

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

51. JAHRGANG JANUAR 1998 HEFT 1

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Fachdebatte

HANS BELTING

Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren

*Veröff. der staatl. Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. München, Verlag C. H. Beck 1995. 232
Seiten, 48 Abb. DM 34,— ISBN 3-406-38543-5*

Modernisierung der Kunstgeschichte

1995 veröffentlichte der produktivste deutsche Kunsthistoriker seiner Zeit ein Buch über das *Ende der Kunstgeschichte*. Das Buch ist die erweiterte Neuausgabe einer Broschüre von 1982, auf der der Titel noch ein Fragezeichen trug. 1995 ließ der Autor das Fragezeichen weg, weil er meinte, die im Titel ausgesprochene These habe sich nunmehr bestätigt. In den dazwischen liegenden zwölf Jahren erschienen seine wichtigsten kunsthistorischen Werke. Kritiker und Historiographen werden einmal deren theoretische und wissenschaftsgeschichtliche Voraussetzungen analytisch zu bestimmen suchen. Hans Belting stützt sich nicht auf sie, um eine kritische Perspektive auf das Fach Kunstgeschichte zu entwerfen, indem er seine eigene Wissenschaftskonzeption gegenüber der von anderen profilierte. Kein Wunder also, wenn er »der

Kunstgeschichte« als anonymer Diskursform ohne Sprecher und Hörer, ohne Autoren und Leser kein intellektuelles Profil abgewinnen kann. Aus einer hypothetischen Diagnose kann keine Alternative folgen, sondern nur die ebenso hypothetische Abdankung einer ganzen Wissenschaft.

Daß Kunstgeschichte zu existieren aufhört oder nicht mehr betrieben werden sollte, hat Belting nie behauptet. Was er unter 'Ende der Kunstgeschichte' versteht, läßt sich in zwei Punkten zusammenfassen. Erstens: es gibt keine Entwicklungs- und Universalgeschichte der Kunst mehr, keine 'große Erzählung', in der die Folge der Themen und Stile eine zusammenhängende Geschichtsdynamik erkennen ließe. Zweitens: die zeitgenössische Kunst schließt sich nicht mehr folgerichtig an entwicklungsgeschichtlich vorausgehende Phasen an, so wie es noch für die moderne Kunst der

ersten Jahrhunderthälfte mit ihren scheinbar epochalen Stilsequenzen von Impressionismus, Expressionismus, Abstraktion und Surrealismus behauptet wurde, sondern sie greift auf die museal und technisch vermittelte, simultane Präsenz aller vergangenen Phasen früherer Kunst zurück. Aus dem Zusammenhang beider Punkte soll folgen, daß die Entwicklungsgeschichtslosigkeit der gegenwärtigen Kunst die Unangemessenheit einer chronologischen Kunstgeschichtserzählung bestätigt. Das besagt eigentlich kaum mehr, als daß angesichts heutiger Erfahrungen alte Abstraktionen und Konventionen nicht mehr greifen. Die These vom Ende der Kunstgeschichte bezeichnet also ein Modernisierungsproblem. Und Modernisierungsprobleme sind in der kapitalistischen Wirtschaft mit der ihr zugehörigen Kultur früher oder später noch stets gelöst worden, allerdings durch Änderung der Arbeitsbedingungen und Arbeitsverhältnisse, nicht durch Räsonnements wie Beltings Buch. In der deutschen Kunstgeschichte werden die Arbeitsverhältnisse gerade jetzt geändert. Als akademische Institution historischer Wissenschaft wird sie eingeschränkt, als öffentliche Institution kultureller Schaustellung wird sie erweitert. Im Übergang zur kulturellen Schaustellung ist ihr die zeitgenössische Kunst vorgegangen. Vielleicht ist das die kulturpolitische Moral der Forderung, sie solle den Anschluß an diese finden, selbst sogar um den Preis der Selbstaufgabe, nähme man den Titel von Beltings Buch beim Wort.

Erzählung und Wissenschaftsprozess

Die erste Behauptung, die Belting in die Formel vom Ende der Kunstgeschichte faßt, die Unmöglichkeit der »großen Erzählung«, bezieht sich darauf, daß es heute keinem Autor mehr gelingen könnte, eine zusammenhängende Geschichte der Kunst in Europa – geschweige denn der Welt – zu schreiben, die dem Wissensstand gerecht würde, wie er in der kunstgeschichtlichen Forschung zur Verfügung steht. Ebenso wenig könnte heute ein ein-

