

Irene Below

THE BLIND MAN – NACHLESE ZUM FUNKKOLLEG KUNST

»Ich dachte, du wärst ein Kanarienvögelchen«, sagte Johann Dolittle.

»Das bin ich auch«, sagte der Vogel.

»Aber du singst!«

»Warum nicht?«

»Aber Kanarienvögelchen können doch nicht singen.«

Der kleine Vogel ließ ein langes, trillerndes, überlegenes Lachen hören.

»Wieder diese alte Geschichte, es ist zu komisch«, sagte er. »Die Kanarienvögelchen haben sie erfunden, die eingebildeten Männchen. Die Vögelchen haben viel bessere Stimmen, aber die Vögelchen können es nicht leiden, wenn wir singen, sie picken mit ihren Schnäbeln, wenn wir es tun...«

Im vorliegenden Text werden folgende Abkürzungen verwendet:

*St*e für Studieneinheit, *SBB* für Studienbegleitbrief, *SBB Abbildungen* für den Studienbegleitbrief

»Abbildungen«.

Das Funkkolleg Kunst, das seit Oktober 1984 über zwei Semester in allen Bundesländern außer Bayern, Niedersachsen, Hamburg und Berlin-West gesendet wurde, hat alle Erwartungen übertroffen: 41 393 fest eingeschriebene zahlende Teilnehmer(innen) im ersten Semester, immerhin noch 38 445 im zweiten, die absolute Hörer(innen)zahl wird auf 160 000 bis 180 000 geschätzt.¹ In den Städten des Sendegebiets wurden erst ein, dann meist mehrere Studienbegleitkreise eingerichtet; selbst in ländlichen Gegenden kamen diese in der Regel von Volkshochschulen organisierten Kurse zustande. In den Begleitkreisen war die Abbrecher(innen)quote – ähnlich wie beim Kolleg selbst – niedrig. All dies ist ein Indiz dafür, daß die Teilnehmer(innen) im wesentlichen auf ihre Kosten kamen, zugleich auch ein Zeichen für das allgemein wachsende Interesse an Kunst und Kultur.

In der Tages- und Fachpresse herrschte demgegenüber weitgehendes Schweigen. Eine einzige ausführliche, aber harsche Kritik von Gottfried Boehm am Konzept erschien vorab. Boehm wandte sich gegen den funktionsgeschichtlichen Ansatz des Funkkollegs und nutzte die Gelegenheit, einige Hiebe gegen die »kritischen« Kunsthistoriker nach 1968« auszuteilen, »die gegen die Verarmung der Kunstgeschichte angetreten sind«, und »jetzt Topfgerichte aus einer Küche verabreichen wollen, die erklärtermaßen über ein einziges Rezept (den funktionsgeschichtlichen Ansatz – I. B.) verfügt«.

Denn »die Erklärung der Sache vermittelt ihrer Funktionen läuft Gefahr, die Existenz der Sache selbst, d. h. der Kunst einzuklammern oder die Bestimmung von Funktionen schon für die Sache zu halten. Eine Kunstgeschichte ohne Kunst wird dann zum Programm erhoben.«²

Die Berliner Tageszeitung (taz) schloß sich diesem Urteil an und entlarvte als den eigentlichen Drahtzieher für diesen Niedergang der Kunstgeschichte hinter dem wissenschaftlichen Team und dessen Leiter Werner Busch, »die kunsthistorische Großmacht der jüngeren Generation, den Hamburger Professor und Fellow des Wissenschaftskollegs in Berlin, Martin Warnke«, denn »Warnkes Arbeiten und die Achtung, die man ihnen entgegenbringt, belegen am deutlichsten die prinzipielle Kunstfeindschaft der neueren Kunstgeschichte«. (taz, 13. Dezember 1984). Peinlich. Weniger deshalb, weil ein Blick etwa in das Rubensbuch von Warnke den Rezensenten eines besseren hätte belehren können, sondern vor allem, weil eine linke Zeitung auch dann nicht so unbedarft mit denen ins Gericht gehen sollte, die sich selbstkritisch mit der eigenen Zunft und mit der Verantwortung der Wissenschaftler für die Verwertung ihrer Ergebnisse auseinandergesetzt und damit den Zorn der ehemals Etablierten auf sich gezogen haben,³ wenn diese inzwischen zum neuen Establishment gehören. Sonst noch: zwei vernichtende Sätze in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (FAZ), ein längerer Artikel in »Die Welt« mit allerlei Interna – das wars schon.

Das Mißverhältnis zwischen der weiten Verbreitung sowie der hohen Akzeptanz durch die Teilnehmer(innen) und dem Schweigen der fachkundigen Öffentlichkeit auf Feuilletonseiten und in Fachzeitschriften ist bemerkenswert und legt die Vermutung nahe, daß die »Fachleute« eigentlich die Nase über den Versuch rümpfen, neuere kunstwissenschaftliche Erkenntnisse einer breiteren Öffentlichkeit zu vermitteln.

Das Funkkolleg hat dieses Schweigen nicht verdient. Rühmlich ist zunächst schon die Tatsache selbst, daß die Initiatoren des Unternehmens solche Berührungängste offenbar nicht hatten und sich daran gemacht haben, die Kluft zwischen wissenschaftlicher Erkenntnisproduktion und Kunstrezeption durch Nichtfachleute zu überbrücken. Der Erfolg zeigt den Bedarf. Darüber hinaus lohnt es, sich inhaltlich mit dem Konzept und den einzelnen Beiträgen auseinanderzusetzen, zumal die Sendetexte der 30 Kollegstunden und die Studienbegleitbriefe voraussichtlich im Herbst 1986 in Buchform erscheinen werden.⁴

Noch nie hat die universitäre Kunstgeschichte (die überwiegende Mehrzahl der Autoren ist an Hochschulen beschäftigt, die meisten sind dort Professoren) ein so breites Publikum erreicht, und das Funkkolleg ist ein guter Anlaß, darüber nachzudenken, was die Kunstgeschichte heute zu bieten hat, resp. wo sie ihre blinden Stellen besitzt.

Ich möchte das aus drei Blickwinkeln tun, die sich aus meiner Ausbildung, meinen beruflichen Tätigkeiten und aus meiner Geschlechtszugehörigkeit ergeben.

