öffentlichkeit, in: Denkschrift Museen. Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West), Boppard 1974, S.21, S.38). Man fragt sich, ob diese letzten Gedanken Trost spenden wollten oder der Resignation zuneigten.

„Kunst um 1400 an Mittelrhein – Ein Teil der Wirklichkeit“ war die seit Jahren bestbesuchte Kunstaussstellung in Frankfurt; der Katalog konnte in drei Auflagen erscheinen, Presse, Rundfunk und Fernsehen griffen gerade die neuen Ansätze dieser Ausstellung mit großem Interesse auf. Was demgegenüber die wissenschaftlichen Dispute so unfruchtbar macht, ist ihre mangelnde theoretische Fundierung. Noch in den dreißiger Jahren wurde mit beispielhafter Schärfe um Positionen gerungen; was heute auf der Seite der Gegner einer kritischen Kunstgeschichte stattfindet, ist eine Explosion des Materials bei gleichzeitiger Verkümmern der Originalität der Fragestellung und des historischen Problembewußtseins. Wesentliche Erkenntnisse, die Kunstgeschichte einmal erarbeitet hat, sind abgeschnitten unter dem Dogma des Paradigmas von der Selbstgesetzlichkeit der Kunst. Um heute zu umfassenderen Deutungsversuchen zu gelangen, wäre gewissermaßen die Archäologie der Kunstwissenschaft selbst notwendig: „Wissenschaftsgeschichte zu betreiben wird für den Wissenschaftler unumgänglich, in der Anamnese wird er des Verdrängten gewahr, wird er der nicht betretenen Areale ansichtig“ (W.Kemp, Material der bildenden Kunst, in: Prisma, 9, 1975, S. 25). Wenn eine kritische Kunstgeschichte die ein-

mal erarbeiteten Methoden produktiv zu nutzen und die Geschichtlichkeit der Kunst aus ihrer Zeit und das heißt immer auch: aus den Problemen und Widersprüchen dieser Zeit zu deuten versucht, trägt ihr das den Vorwurf von Tendenz und Einseitigkeit ein. Die totale Ablehnung jeder theoretischen Absicherung des Erkenntnisvorganges, ohne daß diese Haltung nun ihrerseits theoretisch reflektiert wäre, läßt das Kunstwerk dagegen möglichst „bei sich“. Es wird beschrieben aber nicht interpretiert, nach Ort und Zeit bestimmt, aber in seinem Gehalt nicht vermittelt. Die Geschichtlichkeit und über sie hinaus die ästhetische Wahrnehmung des Kunstwerks bleiben auf der Strecke; Analphabetentum gegenüber der vitalen Sprache auch historischer Kunst ist eine längst nicht mehr ausschließlich von Schwarzmalern erkannte Bedrohung. Die Verbindung von Kunst mit kritischen wissenschaftlichen Erkenntniszielen heißt nicht, durch neuzeitliche Bedürfnisse geschichtliche Objekte zu vergewaltigen, sondern diese qualifiziert zu erschließen; nicht erst seit heute gilt: Fragen lehren das Sehen.

ZU DEN DREI FOLGENDEN BEITRÄGEN

Die drei nachfolgend abgedruckten Beiträge erwidern Rezensionen, die gegen Veröffentlichungen der kritischen Kunstwissenschaft gerichtet waren. Als Ort der Entgegnung hätte sich die Kunstchronik, in der der größte Teil dieser Besprechungen erschienen ist, angeboten. Auf Grund ihrer Redaktionsstruktur sah und sieht sich die Kunstchronik entgegen ihrer eigenen Tradition aus den fünfziger Jahren nicht in der Lage, als Forum einer solchen Auseinandersetzung zu dienen.

Der Beitrag von Warnke geht auf eine Anfrage der Redaktion der KB zurück, auf ähnliche, auch weiter zurückliegende Besprechungen einzugehen – obwohl über den Sinn der Antwort auf Angriffe gegen kritische Publikationen grundsätzliche Zweifel bestanden. Hinz lehnte es ab, die Rezension seiner Arbeit zum Bild im deutschen Faschismus zu kommentieren, weil er sein Buch im Gegenstand der Besprechung (Arndt, ebenfalls Kunstchronik) nicht wiedererkannte.

Repliken auf Rezensionen geraten immer in die Gefahr, als Ausdruck von Empfindlichkeit oder Beckmesserei gewertet zu werden. Trotzdem sind sie hier erschienen, nicht nur um Details zu widerlegen, sondern um die Art und Weise zu charakterisieren, in der die Auseinandersetzungen bisher geführt wurden. Die Beiträge verstehen sich nicht als ein Aufruf zur Beendigung der Diskussion im Fach Kunstgeschichte, sondern als eine Aufforderung, eine Grundlage herzustellen, auf der eine qualifizierte Auseinandersetzung erst begonnen werden kann.

Redaktion