zelner Autor eine Geschichte der Kunst aus dem zusammenhängenden Geschichtsverlauf begründen, so wie er sich aus dem Wissensstand der Geschichtsforschung entnehmen läßt. Allerdings ist es nicht so, daß beides früher einmal möglich war und erst heute unmöglich geworden wäre. Vielmehr machen das Wachstum des Wissens und das vertiefte historische Verständnis, die in den letzten dreißig Jahren erarbeitet worden sind, rückwirkend auch jene früheren Versuche kunstgeschichtlicher Synthesen unglaublich, die noch nicht von Selbstzweifeln an ihrer erfahrungswissenschaftlichen Fundierung befallen waren. Das ist kein epochales oder kategoriales Problem, sondern folgt aus der fortschreitenden Inkommensurabilität zwischen verfügbarem Wissen und individuellem Denken in einem langfristig expandierenden Wissenschaftsprozess. Da jede Geschichtserzählung ein subjektiver Sprachgestus ist, kann sie nur auf einer subjektiven Erfahrungssynthese beruhen. Dabei heißt Subjektivität nicht willkürliche Setzung, sondern theoretisch schlüssige, kritisch reflektierte Positionsbestimmung möglicher Behauptungen zwischen individuellem Erkenntnisvermögen, potentieller, wenngleich individuell unerreichbarer Erfahrung und kollektivem, wenngleich individuell unvermitteltem Wissen. Man kann sich wohl nur deshalb das »Ende« einer derartigen Erzählung so dramatisch vorstellen, wie Belting es tut, wenn man ihre Undurchführbarkeit als Grenze seiner eigenen Möglichkeiten empfindet. Hinter Beltings hypothetischer Forderung nach neuen Denkformen ist eine uneingestandene Resignation darüber auszumachen. In seinem großen Werk *Bild und Kult* von 1990 hatte er noch auf über achthundert Seiten eine »große Erzählung« geschrieben. So umfassend und tiefgründig dieses Buch auch ist, es wirkt explikativ, nicht argumentativ, als Kunstgeschichte im Alleingang, nicht als Intervention in einem Diskussionsfeld, fast ohne bibliographische Selbstbestimmung gegenüber der Historiographie des Themas, beschwingt

und getragen von einer universalhistorischen These, auf deren Begründung aus der Zeitgeschichte ich an anderer Stelle hingewiesen habe (»Jutta Helds *Monument und Volk* und Hans Beltings *Bild und Kult*«, *Georges-Bloch-Jahrbuch des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 2 [1995], pp. 7-11). In dem neuen Buch erscheint Kunstgeschichte ebenfalls als Modus einer Begriffsexplikation epochaler Prozesse, die man gerne in den Griff bekäme, auf deren Formulierung man jedoch verzichten muß. Sie erscheint nicht als Modus analytischen Fragens und kritischen Forschens, das auf die Aufklärung unbekannter Sachverhalte zielt. Nur hier und da läßt Belting das empirisch vertiefte Verständnis von Kunstwerken oder künstlerischen Prozessen als zureichendes Erkenntnisziel der kunstgeschichtlichen Wissenschaft gelten. Doch die Frage nach einer geschichtlichen Begründung der künstlerischen Kultur, die über das Verstehen künstlerischer Phänomene, das heißt über traditionelle Kunstgeschichte, hinausginge und historisch-kritisch würde, stellt er nicht. Man kann die radikale Historisierung der Kunst, die ich hier vermisse, für ästhetisch unangemessen und damit eine Geschichte der Kunst im Wortsinn für unzureichend halten, nur wenn man sich über die kunstgeschichtliche Erzählung, also eine historische Verständnisform, Gedanken macht, kommt man um die Begründung der Kunstgeschichte in der Geschichte nicht herum.

Die historische Begründung der Kunst jedoch ist und bleibt etwas weithin Unbekanntes, an dessen Aufklärung unzählige Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen mit Themen jeder Größenordnung tätig waren und tätig sind. Sie wird, wie in einer rationalen Wissenschaft nicht anders zu erwarten, als kollektiver Diskussionsprozeß geführt, in dem es um Abgrenzung zeitgebundener Meinungen von objektiv überdauernden Ergebnissen geht. Dieser Prozeß erfordert einerseits ständige Revisionen, zeitigt aber andererseits auch bleibende Ergebnisse. Daß dabei der kunstgeschichtliche