1. Als Lehrerin: Ich unterrichte als Kunsthistorikerin im Bereich der Sekundarstufe II und des universitären Grundstudiums. Wie vermutlich viele Lehrer und Lehrerinnen habe ich am Funkkolleg teilgenommen, um mitzubekommen, was die universitäre Disziplin Kunstgeschichte heute interessiert, und was ich davon für meine Veranstaltungen verwenden kann. Ich habe einen Studienbegleitzirkel in einer ländlichen Gemeinde in Ostwestfalen geleitet. Hier konnte ich verfolgen, wie die Einheiten und das Konzept insgesamt von an Kunst Interessierten unterschiedlichster Vorbildung aufgenommen wurden und so eine Art Auswertung »von unten« vornehmen.

2. Als Beteiligte an den Diskussionen um und nach 1968: Mein fachwissenschaftliches Selbstverständnis ist durch diese Diskussionen geprägt worden. Ich wollte nun in Erfahrung bringen, was Mitstreiter bei den damaligen Auf- und Ausbruchversuchen heute für wichtig halten und daran auch eigene weiterentwickelte Positionen prüfen.

3. Als Frau: ich interessiere mich dafür, ob in den von Männern geprägten Wissenschaftsstrukturen frauenspezifische Inhalte vorkommen oder verschwiegen werden, und wie wir Frauen eigene Zugangsweisen / Methoden / Fragestellungen entwickeln können, die über die Feststellung der mangelnden Berücksichtigung hinausgehen.

Diese drei Perspektiven ergeben ein widersprüchliches Bild, aus dem sich jede(r) für ihn/sie Brauchbares herausuchen mag. Wenn sie Neugier erregen, das Funkkolleg selbst zu benutzen und zu weiteren anderen Einsichten zu kommen, hätte ich mein Ziel bei dieser Rezension erreicht.

1. Die Lehrerinnensicht:

Ein bunter Strauß – kein Topfgericht

Als Kunstvermittlerin mit äußerst begrenzten Ressourcen für eigenständige Untersuchungen bin ich ständig auf der Jagd nach aussagefähigen Quellentexten, Vergleichsabbildungen, sachkundigen Analysen einzelner Werke, problemgeschichtlichen Darstellungen, die die Historizität dessen aufzeigen, was heute als Kunst verstanden wird. Ich finde nur wenig, was ich Schülern und Schülerinnen in die Hand geben mag – die meisten populärwissenschaftlichen Texte sind zu blumig, rühmen die behandelten Werke floskelhaft; stilgeschichtliche Überblicke mögen zwar manchmal hilfreich sein, aber das Interesse an historischer Kunst tönen sie eher, als daß sie es wecken; Spezialliteratur in voluminösen Katalogen oder

in Zeitschriften ist in der Regel schwer verständlich und beschränkt sich auf so winzige Ausschnitte, daß sie für den Unterricht nicht tauglich sind.⁵

Vor diesem Hintergrund ist das Funkkolleg eine große Hilfe. Die Beiträge – vor allem die Sendetexte – sind in der Mehrzahl nicht zu schwer, sie verzichten weitgehend auf rühmende Floskeln und setzen dagegen nachvollziehbare Analysen einzelner Werke, vor allem aber tritt an die Stelle der Stilgeschichte der funktionsgeschichtliche Ansatz. Die Fragen »wozu diente das Kunstwerk, wie wurde es benutzt, wem hat es wie genutzt, wer hat es warum so und nicht anders gemacht, gebraucht oder verstanden? Warum diente es plötzlich neuen Zwecken? Wie änderte sich dadurch sein Aussehen und seine Struktur?« (1. Kollegstunde) eröffnen Perspektiven, die durch die traditionelle Kunstgeschichte nicht in den Blick kommen. Für all die, die vielleicht mit unvoreingenommener Neugier, nie aber mit fragloser Ehrfurcht historische Kunstobjekte betrachten, sind das naheliegende Fragen, die auch von Schüler(inne)n häufig gestellt werden.

Es ist deshalb wohl kaum ein Zufall, daß in den Diskussionen um eine Neubestimmung des Kunstunterrichts vor nun gut 15 Jahren der Funktionsbegriff eine zentrale Rolle spielte. So führte zum Beispiel Hartmut von Hentig damals aus, daß die Erklärbarkeit der Kunst zu gewinnen sei, wenn die Funktionen für und die Wirkungen auf die Rezipienten zum Ausgangspunkt für die Formulierung eines Kunstbegriffs gemacht würden.⁶ Diethart Kerbs postulierte als vier Hauptfunktionen Ästhetischer Erziehung die kritische, die utopische, die hedonistische und die pragmatische Funktion.⁷ Hier sind die Theoretiker der Kunsterziehung den Kunstwissenschaftlern offenbar ein ganzes Stück voraus gewesen.

Bestimmten die Pädagogen den Funktionsbegriff vom heutigen Rezipienten her, so sollen im Funkkolleg historisch wichtige Funktionen der Kunst vorgestellt werden. Vier werden herausgegriffen: die religiöse, die ästhetische, die politische und die abbildende. Jede dieser Funktionen wird in mehreren Studieneinheiten abgehandelt. (vgl. dazu die Übersicht *Figur 1*). Die Trennung in diese vier Bereiche mag theoretisch, aber auch historisch problematisch bleiben,⁸ als heuristisches Instrument, als Möglichkeit, unterschiedliche Schwerpunkte zu veranschaulichen, erscheint mir diese Gliederung dennoch vertretbar. Allerdings muß festgehalten werden, daß diese vier Funktionen weder die Welt der Kunst von Norden nach Süden und Osten nach Westen durchmessen, noch den vier Elementen vergleichbar die Materie erschöpfend beschreiben.

Inhaltlich liegt der Schwerpunkt des Kollegs auf der »abendländischen« Kunst von etwa 1200 bis 1900, hin und wieder wird auf zeitgenössische Kunst verwiesen, drei Einheiten befassen sich mit der Klassischen Moderne (Ste 11, Ste 13, Ste 19). Das erscheint traditionell, ist es aber doch nicht, da immer wieder die Historizität dessen deutlich wird, was uns heute als Kunst entgegentritt. Dies gelingt vor allem durch die ersten drei Studieneinheiten zur ästhetischen Funktion, in denen zum einen die Aufwertung des Ästhetischen in den Institutionen Sammlung und Museum, zum anderen die Herausbildung der Vorstellung von der Autonomie der

Kunst verfolgt wird. Ohne die Kenntnis dieser historischen Entwicklungen bleibt der Rahmen, in dem zeitgenössische Kunst konzipiert wird, unverständlich. Warum dem Kunsthandel in diesem Zusammenhang gar keine Beachtung geschenkt wird, bleibt mir allerdings uneinsichtig.

