

Der folgende Beitrag wurde als eine Erwiderung auf den Aufsatz von Gottfried Boehm, »Kunstgeschichte ohne Kunst« (Merkur, Dez. 1984) für die Zeitschrift Merkur geschrieben. Nachdem der Herausgeber des Merkur zu einem Abdruck ohne Erweiterungen nicht bereit war, wird er an dieser Stelle veröffentlicht.

Willibald Sauerländer

KUNST OHNE GESCHICHTE?

Kunstgeschichte, so umtriebig sie einst in den Zwanziger Jahren gewesen war, in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg gerierte sie sich als eine methodisch ungewöhnlich faule Disziplin. Teils spendeten ihre Vertreter den Weihrauch für jene Konjunktur des Abendländischen, wie sie bald nach dem Untergang des Reiches ausbrach und zwischen 1950 und 1960 in zahlreichen Ausstellungen sakraler Kunst aus dem frühen Mittelalter ehrfurchtsvoll visualisiert wurde. Und wo sie solche »falschmünzende« Sakralisierung des Ästhetischen verweigerte, verkroch sich die Nachkriegskunstgeschichte in einen myopischen Positivismus, dem allenfalls unausgesprochen – oder richtiger: ex negativo – kritische Züge anhafteten. Unangefochten aber war im einen wie im anderen Lager die Vorstellung von der sozusagen fraglosen Evidenz des aus der Geschichte in eine überzeitliche Gegenwart entlassenen Kunstwerks. Hans Sedlmayr, damals unbezweifelt der schärfste Kopf der Disziplin, insistierte geradezu dogmatisch auf der »unmittelbaren Anschaulichkeit« des historischen Kunstwerks, hatte auf dieser Basis das Instrumentarium für seinen ebenso faszinierenden wie fatalen kunsthistorischen Kommentar zu den Weltuntergangsstimmungen nach 1945 im »Verlust der Mitte« entwickelt und schließlich mit der Formel »Kunst und Wahrheit« die Behauptung von der überzeitlichen Gegenwart des Kunstwerks sogar ins Metaphysische überhöht – nicht zufällig im Rekurs auf die romantische Kunstphilosophie Schellings und Franz von Baaders. All das waren ausgesprochen mitteleuropäische, ja binnendeutsche vorgänge, welche ersichtlich mit der Abschnürung von der wissenschaftlichen Außenwelt seit 1933 zu tun hatten. Aber auch die passionierte Rezeption der ikonologischen Fragestellung Erwin Panofskys, wie sie ab 1955 einsetzte, hatte diese Konstellation nicht grundsätzlich verändert. Es war vielmehr aufschlußreich zu beobachten, wie die hermeneutischen und kulturphilosophischen Ansätze, die dieser Methode in ihren – übrigens deutschen – Anfängen um 1930 durchaus inhärent gewesen waren, jetzt verdrängt wurden durch philologische Fleißarbeit oder die nostalgische Beschwörung vergessener Bedeutungen.

Man muß sich diese Anamnese vergegenwärtigen, um zu verstehen, warum die Disziplin so verbiestert und so verscheucht reagierte, als sich sehr spät – um 1970 – schließlich Stimmen erhoben, welche kritisch und aggress-

siv nach den Voraussetzungen fragten, die soviel harmonische Indolenz solange möglich gemacht hatten. Der von Martin Warnke herausgegebene Sammelband »Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung«, der das Vokabular der populärwissenschaftlichen kunsthistorischen Interpretation unter Ideologieverdacht nahm, löste eine im Rückblick kaum mehr verständliche Erregung aus und hatte offensichtlich an tief sitzende emotionale Tabus gerührt. All das ist lange her, ist längst in die Geschichte des Faches eingegangen, und es bestünde an sich wenig Grund, 1985 nochmals auf diese alte Diskussion zurückzukommen. Längst hat sich eine aufgeklärtere Kunstgeschichte darauf eingerichtet, daß sie, was das Vertrauen in die unmittelbare Evidenz ihres Gegenstandes angeht, sozusagen den Stand der Unschuld verloren hat. Man glaubt nicht mehr an die ewige Gegenwart des vergangenen Kunstwerks, welches der kunsthistorische Interpret, so wie der Musiker die alte Partitur, vor einem festlich gestimmten Publikum wieder neu zum Erklingen bringt. Eher ist es jetzt so wie in Godards »Passions«, wo die ständig wiederholten Versuche, Tableaus von Rembrandt oder Ingres effektiv auszuleuchten, immer wieder an dem irritierten Ausruf des unzufriedenen Regisseurs scheitern: »La lumière ne va pas«. Wir haben zuviel über fragwürdige Erhaltungszustände, sich wandelnde Wahrnehmungsgewohnheiten, über die Topik der Ekphrasis und den Zusammenhang von Geschmack und Interesse gelernt, um nicht zu wissen, daß keine Interpretation mehr naiv die anschauliche Unmittelbarkeit für sich in Anspruch nehmen kann, ohne die Bedingungen der eigenen Rezeption historisch zu reflektieren. Diese Einsicht läßt sich nicht mehr einer einzelnen wissenschaftlichen Gruppierung zuschieben, kann nicht mehr als progressiv denunziert werden. Für sie stehen mittlerweile so konträre Zeugen wie Ernst Gombrich und Pierre Bourdieu, Francis Haskell oder Susan Sontag neben vielen anderen.