Erfahrungsschatz allmählich, aber unaufhaltsam historisiert wird, kann jeder beobachten, der über einen längeren Zeitraum an diesem Prozeß beteiligt war. Man braucht keinen gesamtgesellschaftlichen Fortschrittsideologien oder Fortschrittsutopien nachzuhängen, um das einzuräumen. Der historische Erkenntnisfortschritt stellt sich ja nicht dadurch her, daß einer erzählt und andere zuhören, sondern durch das rationale Einverständnis aller Beteiligten über die Abgrenzungen zwischen gemeinsamem Wissen und individuellem Verstehen. Ein solches Wissen besteht darin, daß heute das Perikopenbuch Heinrichs II. nicht mehr als Manifestation von Theologie, Expressionismus oder Kaiserglorie verstanden wird wie noch vor dreißig Jahren, sondern als Produkt einer Klosterwerkstatt, als Instrument im Vollzug der Liturgie, als Stiftung an ein Machtzentrum der Kirchenpolitik. Es besteht darin, daß ein Bild von Klee nicht mehr als metaphysisches Erkenntnismedium der Naturgeschichte, als genialer Aufschwung subjektiver Freiheit in die Imagination, als Paradigma eines absoluten Kanons moderner Formgebung verstanden wird wie noch vor dreißig Jahren, sondern als autobiographische Selbstverwirklichung, als Sammel- und Museumsobjekt, als experimentelle Funktionalisierung der Malerei. Es besteht darin, daß Vera Muchinas *Arbeiter und Kolchosbäuerin* nicht mehr als stalinistisches Machwerk verschrien wird, das durch seine Begründung in einer kriminellen Politik ästhetisch diskreditiert sei, wie vielleicht noch heute, sondern als monumentale Verklärung einer Ideologie, deren moralische Verurteilung nicht notwendig eine ästhetische Verurteilung ihrer künstlerischen Manifestationen nach sich zieht. An dieser Historisierung, die auf eine Emanzipation von der Macht der Kunst hinausläuft, selbst wenn sie lediglich deren geschichtlichen Bedingungen nachgeht, hat die kollektive oder kollegiale Kunstgeschichte auf Grund ihres kritischen Wissenschaftsverständnisses gearbeitet. Es bedarf nicht der Fähigkeit zur

großen Erzählung oder des Glaubens daran, um an ihr teilzuhaben, sondern einer erlernbaren Verbindung von ästhetischem Sinn, historischer Arbeit, kritischer Intelligenz und kommunikativer Aufgeschlossenheit.

Maßstäblichkeit der Expertenkultur

Das zweite Argument für Beltings Behauptung vom Ende der Kunstgeschichte, der radikale Bruch der gegenwärtig dominierenden künstlerischen Kultur mit der Kontinuität der Funktionsformen und Medien, die sich bis in die sogenannte Klassische Moderne erstreckt hatte, setzt voraus, daß man diese künstlerische Kultur als epochal und maßstabsetzend akzeptiert. Belting schreibt der institutionell prominenten, akademisch installierten Gegenwartskunst, die heute von Regierungsstellen, Banken und Großfirmen finanziert, in staatlichen Museen und führenden Privatgalerien gezeigt und durch ihre Beziehung auf die neuen Medien für die Gesamtkultur aktualisiert wird, eine nahezu unbedingte Autorität zu. Die forcierte konzeptionelle Neuartigkeit dieser künstlerischen Kultur, die traditionelle Kategorien künstlerischer Objektivierung nicht mehr einhält und für ihre Betrachter neuartige, technisch oder literarisch vermittelte Verständnisformen projiziert, hat Belting zufolge einen Maßstab fortgeschrittenen ästhetischen Verständnisses gesetzt, für das die kunstgeschichtliche Wissenschaft keine Begriffe mehr bereitstellt. Daß dieses Argument auf einem Zirkelschluß beruht, ist ihm entgangen. Da zeitgenössische Kunst alles daran setzt, prinzipiell anders zu sein als jede frühere, kann sie an einer Kunstgeschichte, die frühere Kunst zum Thema hat, grundsätzlich kein Genüge finden. Da sie sich jedoch ausbe dingt, stets neu zu bestimmen, das heißt meist schlechtweg zu behaupten, was als Kunst zu gelten hat, kann sie keine verbindlichen Kategorien zur Revision, Modernisierung oder Aktualisierung einer Kunstgeschichte der Vergangenheit liefern. Es sei denn, diese nähme sich die postmoderne Aneignung vergangener

Kunst in der gegenwärtigen zum Vorbild, wie es Belting am Schluß des Buchs unter Berufung auf den Filmregisseur Peter Greenaway empfiehlt. Wie suggestiv auch immer eine derartige Aufbereitung wirken mag, sie läßt sich ihrer subjektiven Selbstbestimmung nach nicht verbindlich nachvollziehen und daher auch nicht wissenschaftlich verallgemeinern.