Zwei Einheiten fallen aus dem gängigen Kanon universitärer Kunstgeschichte heraus, die gründlich mißglückte Studieneinheit 12 »Der ästhetische Mensch«, für die der Literaturwissenschaftler Gert Mattenklott verantwortlich zeichnet, und die Studieneinheit 14 des Volkskundlers Wolfgang Brückner »Kunst für alle – Bilder im Volk«. Das Thema der Ästhetisierung des Lebens insgesamt, das in der brillanten Studieneinheit 11 über Duchamp (»*Heitere Wissenschaft*«, die im Skatspiel endet) anklang, geht bei Mattenklott in einem unstrukturierten Durcheinander von Zitaten verloren. Wo da eigentlich ein Unterschied zwischen d'Annunzio und Adorno ist, die beide offenbar an der angeblichen »Habitus-Sehnsucht der ästhetischen Intelligenz« leiden (SBB 4, S. 77), wird nicht ersichtlich. Vielleicht hätte der Autor Pierre Bourdieus Werk »Die feinen Unterschiede« lesen sollen, um festzustellen, daß »die Sehnsucht nach einem kollektiven kulturellen Unbewußten« (so erläutert der Autor Bourdieus Habitusbegriff) wahrlich nicht dessen Theoriegebäude entspricht.⁹

Brückners Lektion ist da schon handfester, wengleich die Hoffnung enttäuscht wird, hier etwas über die Gebrauchsweisen von Kunst in verschiedenen Klassen zu finden, die über die These vom »abgesunkenen Kulturgut« unter spezifischen Produktions- und Konsumptionsbedingungen hinausgeht. Doch auch wenn man die Auffassungen des Autors in Zweifel zieht, findet man hier, wie in allen anderen Einheiten, interessante Quellen, wichtige Hinweise auf frühere Arbeiten zu dem Thema und kommentierte Literaturhinweise, die die eigene Weiterarbeit ermöglichen, Abbildungen mit möglichen Vergleichen dazu. . . Und genau dies macht für mich einen wichtigen Gebrauchswert des Funkkollegs aus, als Materialsammlung ist es allemal vortrefflich.

Wenn selbst die problematischen Studieneinheiten noch als interessante Materialsammlung brauchbar sind, um wieviel mehr gewinnt man aus den überzeugenden. Mir haben am besten die vier ersten Studieneinheiten zur abbildenden Funktion gefallen: Ste 24 »*Natur und Kunst im Mittelalter*« bestach durch die eingehenden Analysen in der Sendung und den fundierten Nachtext im Studienbegleitbrief, der sich streckenweise wie eine kunsthistorische Paraphrase auf Umberto Ecos Roman »*Der Name der Rose*« liest. In der Studieneinheit 26 über die holländische Malerei gab der Autor eine methodenbewußte Einführung ins Interpretieren und überzeugte durch die gekonnte Verknüpfung konkreter Analysen mit sozialhistorischen Zusammenhängen. Ähnlich bei Studieneinheit 27 über die englische Malerei, in der ich zudem mit den Arbeiten von Thomas Jones (SBB Abbildungen, Abb. 148) und Joseph Wright of Derby (ebenda, Abb. 149) aufregende Werke kennenlernte, die mir bisher in keiner Kunstgeschichte aufgefallen waren.

Am stärksten beeindruckt war ich von der Ste 25 »*Der Renaissancekünstler als*

Wissenschaftler«, wohl, weil ich bis dahin der Auffassung war, da konnte ich mich recht gut aus und staunend vor Augen geführt bekam, was da bei genauem Betrachten der Bilder und beim Analysieren der Quellen an Neuland erschlossen werden kann.

Überhaupt liegt eine der wesentlichen Stärken des Funkkollegs darin, daß Forschungsarbeiten, die bisher nur schwer erreichbar waren, nun in einen größeren Zusammenhang gestellt und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Dies gilt insbesondere für die Studieneinheiten 5 »*Bilderkult und Bildersturm*«, 11 »*Vom Tafelbild zur Objektkunst*« und für die besonders umstrittenen Einheiten zur gotischen Kathedrale (Ste 2 und 3). Durch diese beiden Einheiten fühlten sich offenbar viele Teilnehmer(innen) in ihren religiösen, aber auch in ihren ästhetischen Gefühlen getroffen.¹⁰ Der ethnologische Blick auf die vielfältige Nutzung der Kathedralen bis hin zum Hurentreff, die daran kenntliche fehlende Trennung zwischen weltlichem und geistlichem Bereich bei gleichzeitiger rigider Trennung von Laien und Geistlichkeit durch den Lettner, die epochemachenden Neuerungen bei der gotischen Bauproduktion erschienen offenbar vielen zu profan.

Angesichts der Ablehnung kirchlicher Kunst durch Schüler(innen), die mir fast immer begegnet, bieten sich hier gute Zugangsmöglichkeiten für die Auseinandersetzung mit einer uns recht fernen (Kunst-)Welt. Allerdings sollte bei der Druckfassung hier wie auch in anderen Studienbegleitbriefen auf unkommentiertes, willkürliches Bildmaterial verzichtet werden, das – aus jedem Funktionszusammenhang gerissen – als vermeintliche Illustration des Textes dienen soll (SBB 1, Abb. S. 94, 95, 69, 78).

Die Autoren der Studieneinheiten 2 und 3 haben – anders als die meisten anderen des Funkkollegs – einen differenzierten Funktionsbegriff. Danach entspricht die Baukunst der *Vielfalt der Gesellschaft, ihrer Träger und Gruppen*« (SBB 1, S. 63). Konflikte und Auseinandersetzungen um die neue Bauform werden erwähnt (ebenda, S. 103): die Kathedrale ging hervor aus einer »*Koalition aus genau den gesellschaftlichen Kräften, welche die Entwicklung des 2. Feudalzeitalters so entscheidend getragen hatten*« (Klerus, Königshaus und aufstrebendes Bürgertum) (SBB 1, S. 101). Dem stellt W. Sauerländer in der folgenden Einheit zur Kathedralfassade die ältere Auffassung gegenüber, daß »*der Aufstieg der Monarchie, ihre institutionelle Festigung und die Ausbildung der Kunst der französischen Kathedrale zu einer ebenso systematischen wie geschmackssicheren Formensprache nicht nur zeitgleiche, sondern gesellschaftlich zusammengehörige Vorgänge*« sind (SSB 1, S. 136).