Es war so unvermeidlich wie notwendig, daß diese neue Interessenorientierung den historischen Ursprung der eigenen Disziplin wieder verschärft ins Bewußtsein hob, aber auch relativierte und fragwürdig werden ließ. Das Fach Kunstgeschichte ist eine späte akademische Folgeerscheinung jener europäischen Säkularisation vor und nach 1800, welche die alten Bilder und Zeichen aus den Ritualen der Kirche und der Höfe entband, sie funktionslos werden und zugleich zu Denkmälern und Symbolen einer zweckfreien Kunst aufsteigen ließ. Die Museen, die gebildeten Betrachter und Verehrer von Kunst und die Kunsthistoriker waren und sind gleichermaßen Erben und Nutznießer dieses dialektischen Prozesses von funktionaler Auflösung und ästhetischer Offenbarung. Dieser Zusammenhang ist früh – spätestens in Kants »Kritik der Urteilskraft« – reflektiert worden, und die Kunstgeschichte als Disziplin hat fortan mit dem Dilemma leben müssen, sich entweder dem schönen Schein ihres sozusagen zeitlos gewordenen Gegenstandes hinzugeben und dann angesichts des Kunstwerks die Position des unmittel-

bar Sehenden einzunehmen oder sich mittelbar auf die Rekonstruktion der Bedingungen einzulassen, unter denen die überkommenen Bilder und Zeichen vor der allgemeinen Säkularisation geschaffen worden waren und funktioniert hatten. Und immer hat es dabei – zumal bei den grundsätzlichen Deutschen – die wechselseitigen Vorwürfe gegeben. Die »Sehenden« hielten den »Rekonstruierenden« vor, sie befaßten sich nur mit jenem Teil des Gegenstandes, der an ihm gerade nicht Kunst sei. Das war in sich konsequent, schloß aber immer den nahezu moralischen Vorbehalt der Tabuverletzung und des ästhetischen Sakrilegs ein. Die »Rekonstruierenden« umgekehrt nahmen die »Sehenden« unter den Verdacht der Wesensschau, der privatisierenden Verinnerlichung, und hier schwang dann immer der ideologische Vorwurf des einfühlsamen und sich mit raunenden Vokabeln dekorierenden Irrationalismus mit. Noch die hitzigen Debatten zwischen etablierten und jüngeren, »kritischen« Kunsthistorikern um 1970 lassen sich im Rückblick mindestens teilweise auf diesen alten Gegensatz zurückführen. Und es dürfte kaum zufällig sein, wenn die alte Kontroverse jetzt in einem Augenblick der erneuten Gegenauflärung wieder aufzuleben scheint.

Anlaß zu dieser Beobachtung gibt u. a. die Auseinandersetzung mit dem Funkkolleg »Kunst«, wie sie Gottfried Boehm unter dem polemisch zugespitzten Titel »Kunstgeschichte ohne Kunst« (Merkur, Dezember 1984) eröffnet hat. Es sei kurz an die Voraussetzungen erinnert. Das inzwischen abgelaufene Experiment, ausgerechnet über den Hörfunk Kunstgeschichte zu vermitteln, war zugegebenermaßen ungewohnt, sogar befremdend, aber gerade deswegen auch stimulierend. Im Medium des illustrierten Buches und stärker noch vor der Lichtbildwand im abgedunkelten Auditorium ist der Kunsthistoriker gewohnt, mit einer suggestiven Verknüpfung von Bildern – gezielt ausgewählten, für Manipulation offenen Reproduktionen – und dem erläuternden oder untermalenden Wort zu agieren und zu wirken. Verleger von Kunstbildbänden mit begleitendem Text nennen ihre Produkte deswegen ungeniert »Filme«, und den kunsthistorischen Hörsaal hat man auch schon ironisch mit dem mystischen Abgrund der Wagnerbühne verglichen. Der Hörfunk, ein notorisch bildloses Medium, verweigert sich solchen Strategien und zwingt dadurch, von den geläufigen beschreibenden Verfahren der illustrierten Kunstgeschichten, Führer und Stilfibeln abzurücken und stattdessen nachdenklicher zu operieren. Unter diesen medialen Bedingungen haben Werner Busch und Wolfgang Kemp für das Funkkolleg »Kunst« ein scheinbar exzentrisches Konzept entwickelt, das allerdings engstens mit der oben umschriebenen Problematisierung des Faches und seines Gegenstandes zusammenhängt. Sie wählten als Ausgangspunkt nicht die Frage nach der Erscheinung des Kunstwerks, sondern nach seiner Funktion und dem Wandel dieser Funktion im Lauf der Geschichte. Dieser Ansatz provozierte von seiten Boehms prompt den altvertrauten Vorwurf: »Wer getreu