Auch frühere Bewegungen der modernen Kunst traten mit apodiktischen Kunstbegriffen auf, an denen sich die zeitgenössische Kunstgeschichte neu orientieren sollte, um ihnen gerecht zu werden. Die Übertragbarkeit ihrer Kategorien auf die Kunst der Vergangenheit war jedoch stets darin begründet, daß sie sich an die traditionellen Gattungen hielten, wie radikal sie auch immer innerhalb derselben die Funktionen oder Formen neu bestimmten. Selbst Malewitschs *Weißes Quadrat* war noch ein gerahmtes Bild und damit als Objekt, als Kunstwerk ausgewiesen, das sich an früheren Kunstwerken maß. Heute dagegen gibt bekanntlich nicht der Objektcharakter, sondern die »Installation« in Galerien, Museen oder im öffentlichen Raum den Bezugsrahmen vor, in dem sich Kunst überhaupt erst als solche konstituiert. Was immer darin aufgestellt, aufgeführt, veranstaltet, proklamiert und debattiert wird, ist eben dadurch als Kunst ausgewiesen. Da es keine diskutierbaren, geschweige denn verbindlichen Maßstäbe für die Entscheidung darüber gibt, eine künstlerische Behauptung durch ihre Lokalisierung im Museum zu legitimieren, kommt der Verfügungsgewalt der kulturpolitischen Entscheidungsträger eine immer größere Bedeutung für die Bestimmung dessen zu, was in der Gesellschaft als Kunst zu gelten hat. Und da diese institutionell abgesicherte künstlerische Kultur ihre eigene Kunstgeschichte nicht nur schreibt, sondern entwirft, verwirklicht und vollzieht, kann sie auf die überkommene Kunstgeschichte verzichten. Sie ist eine selbsttragende, selbstgeschlossene Expertenkultur, deren prinzipielle Ablehnung bisheriger Maßstäbe die traditionellen Modernisierungs- und

Emanzipationsideale der modernen Kunst absolut, das heißt negativ setzt. Ihre Erfolge beim Publikum begründen sich einerseits in ihrer ästhetischen Kommensurabilität mit der technisch, vor allem elektronisch, produzierten Lebenswelt — oder der kategorischen Reaktion dagegen —, andererseits in der krassen Exhibition sozialpsychologischer Existenzempfindungen, deren Drang nach unzensurierter Ausdrucksfreiheit keine ästhetische Filterung mehr durchzumachen hat. Die ästhetische Distanz dieser medialen Ausdruckskultur von der visuellen Mediumwelt besteht nur noch darin, daß sie die kritische Reflexion auf sich selbst in ihre Darbietungen einbezieht, die sie mit einer Aura gedruckter Kommentare, Podiumsdiskussionen und Interviews, elektronisch automatisierter Museumsführungen und dergleichen umgibt. Durch ihre Fortsetzung in einer scheinbar kritischen, tatsächlich affirmativen Reflexionsliteratur nimmt sie ihre Beurteilung durch die Beschauer vorweg, ja bezieht vorgeblich deren Reaktion bereits in ihre Darbietungen ein, das heißt sie programmiert ihre eigene Kritik vor und entzieht sie damit allen, die außerhalb ihrer Sphäre denken. Sie bietet eine verfremdete Ästhetisierung demokratischer Ausdrucksfreiheit an, in der die künstlerische Aura noch den provokativsten Selbstausdruck von Künstlern der politischen Kritik entrückt. Ihr gegenüber ist die ästhetische Selbstbehauptung der Betrachter auf die Wahlfreiheit von Konsumenten eines standardisierten Angebotes einschränkt. So arbeitet die künstlerische Expertenkultur an einer ästhetischen Fetischisierung der Demokratie, die der deklamatorischen Ästhetisierung der Politik in den demokratischen Industriestaaten einschließlich der Bundesrepublik entgegenkommt.

Kunstgeschichte und Gegenwartskunst

Das Problem des Verhältnisses zwischen Kunstgeschichte und Gegenwartskunst kehrt sich um, wenn man die hegemoniale Gegenwartskunst, an der Belting seine Reflexion der

Kunstgeschichte orientiert, nicht von vornherein für so epochal hält, wie er das tut. Dann hat sich nicht nur die Kunstgeschichte vor der Kunst der Gegenwart zu verantworten, sondern ebenso auch umgekehrt. Denn ebenso wie man behaupten kann, daß die traditionellen Kategorien der Kunstgeschichte angesichts der Gegenwartskunst versagen, kann man behaupten, daß diese vor jenen nicht als solche besteht. Ob dies ein Problem der Kunst oder der Kunstgeschichte ist, bleibt dabei offen. Seine Anbivalenz ist Belting entgangen. Was ihn an der Kunst der Gegenwart so fasziniert, läßt mich kalt. Aus dem Museum für moderne Kunst in Frankfurt oder dem Institute for Contemporary Art in Chicago gehe ich achselzuckend hinaus. Was im *Art Forum* oder im *Kunstforum International* gedruckt steht, lese ich als Exegese, wenn nicht als Reklame, kaum als Analyse oder Kritik, und sicher nicht als Kunstgeschichte. Die doktrinäre Rhetorik von Museumsdirektoren, Kuratoren und Ausstellungsmachern stimmt mich skeptisch. Ich maße mir nicht an, aus solchen Reaktionen oder Präferenzen allgemeine Urteile über eine Korrektur der Kunstgeschichte abzuleiten. Aber ebensowenig kann ich aus Beltings abweichenden Reaktionen oder Präferenzen solche Urteile entgegennehmen.