Solche doch recht konträren Auffassungen werden zwar nicht pointiert und zur Diskussion gestellt – den Teilnehmer(inne)n hätte das vielleicht ein Stück Ehrfurcht vor der Wissenschaft geraubt –, doch sie sind immer wieder zu finden und ein Indikator für das breite methodische und auch wissenschaftspolitische Spektrum der Autoren. Das reicht von einer offenen Sichtweise, die Kunst als ein

Element im Gesamtzusammenhang politischer, ökonomischer, philosophischer und theologischer Auseinandersetzungen beschreibt, bis zur Apotheose des Bauherren Alfred Krupp und seiner Konzeption der Villa Hügel »die die Wunschkunstformen einer wachsenden Schicht der arbeitenden Bevölkerung quer durch deren klas- sengebundene Schichtungen« verkörpern soll in Studieneinheit 13 (SBB 5, S. 28).¹¹

Die positive Einschätzung des Funkkollegs als einer guten Möglichkeit zur Kunstvermittlung in Schule, Eingangssemestern des Studiums und außerschulischen Bildungseinrichtungen bestätigte sich in der gemeinsamen Arbeit im Studienbegleitzirkel. Allerdings ist dabei zu berücksichtigen, daß die Teilnehmer(innen) dort – anders als in der Schule – freiwillig zusammenkamen – ein gehöriger bonus für den/die Lehrende(n). Es war selten langweilig, häufig informativ und stimulierend und, wenn Ärger über einzelne Sendungen und Texte aufkam, so wurde er meist zu einem produktiven Auslöser für weitere Diskussionen. Meine Aufgabe sah ich darin, Unverständliches zu erläutern, Zusammenhänge deutlicher zu machen, die Wichtigkeit und den Ernst der Herren Autoren zu relativieren, Kontraste zwischen unterschiedlichen Positionen aufzuzeigen. Ich wollte Mut machen, eigene Sichtweisen zu entwickeln, die Frage nach der Rezeption von Kunst durch uns – die zeitgenössischen Rezipienten, die keine Kunsthistoriker sind – zu thematisieren. Denn Nichtkunsthistoriker(innen) treten im Funkkolleg nahezu ausschließlich als Unwissende, als Dummerchen auf.¹² Daß ihre Sichtweisen die der Fachwissenschaftler vielleicht gar modifizieren oder bereichern könnten, kommt nicht in den Blick. Ich versuchte, die Prüfungsfragen und ihre Orientierung auf repetierbares Wissen zu entwerfen und die eigene Urteilsfähigkeit von den Objekten zu stärken, ohne das Funkkolleg selbst in Frage zu stellen.

Für die Teilnehmer(innen) ergab sich daraus ein positives Bild, das eine von ihnen folgendermaßen beschreibt:

»Das Funkkolleg hat zwar kein allgemeingültiges Rezept zum Betrachten von Bildern geliefert, aber ich glaube, daß jetzt bei mir einige Hemmschwellen abgebaut sind und ich in der Lage sein werde, mich weiter mit der Materie zu befassen.

Die Lektionen im Studienbegleitzirkel waren mir zwar häufig zu theoretisch und auch zu akademisch; ich denke aber, daß eine Reihe grundsätzlicher Dinge bei mir hängen geblieben sind (Entwicklung der Bilderdarstellungen vom religiösen zum Museumsbild; Auswirkung der Photographie und der neuen Technik auf die abbildende Kunst etc.).

Gut haben mir die Lektionen über die Gotik gefallen, die verständlich dargestellt und in denen politische und wirtschaftliche Zusammenhänge erklärt wurden.

Die Lektion, die mir am wenigsten gefallen hat, war die über den ästhetischen Menschen...

Den Ansatz Funktion und Funktionswandel finde ich gar nicht schlecht, da sich daraus zum Teil die Entwicklung der Kunst zeigen ließ (Altarbild – Tafelbild – Objektkunst; Rathäuser) und der Einfluß von gesellschaftlichen Veränderungen auf die Kunst aufgezeigt werden konnte.

Folgeliteratur wird sein oder ist schon: Frauen im Mittelalter, Schock der Moderne, Sozialisation der Malerinnen im 20. Jahrhundert. «

2. Die Sicht einer ehemaligen »68erin«:

Kunstgeschichte als Legitimationswissenschaft?

Auf dem Kölner Kunsthistorikerkongreß 1970 machte Martin Warnke in einer Analyse von Reclams Werkmonographien der Zunft den Vorwurf, sie kümmere sich nicht um eine Vermittlung ihrer Ergebnisse an eine breitere Öffentlichkeit. Wenn Kunsthistoriker aber Populärwissenschaftliches schrieben, wie die Autoren der Reclamhefte, so zeige sich daran besonders klar, »daß Kunstwerke niemals Objekte sind oder waren, denen wertfrei und interessenlos begegnet worden wäre, sondern, daß ihnen jede Generation immer auch das antut, was sie sich selbst antut.«¹³ Warnke kam für die Werkmonographien zu dem Ergebnis: »Eines der einstigen Vehikel der Emanzipation, das Kunstwerk, wird jetzt zum Stabilimentum eines geschichtlich gewordenen Ganzen, zu einem Ordnungsträger, der den historischen Stillstand weihen soll« (ebenda, S. 90).

Ordnungsträger sind die Kunstwerke im Funkkolleg in der Regel nicht, doch zwanghaft läuft alles auf die heutige Funktionslosigkeit der Kunst hinaus, die nur noch für sich selbst im Museum lebt: »Die Funktionsgeschichte, die wir versucht haben, hat uns zeigen können, wie die Kunst aus der einseitigen Bindung an die Religion herauswuchs, sich ihrer Möglichkeit bewußt wurde, die vielfältigsten, auch profanen Funktionen übernehmen konnte, der historischen Überhöhung dienen, aber auch mit den Mitteln der Ästhetik kritische Analyse leisten konnte, und wie sie schließlich diese Funktionen zu einem Teil wieder verlor, um in der Gegenwart – so jedenfalls scheint es unter diesem Blickwinkel – allein um sich selbst zu kreisen.« (SBB 12, S. 110)

Die Botschaft, daß es so kommen mußte, wie es ist, ist eindeutig, wengleich häufig Bedauern der Autoren über diese Entwicklung anklingt und am Ende eine Eiche im Rahmen der Beuys'schen Stadtverwaltung gepflanzt wird – als »sinnstiftende Utopie« (30. Kollegstunde).