der Funktionsgeschichte alle Funktionsmöglichkeiten historisch recherchiert hat, der wird gerade an einer vielfach zu beobachtenden Funktion der Kunst scheitern, nämlich ihrer Funktionslosigkeit«, oder noch schärfer: »In Buschs Entwurf verschwindet die Kunst im historischen und gesellschaftlichen Bedürfnishaushalt«.

Kein Zweifel, daß Boehm hier in der aus nobler Tradition saturierten Überzeugung argumentieren kann, für eine edle und gute Sache zu streiten. Aus seinen Sätzen spricht das alte idealistische deutsche Pathos, das selbst Goethe dem sonst so bewunderten Diderot empört entgegenhalten ließ, er konfundiere ja Kunst und Natur. Die Frage ist nur, ob dieser herkömmliche Vorwurf hier noch verfängt, ob die landläufige Gegenüberstellung von sich der Kunst hingebenden, sehenden Phänomenologen und an der Kunst vorbeiblickenden blinden Antiquaren – »peius« Sozialgeschichtlern – ein Muster abgibt, in das sich die Konzeption des Funkkollegs »Kunst« einordnen läßt. Der eigentümliche Ansatz dieses Kollegs zielt ja nicht darauf ab, die erloschenen Funktionen der historischen Kunstwerke bloß zu rekonstruieren. Ein solches, gewiß verdienstliches Unterfangen wäre in der Tat nicht mehr als realienkundlicher Positivismus. Beim Funkkolleg lautete die Frage dagegen, wie denn Funktionen und die Verlagerung der Funktionen vom Dienst an der Religion bis zur rein ästhetischen Wirkung sich im Lauf der Geschichte auf die Gestalt der Kunstwerke und deren Metamorphosen ausgewirkt hätten. Dazu zwei einschlägige Zitate aus Buschs Texten zum Funkkolleg. »Hier wäre der Vorwurf denkbar, damit fragten wir allein nach den äußeren Bedingungen und nicht nach dem Wesen des Kunstwerks. Wir halten diese verabsolutierende Gegenüberstellung hier nicht für fruchtbar. Wir glauben vielmehr, daß gerade unsere Frage nach der Funktion der Kunst in der Lage ist, das Verhältnis zu erhellen, das zwischen den jeweiligen Rahmenbedingungen der Kunst und ihrer individuellen Erscheinung besteht.« Und an anderer Stelle explizit: »Funktionswandel bringt neue Wirkungsformen, Ansprachestrategien auf seiten des Kunstwerks hervor.« Nun, in solchen Sätzen ist die traditionelle Konfrontation von »Sehenden« und »Rekonstruierenden« schlicht für obsolet erklärt, zugleich jedoch auf skandalöse Weise verschärft. »Sehen« nämlich wird jetzt von Kunsthistorikern in Anspruch genommen, welche die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in ihr Untersuchungsfeld einbeziehen, um die Behauptung von der unmittelbaren Anschaulichkeit durch ein sehendes Begreifen zu überwinden, das Kunstwerke weder als völlig autonome noch als bloß abhängige Gegenstände auffaßt. Für das Fach Kunstgeschichte zeichnet sich damit vielleicht eine Möglichkeit ab, wie sie ihr altes Dilemma – entweder nur die Hingabe an den schönen Schein der Werke oder bloße Rekonstruktion ihrer Entstehungsbedingungen – endlich überwinden und beides in einem tun könnte. Allerdings bedürfte es dafür des Zugeständnisses, daß auch die aus ihren Funktionen

entbundenen historischen Kunstwerke nicht völlig autonom geworden sind, sondern weiter auf die Interessen, die Hoffnungen, die Träume, die Leiden und Unterdrückungen von arbeitenden und produzierenden Menschen verweisen und davon nicht nur in ihren benennbaren Inhalten, sondern auch in ihrer Gestalt geprägt bleiben. Solche Einsicht könnte den Weg frei machen für einen Umgang mit den alten Bildern und Zeichen, der humanere, vor allem zivilere Züge trüge als die gewohnte gebildete Verehrung. Doch scheint nicht auszuschließen, daß vorerst die weithin verkündete Rückkehr zu den alten Werten uns auch eine restaurierte Beschwörung der ewigen Gegenwart der alten Kunst einbringen wird. Insoweit las sich Gottfried Boehms Polemik gegen das Funkkolleg »Kunst« als ein ebenso interessanter wie aktueller Beitrag.