Die Inkongruenz zwischen Kunstgeschichte und Gegenwartskunst schlägt auf deren künstlerische Bestimmung zurück. Ihre Geltung als künstlerische Kultur steht ebenso zur Disposition wie etwa die der akademischen Bildkunst des späteren 19. Jh.s oder die des sozialistischen Realismus, die zu ihrer Zeit für nicht weniger verbindlich galten, deren epochalem Anspruch gegenüber sich jedoch die Kunstgeschichte auf lange Sicht versagt hat, durchaus zu Recht, wie sich heute zeigt. Beltings kategorische Entgegensetzungen dessen, was zeitgemäß ist, zu dem, was nicht mehr gelten soll, erinnern aber auch an die Selbstsicherheit, mit der die Bewegung der modernen Kunst im 20. Jh. ihre sporadischen Vorläufer im 19. zur repräsentativen Kunstgeschichte ihrer Zeit

erhob. Sobald man Kunstgeschichtsschreibung nicht als normative historische Ästhetik einer sei es dominierenden, sei es oppositionellen Kunst auffaßt, sondern als geschichtliche Analyse künstlerischer Kulturen, dann werden die ästhetischen Voraussetzungen dieser Kulturen historisch relativ gesetzt, und ihre vergleichende kritische Beurteilung wird zum Verfahren der Geschichtsschreibung. Jede künstlerische Kultur einschließlich der in der gegenwärtigen kapitalistischen Gesellschaft betriebenen unterliegt dann auch einer historischen Kritik ihrer Behauptungen. Daß die Behauptungen, mit denen die heutige Kunst ihre Geltung begründet, einen besonders hohen Grad an dogmatischer Mystifikation erreicht haben, kann ihre historische Beurteilung nicht einschüchtern, erleichtert sie sogar. Denn die behauptete Kompatibilität ihrer Medien mit der elektronischen Kultur, mit der Massenkultur oder mit der expliziten Sexualvorführung unserer Zeit macht diese Kunst vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund besonders transparent, und zwar durchaus nicht immer als ästhetischer Ausdruck, wie sie vorgibt, sondern oft nur als sinnliches Symptom.

Doch als Historiker tritt Belting in seinem Buch nur in dem sehr eingeschränkten Maße auf, in dem er die Chronologie kunstgeschichtlicher Veränderungen registriert. Die geschichtlichen Gegebenheiten des 20. Jh.s deckt er mit globalen Klischees wie Ost und West, Dritte Welt, Informationsgesellschaft, Moderne, Postmoderne und dergleichen ab. Wirtschaft, Gesellschaft, Politik apostrophiert er nur. Was fehlt, ist eine historische Chronologie des 20. Jh.s, die kunstgeschichtliche Veränderungen an den Eckdaten der politischen Geschichte, der Wirtschafts- oder Gesellschaftsgeschichte messen würde — Weltkriege, Revolutionen, Weltwirtschaftskrise, Staatssozialismus, totalitäre Regimes, Dekolonialisierung, Kalter Krieg, Ausbreitung der Demokratie, Ende des Kommunismus als Regierungsform, globale Expansion und

Modernisierung des Kapitalismus heute. Eine wissenschaftliche Geschichte der Kunst der Weimarer Republik, der Sowjetunion vor oder nach dem Ersten Fünfjahresplan, der Fünften französischen Republik unter Mitterrand oder der Bundesrepublik vor und nach der Vereinigung ließe sich durchaus schreiben. Denn nur eine Kunstgeschichte, die mit der Geschichtlichkeit der Kunst Ernst macht, kann die Form der Geschichtserzählung annehmen. Wenn man dagegen die geschichtliche Determination von Kunst so leicht nimmt, wie es Belting tut, kann man auch leicht das Ende der Kunstgeschichte in Erwägung ziehen. Eine Kunstgeschichte als bloß selbstbezügliche Funktionsdynamik, die ihren eigenen Vorgaben und Regeln folgt, sei es als Tradition, sei es als radikale Neuerung, bedarf keiner absoluten Chronologie. Sie ist der künstlerischen Kultur der Gegenwart auf den Leib geschrieben, die in der Selbstgewißheit ihrer institutionellen und kommerziellen Hegemonie auf geschichtlich einsichtige Begründungen ihrer Relevanz verzichtet hat.