Insbesondere die Beispiele aus der Kunst der Moderne sind so gewählt, daß sie die These stützen: kritische, eingreifende Kunst kommt kaum vor,¹⁴ oder sie wird in ihren über den Kunstbereich hinausgehenden Möglichkeiten abgewertet (so beispielsweise Grosz in der 20. Kollegstunde).

Vergleicht man die Erläuterungen zu Géricaults Floß der Medusa in der 9. Studieneinheit mit den Passagen über dieses Bild in Peter Weiß' Ästhetik des Widerstands,¹⁵ so wird offenkundig, wie der Institutionsaspekt den Blick auf das Bild überwuchert und verstellt. Die gegen Kolonialismus und Unterdrückung aufbegehrende Malerei Géricaults, die Besessenheit, mit der er sich akribisch in den Untergang des Flugschiffs eines französischen Flottenverbandes und dessen Vorgeschichte hineinwühlte, wird auf die Aussage reduziert, es sei ein Salonbild und als solches zu rezipieren. Dem Erzähler bei Weiß hingegen wird an diesem Bild



Abb. 1: Außentitel des Studienbegleitbriefs
Abbildungen zum Funkkolleg Kunst, nach
einem Motiv von Hendrik Goltzius

deutlich, »wie in der Kunst Werte geschaffen werden konnten, die ein Versperrtsein, eine Verlorenheit überwinden, wie mit der Gestaltung von Visionen versucht wurde, der Melancholie Abhilfe zu leisten.«¹⁶ Er entdeckt für sich Traditionen, die ihm helfen, im vom Faschismus bedrohten Europa zu überleben. Der Erzähler in Weiß' Werk ist allerdings kein kritischer Kunsthistoriker, sondern ein Proletarier, der Kunstwerke gegen den Strich zu lesen versteht.

Im Funkkolleg dagegen wird der bestehende Kunstbetrieb als notwendig so entstanden beschrieben und dadurch legitimiert. M. Warnke hat in einem neueren Aufsatz die Stimmung hinter einem solchen Ansatz folgendermaßen beschrieben: »Den gegebenen Zustand als den wünschbaren Zustand anzusehen, war bisher einem Herrschaftsbewußtsein vorbehalten, es scheint jetzt allgemein zu werden.«¹⁷ Ob der Kunsthistoriker da nicht einfach seine Sicht der Dinge verallgemeinert und vergißt, wie stark er schon zum Apologeten der bestehenden Strukturen geworden ist?

Eine Erinnerung an Walter Benjamins geschichtsphilosophische Thesen hätte die Väter des Funkkollegs davor bewahren können, eine Funktionsgeschichte der Kunst aus der Perspektive der Sieger darzustellen. Hinweise auf »die Tradition der Unterdrückten«, eine distanzierte Beschäftigung mit den Kulturgütern im Bewußtsein, »einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann«,¹⁸ hätte dem Kunsthistoriker wohl angestanden. Wem dies in postmodernen Zeiten zu altmodisch klingt, der hätte doch immerhin die kunsthistorische Immanenz etwas öfter in

Frage stellen und die Musen planmäßig stören können – etwa in dem Sinn, in dem Wolfgang Kemp – eines der fünf Mitglieder des wissenschaftlichen Teams – 1970 formulierte: »Man müßte darauf verzichten, die künstliche Aura des Kontemplativen um das Kunstwerk zu legen, man müßte es aber nicht nur aus seiner kunsthistorischen Immanenz herausführen. . . Bilder müßten konfrontiert werden mit Reklameplakaten, mit ihren Reproduktionen und Kopien oder mit Fotografien ihrer Sujets – solche Gegenüberstellungen würden eine kritische Schule des Umsehens im Bild begründen. . . In Konfrontationen müßte man weiterhin den numinosen Qualitätsbegriffen zu Leibe rücken. . . «¹⁹ Es ist bezeichnend, daß nur in Kollegstunde 19 »Das Bild als Herrschaftsbestätigung« das Verhältnis von alltäglicher Bilderwelt und deren Funktionen zu zeitgenössischer bzw. historischer Kunst angesprochen wird.

Daß die Herren Autoren den funktionsgeschichtlichen Ansatz unzulässig verkürzt und eine Kunstgeschichte der Sieger geschrieben haben, zeigt mir meine dritte Perspektive.

3. Die Frauensicht: *The Blind Man*

Siegerinnen der Geschichte sind die Frauen sicher nicht. – Wie kommen sie also im Funkkolleg vor? Vor allem als Teilnehmerinnen. Auch wenn keine genauen Zahlen über die geschlechtsspezifische Teilnahme am Kolleg zu erhalten waren, gehe ich doch davon aus, daß weit über die Hälfte der Abnehmer weiblich waren. In den Begleitzirkeln lag die Zahl bei ca. 80%, auch die Leiter(innen) waren – zumindest in Nordrhein-Westfalen – überwiegend Frauen.

Gesprochen wurden die Kollegstunden von vier Herren, angeblich war keine geeignete Frauenstimme zu finden; eine zumindest hätte die ausgeklügelte Rollenverteilung der Sprecher unterscheidbarer gemacht. Mit Autorinnen war es gleichfalls schwierig. Eine zeichnet für eine Studieneinheit (Ste 17) verantwortlich, eine weitere arbeitete bei Ste 2 mit. Sie durfte auch zusammen mit zwei anderen Frauen in der letzten Kollegstunde den »feministischen Ansatz« kurz darstellen und im Studienbegleitbrief 12 auf 16 Seiten erläutern. Gibt es keine qualifizierten Frauen im Hochschulbereich? So selten nun doch nicht. Der Ehemann einer Hochschullehrerin wurde als Autor für eine Studieneinheit gebeten, die Ehefrau nicht. Dies mag eine Verkettung unglücklicher Zufälle sein, vom wissenschaftlichen Team so nicht beabsichtigt, deshalb halte ich mich an die Sendungen, Texte, Abbildungen.