Die Hegemonie wäre vollständig, wenn sich auch die wissenschaftliche Kunstgeschichte vor ihr geschlagen geben müßte. Diese geht kritisch statt mimetisch vor. Die Historisierung der Kunst aller Epochen, die sie mit mehr oder weniger Entschiedenheit betreibt, schließt deren historische Kritik wie selbstverständlich ein. So ist sie ihrem Begriff nach dazu befähigt und vielleicht sogar dazu bestimmt, geschichtliche Begründungen einzufordern. Vielleicht käme es der heute dominierenden künstlerischen Kultur gelegen, das Ende einer Kunstgeschichte einzufordern, die sich so verhält. Denn nicht deshalb erscheint die wissenschaftliche Kunstgeschichte mit ihr inkommensurabel, weil sie es versäumt hat, sich die Gesichtspunkte der Kunst der Gegenwart zu eigen zu machen, sondern umgekehrt deshalb, weil sie es versäumt hat, ihren an der Vergangenheit bewährten historisch-kritischen Impuls auf die Kunst der Gegenwart zu richten, das heißt sie aus der Distanz des Historikers zu beurteilen

statt in ihrem eigenen Geiste auszulegen. Täte sie das, dann stünde sie allerdings für deren umstandslose Installierung in der öffentlichen Kultur nicht mehr zu Diensten.

Historisches System der Künste

Künstlerische Kulturen, sei es die der gotischen Kathedralen in Frankreich, sei es die der Gegenwart, lassen sich nur dann historisch verstehen, wenn man sie als Systeme der Künste begreift, deren variables Verhältnis zueinander ästhetisch, technisch, wirtschaftlich, soziologisch und politisch bestimmbar ist. In der französischen Kunst des 13. Jh.s lassen sich Architektur, Skulptur, Malerei und Kunsthandwerk derart systematisch einander zuordnen, und die Zuordnung fällt anders aus als in den künstlerischen Kulturen Konstantins oder Karls des Großen. Auch die Einbeziehung der heutigen 'neuen Medien' in die Kunstgeschichte ist historisch nur über die Idee eines Systems der Künste möglich. Sie ist mit den traditionellen Kategorien der Wissenschaft durchaus zu leisten. Fragt man etwa nach dem historisch variablen Verhältnis zwischen Comic Strip, Karikatur, Film, Fernsehen, Video und Computergraphik, so wird die Antwort bestenfalls von der Masse und der Vielfalt der Materialien kompliziert, die man dafür heranzuziehen hat, bereitet dagegen keine prinzipiellen epistemologischen Schwierigkeiten. In einem solchen Verfahren werden chronologisch-geographische Erfahrungsfelder und technisch-ästhetische Analysen von Künsten wechselseitig aufeinander bezogen, so daß sich die ästhetischen Relationen zwischen den Medien als gesellschaftliche Prozesse der Produktion und Rezeption von Kunst bestimmen lassen. Man zieht damit nur die systematische Konsequenz aus Verfahrensweisen, wie sie in der heutigen Kunstgeschichtsforschung gang und gäbe sind. Systematisch und zugleich historisch zu denken, ist allerdings das Gegenteil des diffusen *Posthistoire*, einer Begriffsmystifikation, die auch Belting in seinem Buch verwendet.

Das Projekt einer ästhetisch und soziologisch strukturierten, historisch variablen Systematik künstlerischer Medien verliert seine hypothetische Uneinlösbarkeit, wenn man es von dem Projekt einer erschöpfenden Geschichtserzählung löst. Die Geschichtlichkeit der Kunst stellt sich uns nicht synthetisch, sondern analytisch dar. Man wird ihrer gewahr, sobald man einzelne Themen variablen Umfangs im Bezugssystem einer chronologisch und methodisch ausdifferenzierten Wissenschaft wie der Kunstgeschichte festlegt. Ein solches Bezugssystem zu ignorieren, indem man sich kurzerhand sein Ende vorstellt, ist nur möglich, wenn man die Reichweite individuellen Denkens überschätzt. Es steht weder fest, noch ist es umzustoßen, sondern es wird in einem permanenten Diskussionsprozeß erarbeitet und revidiert, zurückgenommen und vorangetrieben. Für seine begriffliche Folgerichtigkeit ist es auf langfristige philosophische und wissenssoziologische Traditionen angewiesen, die außerhalb der kunstgeschichtlichen Literatur verlaufen. Selbst wenn man sich nicht ausdrücklich auf solche Traditionen beruft, kann man dem Bezug auf sie nicht entgehen, zumindest nicht solange man beansprucht, über die empirische Forschung hinaus zu prinzipiellen geschichtlichen Bestimmungen vorzudringen. Ob man sich auf Habermas' Kritische Theorie, auf Foucaults Diskursphilosophie oder auf Gadammers Hermeneutik bezieht, man bewegt sich hier in einem Feld fundamentaler wissenschaftstheoretischer Debatten, ohne die sich keine verbindlichen Feststellungen über Kunstgeschichte als Wissenschaft treffen lassen. Solchen Debatten aber hat sich Belting in seinem Buch entzogen. Zwar zitiert er hier und da philosophische oder theoretische Literatur, aber ohne seine eigenen Behauptungen an ihr zu messen. Seine zahlreichen, punktuell zutreffenden Beobachtungen und Urteile bringt er als Autor vor, der aus dem *common sense* heraus räsonniert. Dabei nimmt er allerdings zuweilen das Privileg offen eingestandener Ratlosigkeit als postmoderne Attitüde etwas zu schnell für sich in Anspruch.