Die tiefgreifende Mißachtung der Adressatinnen des Kollegs kommt schon in der Sprache zum Ausdruck. Es gibt offenbar nur Männer, die Kunst betrachten: durchgängig ist von »dem Betrachter« die Rede, »der Kunsthistoriker« äußert sich. Künstlerinnen kommen nicht vor, Auftraggeberinnen auch nicht, eine Rezipientin wird erwähnt – die Bauersfrau in Kollegstunde 9, die nicht kapiert, daß ein Museum keine Kirche ist. Als rühmliche Ausnahme erscheint zunächst Hildegard von Bingen in Kollegstunde 24: »Hildegard von Bingen galt als »weise Frau«, sie war

Ärztin, die den Titel einer Magistra erworben und das mittelalterliche Lehrsystem der sieben freien Künste studiert hatte.« Anschließend wird eine Illustration aus ihrem »Buch der göttlichen Werke« eingehend erläutert. Im Studienbegleitbrief, dem gedruckten Material, das allen Kollegiat(inn)en vorliegt, heißt es dann aber:

»Hildegard von Bingen (1098 bis 1179), Gründerin und erste Äbtissin des Klosters auf dem Rupertsberg bei Bingen, verfaßte ihr Buch ›Scivias‹, das Visionen von der Schöpfung und Erlösung der Welt enthält, mit Hilfe des Mönchs Volmar und der Nonne Richardis von Stade. Diese beiden unterstützten sie bei der bildlichen Umsetzung der sprachlich formulierten Visionen. Insgesamt zog sich der Prozeß der Niederschrift und Gestaltung des ›Liber scivias‹ über zehn Jahre hin, von 1141 bis 1151. Wir ersehen daraus, daß in den mittelalterlichen Klöstern – zu dieser Zeit die hauptsächlichen Zentren der Kunstproduktion – die Kloostervorsteher, die zu meist bedeutende Lehrer und Vermittler des Wissens waren, mit den in den Scriptorien tätigen Künstlern, ebenfalls Mönche oder zumindest Laienbrüder, eng zusammenarbeiteten. Die künstlichen Zeugnisse . . . sind also keineswegs als ›spontan‹ Leistungen eines sich autonom begreifenden Subjekts aufzufassen. Sie entstanden vielmehr in Abstimmung mit einem Theologen, der das jeweilige Bildprogramm entwarf, das sich an Überlieferungszusammenhänge anlehnte.« (Hervorhebungen I. B.)

So verschwindet auch Hildegard und damit die gesamte künstlerische und wissenschaftliche Produktivität von Frauen im Mittelalter. Bei den Textilien aus Kloster Wienhausen wird gar nicht erst erwähnt, daß sie aus einem Frauenkloster stammen (SBB 2, S. 75).

In den Werken selbst – zumindest in den älteren – geht es aber doch nicht ganz ohne die Frauen. Hin und wieder blitzt bei den Autoren die Erkenntnis auf, daß tatsächlich Frauen dargestellt sind, daß auch Frauen Kathedralen benutzten (Ste 2), daß die Tätigkeiten der Frauen zentrales Thema der holländischen Genremalerei war (Ste 26), »daß der Menschbegriff, von dem die Renaissance ausging, nach wie vor ein hundertprozentiger Mannsbildbegriff war« (Kollegstunde 25), ja, daß Kunstwerke sogar aus geschlechtsspezifischen Erwägungen von ihrem Aufstellungsort entfernt wurden (SBB 6, S. 37). Doch das sind seltene Einsprengsel. Meist kommen die Frauen nicht vor – weder wird erläutert, warum die Gattin Heinrichs IV., ein eigenes Palais bekam und wozu es diente (Ste 17), noch weshalb Duchamp einen weiblichen Akt die Treppe herabsteigen läßt und keinen Fechter darstellt wie sein Vorbild Marey (Ste 11).

Am Beispiel der ersten Kollegstunde möchte ich herausfinden, warum die Herren sich so schwer tun, uns überhaupt wahrzunehmen. An einem unvollendeten Kupferstich von Hendrik Goltzius, der zur werbenden Coverabbildung für den Abbildungsband (Abb. 1) gewählt wurde, expliziert Werner Busch den Funktionsbegriff. Der Stich – »der Kunsthistoriker weiß sofort«, daß es sich um eine unvollendete Anbetung der Hirten handelt, – wurde von Goltzius' Stiefsohn posthum als Zeugnis der Kunstfertigkeit seines Stiefvaters publiziert und wird zum Beleg für

den Funktionswandel: als primäre Funktion tritt an die Stelle der religiösen die ästhetische. Auf dem Stich sieht man drei Männer, offenbar einfache Leute. Sie debattieren freudig erregt miteinander, einer leuchtet auf etwas. Davon abgesetzt, still vor sich hinschauend eine Frau, offenbar den besseren Ständen angehörend: »die Frau mit den gesenkten Augenlidern nimmt an ihrer Unterhaltung nicht eigentlich teil.«

Der Kontrast zwischen den Geschlechtern – Maria als die Wissende, Joseph und die Hirten als die Neugierigen, Staunenden – ist von Goltzius deutlich herausgearbeitet. Dieses Bild »soll möglichst überzeugend auf den Inhalt des Bandes verweisen, den es eben nicht nur ziert«, sagt der Autor. Geht es gar um die unterschiedlichen Rezeptionsweisen von Kunst bei Mann und Frau, um die Frau als Produzentin der Kunst mit göttlicher Hilfe? Die Deutung Buschs lautet anders: In der umfunktionierten Coverabbildung »wird auf die Schrift ›Funkkolleg Kunst‹ gelehrt. Ein wenig ironisch haben wir das schon gemeint, auf Erleuchtung durch das Kolleg hoffen wir, auch darauf, daß darüber diskutiert wird, daß die Hörer konzentriert zuhören, aber nicht zuletzt auch darauf, daß es ihnen einigen Spaß macht.« (Kollegstunde 1) Schon wieder ist die Frau verschwunden. Als Verweis auf das Funkkolleg kann ich die Abbildung nach dieser Interpretation nur verstehen, wenn ich in die Rolle eines Hirten oder in die Josephs schlüpfte.

Dieser verkürzte und verfälschende Blick auf den Stich hat Folgen. Er führt zu einer eingeeengten und falschen Sicht auf das Phänomen, um das es dem Autor geht – den Funktionswandel. Im Verlauf der Kollegstunde wird der Versuch gemacht, an anderen Arbeiten von Goltzius zu erläutern, wie es dazu kam, daß eine unvollendete religiöse Graphik als ästhetisches Produkt gedruckt und gekauft wurde. Buschs These: Goltzius war durch seine Kunstfertigkeit so berühmt geworden, daß Fürsten und andere Sammler seine Werke als Kunstwerke besitzen wollten. Dies mag auch ein Grund gewesen sein, doch als Hauptauslöser für einen so gewaltigen Umschwung scheint er mir zu kurz gegriffen. Ein vielleicht wichtigerer Grund für die Ablösung der Kunst von ihrer religiösen Funktion ist, daß die Maler und Stecher Affekte und Erfahrungen veranschaulichen konnten, an denen sich das männliche Sammlerpublikum des 16./17. Jahrhunderts erfreute, auch erfreuen durfte, weil diese Darstellungen durch moralisierende Beischriften in einen belehrenden Kontext gestellt wurden.

Goltzius und seine Schüler hatten diesem männlichen Publikum viel zu bieten:²⁰ nicht nur den männlichen Sexualprotz Herkules mit der phallischen Keule (SBB Abbildungen, Abb. 3), bei dem die Hintergrundszenen eindeutige sexuelle Konnotationen herstellen, sondern auch unterschiedlichste Mann-Frau-Beziehungen. Der Voyeur kam auf seine Kosten, wenn Loths Töchter sich mit ihrem alten Vater tummeln, Andromeda hilflos am Felsen auf ihren Retter wartet, die barbusige Judith das Haupt des Holofernes ihrer Dienerin übergibt. Die Angst vor den angeblich so mächtigen Frauen, gleichzeitig die Lust am Schauern, die Festlegung der Frauen auf die Alternative Madonna oder Hexe, die in den Hexen-

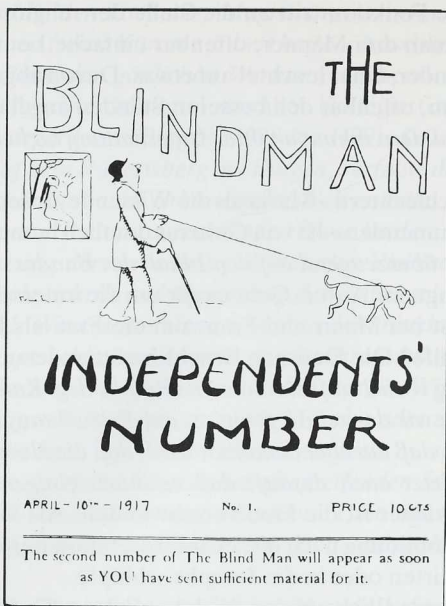


Abb. 2: Deckblatt der Zeitschrift *The Blind Man*, 1917

verfolgungen ihren Blutzoll forderte, die Rolle von Bildern bei der Affektmodellierung und bei der Befriedigung unterdrückter Wünsche eines männlichen Publikums – all dies hätte bei der Erläuterung des Goltziusstichs Erwähnung finden müssen. Die Hinwendung zur ästhetischen Funktion (oder besser zur erotischen – zumindest in diesem Fall?) wäre einsichtiger geworden. Doch auf diesem Auge ist der Kunsthistoriker offenbar blind.

Diese Blindheit ist im Funkkolleg durchgängig zu finden. Als neues Cover schlage ich deshalb für die Buchausgabe das Deckblatt der Zeitschrift *The Blind Man*, Nr. 1 vom 10. April 1917 (Abb. 2) vor. Marcel Duchamp, der sich einer »Heiteren Wissenschaft« (Ste 11) verschrieben hatte und mehrfach gängige Ehrfurchthaltungen vor Kunstwerken durch Umfunktionieren aufzubrechen suchte, war in New York mit zwei Frauen und einem Mann befreundet, mit denen zusammen er die Zeitschrift *Blind Man* herausgab. Wer die Zeichnung für das Deckblatt der ersten Nummer herstellte, ist nicht bekannt, signiert ist sie mit »Frueh«. Ich möchte gern annehmen, daß eine der beiden Mitarbeiterinnen – Mina Loy oder Beatrice Wood – sie gemacht hat. Man sieht unter dem Zeitschriftentitel einen korrekt gekleideten Herrn, der – mit Blindenstock und Hund und himmelwärts gestreckter Nase – an einem Bild vorbeischreitet. Auf dem Bild eine Frau, die ihm offenkundig eine lange Nase macht.

Falls die Zeichnung von Duchamp stammen sollte, der sich mehrfach als Frau fotografieren ließ und ein weibliches Pseudonym wählte, so hätte er vielleicht gar

nicht nur den Kunstbetrieb, sondern auch sich selbst als Blind Man karikiert? Meine Herren Kollegen könnten sich ihn dann zum Vorbild nehmen.

Es wird Zeit, daß wir uns selbst an die Arbeit machen, in dem Sinn, in dem der Arbeitskreis Hessischer Wissenschaftlerinnen formuliert hat: »Die Unterstützung von Frauenforschung wird immer wieder . . . defensiv mit ›Unterrepräsentation, Benachteiligung und resignativ veränderten Bildungsentscheidungen von Frauen begründet. Das jedoch ist nur die Hälfte der Wahrheit. Wir stellen demgegenüber fest, daß durch den anhaltenden Ausschluß der Frauen aus dem Wissenschaftsbetrieb nicht nur Frauen benachteiligt werden, sondern die Wissenschaft selber an Substanz verliert, indem sie hinter ihre eigenen Ansprüche auf Objektivität und intersubjektive Geltung zurückfällt.«²¹

Die knappe Darstellung der feministischen Position (Ste 30) von Gabi Dolff-Bonekämper, Kirsten Fast, Annegret Friedrich war ein guter Anfang: die aktuelle Diskussion unter Kunsthistorikerinnen und Künstlerinnen wurde skizziert, ein Bild von Artemisia Gentileschi analysiert und – das verdient bei Kunst von Frauen eine besondere Erwähnung – in Farbe reproduziert, die männliche Sicht am Beispiel eines Rubensbildes demonstriert. Daß es weitergeht, zeigt Heft 3/85 der *kritischen berichte*, in dem u. a. Viktoria Schmidt-Linsenhoff ein engagiertes Plädoyer dafür hält, die Geschichte der Frauen der gängigen musealen Überlieferungen zu entreißen, denn *Die Museen sind randvoll von überaus beredten und differenzierten Zeugnissen der weiblichen Psycho- und Körperhistorie, der sozialen Rollenfestschreibung von Frauen, der Angst der Männer vor den Frauen und der menschheitsgeschichtlichen Niederlage des weiblichen Geschlechts.*²² Dort ist auch zu finden, daß erst die Kunstgeschichtsprofessoren im 19. Jahrhundert die Künstlerin vollends aus der Kunstgeschichte vertrieben haben.²³

Vielleicht gelingt es uns Frauen, zu einer Funktionsgeschichte der Kunst beizutragen, die nicht nur die Sieger, sondern auch die Unterlegenen im Blick hat.