Daß Beltings Buch sowohl eine geschichtliche Bestimmung des Gegenstands als auch einen theoretischen Reflexionszusammenhang der Argumentation vermissen läßt, hängt zusammen. Die Formel vom Ende der Kunstgeschichte ist eine rhetorische Figur, die weder von der Theorie noch von der Erfahrung bestätigt werden muß. Sie schafft einen hermetischen Freiraum für die selbstgeschlossene Expertenkultur der Gegenwartskunst, die sich ihre zeitgeschichtliche Bedeutsamkeit, politische Relevanz und historische Neuartigkeit in einer eigenen Auslegungs- und Kommentarliteratur selbst attestiert. Den sogenannten Diskursen dieser Begleitliteratur entnimmt auch Belting bereits Urteile, die keiner weiteren theoretischen oder historischen Begründung mehr bedürfen. Um die selbstinteressierten Zirkelschlüsse dieser Expertenkultur vor kritischer Nachprüfung zu bewahren, ja sie umgekehrt als relevantes Medium geschichtlicher Erfahrung zu verklären, werden die Urteilsverhältnisse zwischen Kunst und Kunstgeschichte umgekehrt. Ebenso hat Francis Fukuyama 1992 den politisch gesicherten demokratischen Verfassungsstaaten der kapitalistischen Industriegesellschaften nach dem Zusammenbruch des Kommunismus einen erreichten Perfektionszustand bescheinigt, an dem es nur noch das »Ende der Geschichte« festzustellen gebe. Fünf Jahre danach ist die Geschichte weitergegangen, und von einem Perfektionszustand ist nicht mehr die Rede.

Kunsthistoriker und Künstler

Beltings Formel vom Ende der Kunstgeschichte signalisiert die kritische Einsicht, daß eine Synthese der Kunstgeschichte, die einen historisch verantwortlichen und ästhetisch schlüssigen Globalbegriff von Kunst ergäbe, nicht nur nicht länger möglich ist, sondern niemals möglich war. Doch die Geschichtlichkeit der Kunst rückt um so zwingender ins Blickfeld, je weniger sie sich auf Formeln bringen läßt. Statt einer medial erweiterten ästhetischen Reflexionskultur nachzuhängen, die uns

aus dieser Zwangslage vollends entlassen würde, ist es angezeigt, die politische Situation zu projektieren, für die sie symptomatisch ist. Ebenso wenig wie die Individuen sich den globalen Gesellschaftsprozeß vergegenwärtigen können, an dem sie selbst beteiligt sind, können Einzelne sich die Gesamtkunstgeschichte zum Bewußtsein bringen, an der sie mitarbeiten. Die Desorientierung, die hieraus folgt, läßt eine ökonomische und eine politische Alternative zu. Die ökonomische Alternative wäre eine monomanische Konkurrenz um die Durchsetzung und Vorherrschaft einzelner Interessen. So verhalten sich die Künstler, deren Szene die Marktkonkurrenz nachahmt oder eine solche ist. Ihr Erfolg besteht darin, von staatlichen oder halbstaatlichen Institutionen und der von diesen programmierten Öffentlichkeit in die korporativen Führungspositionen einer beschränkt pluralistischen Expertenkultur befördert zu werden. Kunsthistoriker, die durch theoretisch kurzgeschlossene Modellvorgaben mit dem Anspruch auf Originalität solche Führungspositionen anstreben, suchen es ihnen gleichzutun. Die politische Alternative wäre eine radikalisierte historische Beurteilung jener Expertenkultur, die in kritischen Debatten vorangetrieben wird und auf eine radikaldemokratische Überprüfung ihrer gesellschaftlichen Repräsentationsansprüche abzielt. So könnten Kunsthistoriker arbeiten, die den Marktwert von Künstlern in der Konkurrenzgesellschaft nicht unbesehen zu honorieren bereit sind. In der politischen Mediendemokratie der kapitalistischen Massengesellschaft stehen führende Künstler gegenwärtig auf der Seite der »freien« Wirtschaftskräfte, was sich an ihrer uneingeschränkten Förderung durch die Öffentlichkeitsarbeit der großen Firmen zeigt. An diesen Transaktionen wirken auch Kunsthistoriker mit. Solange jedoch Kunstgeschichte als Wissenschaft bestimmt wird, sollten Kunsthistoriker Künstlern gegenüber unabhängig sein. Ich möchte sie als Repräsentanten eines aufgeklärten Publikums verstan-

den wissen, das in der Konsumgesellschaft sein ästhetisches Urteil zu behaupten hat und rational begründen kann.

Gegen Ende des Buchs visiert Belting eine Ethnologie der Gegenwart als archimedischen Punkt kunstgeschichtlicher Urteilsbildung an, die mich an meine eigene Projektion eines Historikers der Gegenwart erinnert (O. K. Werckmeister, *Zitadellenkultur*, München, 1989, p. 155). Die Ethnologie der Gegenwart würde allerdings den Blickpunkt eines Forschers voraussetzen, der seiner eigenen Kultur als Fremder gegenübertritt. Das wäre das Gegenteil von Beltings emphatischem Engagement. Das von ihm selbst nicht eingelöste Ideal einer Distanz von der eigenen Zeit, die einem um so klarere Urteile gestattet, je weniger man mit ihr zu tun hat, enthebt ihn der Notwendigkeit, in seiner eigenen Kultur einen theoretischen, das heißt kulturpolitischen Standpunkt zu beziehen und dabei auch vor den notwendigen Abgrenzungen nicht zurückzuschrecken. Solche Abgrenzungen lassen sich vornehmen, solange man sich dabei nicht

polemisch, das heißt rhetorisch verhält, sondern kommunikativ, das heißt dialektisch. Dadurch daß Belting in seinem Buch nicht debattiert, es sei denn mit hypothetischen Gegenpositionen, versagt er sich eine zureichende Selbstbestimmung als Subjekt, die den Objektivitätsanspruch seiner Argumentation begründen könnte. Denn Objektivität stellt sich nur aus der partiellen Überblendung von Perspektiven her, nicht aus dem Meinungspluralismus korporativ gegeneinander abgesicherter Standpunkte. Die Frage, wie sie zu erreichen ist, gehört zum Problem des Verhältnisses zwischen Wissenschaft und Demokratie, das sich die deutsche Kunstgeschichte, soviel ich sehe, bisher noch nicht gestellt hat.

Otto Karl Werckmeister

Anmerkung

Für kritische Lektüre und Diskussion dieser Rezension danke ich Karl Clausberg, Hansdieter Erbsmehl, Andreas Haus, Konrad Hoffmann, Wolfgang Kersten, Dietrich Schubert und Michael Zimmermann.

Wandmalerei des frühen Mittelalters

Bestand, Maltechnik, Konservierung

ICOMOS-Tagung in Lorsch, 10.-13. Oktober 1996

Die von ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) veranstaltete Tagung wurde, namentlich was die organisatorische Seite betrifft, von der Hessischen Landesregierung und der Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten in Hessen unterstützt. Das Programm sah vor, in einer Reihe von Referaten eine Übersicht über das Material und den Forschungsstand zu vermitteln (s. dazu zuletzt: Hilde Claussen und Matthias Exner, Abschlußbericht der Arbeitsgemeinschaft für frühmittelalterliche Wandmalerei, *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 4, 1990, S. 261-290). Der Akzent lag

dabei naturgemäß auf Deutschland, das auch den größten Teil der Referenten stellte. Die rund 140 Teilnehmer hatten Gelegenheit, nicht nur die spärlichen in der Torhalle von Lorsch und in der Einhardsbasilika in Steinbach erhaltenen Reste karolingischer Wandmalerei, sondern auch eine von der Schlösserverwaltung vorbereitete kleine dokumentarische Ausstellung zu besichtigen.

Vollständigkeit konnte und sollte nicht erstrebt werden. Skandinavien, Osteuropa und Spanien blieben außer Betracht. England und Frankreich wurden nur mit je einem Beitrag berücksichtigt: mit den Wandmalereien von Hardham Church und in der Krypta von St-Germain, Auxerre. Neben Münstair in der Schweiz