Anmerkungen

- 1 Funkkorrespondenz Nr. 45, 8. November 1985, S. P2
- 2 Gottfried Boehm: Kunstgeschichte ohne Kunst, Anmerkungen zum Funkkolleg »Kunstgeschichte«. In: Merkur 38, 2, 1984, S. 959–963. Vgl. zur Kritik an Boehm: Willibald Sauerländer, Kunst ohne Geschichte?, in: Kritische Berichte, Bd. 13, Nr. 4, 1985, S. 61 ff.
- 3 vgl. dazu Martin Warnke: Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtliche Populärliteratur. In: Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Hg. Martin Warnke; Gütersloh 1970
- 4 Die Studienbegleitbriefe werden weiter im Beltz-Verlag, die Sendetexte voraussichtlich bei Piper erscheinen.
- 5 Hilfreich sind die Bände der Reihe »Kunststücke« im Fischer-Verlag: die zwanzig bisher erschienenen Taschenbücher bieten in ihrer Beschränkung auf ein Werk jedoch notwendig nur ein zusammenhangsloses Mosaik.
- 6 Hartmut von Hentig: Ästhetische Erziehung im politischen Zeitalter. In: Spielraum und Ernstfall, Stuttgart 1969, S. 352–377, bes. S. 363–371
- 7 Diethart Krebs: Zum Begriff der ästhetischen Erziehung. In: Die deutsche Schule 9/1970, S. 562–70
- 8 Angesichts der Schwierigkeiten der Abgrenzung der verschiedenen Funktionen rettet sich Werner Busch in der ersten Kollegstunde durch die Aussage, daß »die Abgrenzung und Bestimmung der Funktionen ... nicht einfach ist«, »daß ein Kunstwerk verschiedene Funktionen gleichzeitig haben« kann, daß »sich aber dennoch so etwas wie eine primäre Funktion des Kunstwerks bestimmen« läßt. Kimpel/Suckale sprechen gar von einer »konzeptionelle(n) Schwäche, die uns von vornherein bewußt war!« (SBB 8, S. 6)
- 9 Bourdieu untersucht in diesem umfangreichen Werk die kulturellen Praktiken (im weitesten Sinn – Essen und Trinken eingeschlossen) unterschiedlicher Klassen, belegt, daß »unterschiedliche Existenzbedingungen unterschiedliche Formen des Habitus hervorbringen«, und wendet sich gegen einen normativen »Kulturbegriff«, vgl. P. Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Frankfurt 1982, S. 278.
- 10 Zur Reaktion auf diese Studieneinheit vgl. den Brief der Autoren in SBB 8, S. 6
- 11 Und weiter heißt es in diesem Plädoyer für den Selbmademan: »Die Villa Hügel war der Inbegriff des glanzvollen Lebenserfolges eines »einfachen Mannes« aus kleinsten Anfängen.« (ebenda, S. 28)
- 12 Vereinzelt kamen in den Sendungen »Laien« zu Wort – so zu Beginn der 2. Kollegstunde am Kölner Dom (alles, was sie sagten, stellte sich nachher als falsch heraus), zu Beginn der 6. Kollegstunde (eine Reisegruppe mit Führer, denen es der Kunsthistoriker dann zeigen wollte, wie unwissend sie an Giotto herangingen) usw. In der 26. Kollegstunde wurden, wenn ich recht gehört habe, Urteile heutiger Betrachter zum einzigen Mal als Erkenntnisse über den Gegenstand angesehen und ernst genommen.
- 13 Martin Warnke: Weltanschauliche Motive, S. 97
- 14 Herding erwähnt in Ste 28 »sozialkritische Werke des frühen 20. Jahrhunderts, etwa von Dix, Grosz, Hubbuch, Kollwitz, Querner«. Er hält es für notwendig, »der zwischen 1950 und 1970 aufgewachsene Generation die realistische Kunst der zwanziger Jahre erneut in Erinnerung zu rufen« (SBB 12, S. 57). Außer einigen Werken von Grosz werden weder bei Herding noch bei anderen Autoren Werke der genannten Künstler(innen) abgebildet und erläutert.
- 15 Peter Weiß: Ästhetik des Widerstands, Bd. 1, Frankfurt 1975, S. 343ff und Bd. 2, Frankfurt 1978, S. 7–33
- 16 ebenda, Bd. 2, S. 33
- 17 Martin Warnke: Neue Bewegungen in der Kunstgeschichte. In: Kunst und Unterricht, 88 (1984, S. 58)
- 18 Walter Benjamin: Geschichtsphilosophische Thesen. In: Illuminationen; Frankfurt 1955, S. 271f.
- 19 Wolfgang Kemp: Planmäßige Störung der Musen. In: Frankfurter Rundschau, 20. Juni 1970
- 20 Die folgenden Bemerkungen kann man an dem vorzüglichen Band von Eva Magnaguagno-Korazija: Hendrik Goltzius, Eros und Gewalt; Dortmund 1983; überprüfen.
- 21 Arbeitskreis Hessischer Wissenschaftlerinnen: Stellungnahme zum Diskussionspapier zur Entwicklung der Frauenforschung an den Hessischen Hochschulen vom 23. August 1985. In: GEW-Dokumentation E-85/104
- 22 Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Sexismus und Museum. In: Kritische Berichte, 13. Jg., Heft 3, 1985, S. 48
- 23 Vgl. die Rezension der Dissertation von Ruth Nobis-Greter: Die Künstlerin und Kunstgeschichtsschreibung; Zürich 1984. In: ebenda, S. 81 von Hanna Gagel