

Peter Betthausen

Wieviel Kunstgeschichte braucht der Mensch?

Meine Damen und Herren,

es ist mir eine Ehre und eine Freude, anlässlich seines 80. Geburtstages ein mit kunsthistorischen Erwägungen angereichertes Grußwort an meinen Lehrer und Kollegen Peter H. Feist richten zu dürfen, der leider heute nicht hier sein kann.

Lieber Peter! Wir haben uns in den vergangenen 10 bis 15 Jahren viel mit der Geschichte unseres Fachs, der Kunstgeschichte, befaßt. Seit ein paar Monaten liegt jetzt die vom Metzler-Verlag publizierte zweite Auflage unseres offenbar nicht ganz erfolglosen Kunsthistorikerlexikons vor. Ob es irgendwann eine dritte geben wird, steht in den Sternen – mit uns wahrscheinlich nicht.

Aber wird sich in der Zukunft für dieses von uns zusammengetragene Wissen, für Kunstgeschichte überhaupt noch jemand interessieren? Einige wenige, sicherlich. Die Mehrheit der Menschen – vorausgesetzt, sie hat einen Zugang zu Bildung und Wissen – wird gelegentlich noch auf alte Bilder, Skulpturen und Bauwerke schauen, wird Ausstellungen besuchen und Reisen unternehmen. Ob dieser Umgang mit Kunst aber noch mit einem Verständnis für Kunstgeschichte unterfüttert sein wird, scheint mir eher fraglich. Ich sehe eine große Welle der Enthistorisierung des gesellschaftlichen Bewußtseins auf uns zu rollen – auch der Rezeption von bildender Kunst und Architektur.

Dieser Vorgang hat schon vor mehr als 50 Jahren begonnen. Oder sagen wir so: Die Vorläufer dieser Abwendung von der Kunstgeschichte gehen bis in die 1930er Jahre zurück, als sich durch die Ikonologie Erwin Panofskys und die Strukturanalyse Hans Sedlmayrs der Schwerpunkt von der Kunstgeschichte auf die Werkinterpretation verlagerte. Ikonologie und Strukturanalyse kamen natürlich nicht ohne historisches Wissen aus, aber es war eben nicht mehr die alte Kunstgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, welche den Akzent auf den Prozeß gelegt und das Einzelwerk als Teil der Form- oder der Geistesgeschichte verstanden hatte.

Historisch war es in der Kunstforschung nicht von Anfang an zugegangen. Wenn wir auf die Zeit Johann Joachim Winckelmanns zurückblicken, bestand damals alte Kunst im wesentlichen noch aus der Antike und den ihr folgenden Klassizismen seit der Renaissance, und das Verhältnis zu ihr läßt sich eher als ästhetisch-normativ bezeichnen. Winckelmanns Stilgeschichte basierte auf der antiken Zeitalterlehre und einer biologistischen Vorstellung von ihrem Verlauf nach dem in der Natur zu beobachtenden Muster: Jugend-Reife-Alter-Tod. Historistisch, d.h. geschichtsbewußt, wurde die Kunstwissenschaft erst mit der Romantik, die keine ästhetischen Normen mehr duldete, und mit der sich seit 1830 allgemein durchsetzenden historisch-kritischen Methode. Dies war der Beginn der Kunstforschung als empirische Wissenschaft, die ihre Blütezeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erleben sollte.

Diese positivistische Frühphase der Kunstwissenschaft war von eminenter disziplinhistorischer Bedeutung, weil in diesen Jahrzehnten durch das Faktensammeln und Faktenordnen, sei es zu individuellen künstlerischen Euvres oder später zu stilgeschichtlichen Abläufen, das für eine empirische Wissenschaft unerläßliche solide Fundament gelegt wurde – woran es, wenn ich dies hier einstreuen darf, in der DDR-Kunstwissenschaft immer etwas gemangelt hat. Wirkliche Anerkennung fand die empirische Forschung dort erst seit Ende der 1970er Jahre.

Jene erste Phase der Kunstwissenschaft von um 1830 bis um 1880 ist für mich von besonderem Interesse, weil ich Parallelen zur Gegenwart mit ihrem gigantischen Rohstoff- und Materialhunger sehe, nicht zuletzt aber auch deshalb, weil – dies müßte allerdings noch genauer untersucht werden – diese Frühphase mit dem Beginn des bürgerlich-kapitalistischen Zeitalters zusammenfällt.

Dies war kein Zufall. Die entstehende Kunstgeschichtswissenschaft zog ihre Dynamik aus dem gesellschaftlichen Gesamtprozeß und trug ihrerseits zu dessen historischer Legitimierung bei, indem sie das Fenster zur Kunstgeschichte nicht nur Europas, sondern der Welt aufstieß.

Dieser positivistische Impetus des Anfangs ließ gegen Ende des 19. Jahrhunderts nach. Die Kunstgeschichte begann sich zu emanzipieren. Galten bis dahin die Werke der Kunst als Dokumente der Geschichte wie Urkunden oder andere Produkte menschlicher Tätigkeit, wurde jetzt nach den Besonderheiten der Kunst und ihrer Geschichte gefragt. Conrad Fiedler, der wegweisende Kunsttheoretiker jener Zeit, auch Förderer von Böcklin, Marées, Feuerbach und Hildebrand, schrieb 1876: „Aber die Kunstgeschichte kann sich nicht da-

mit begnügen, das vorhandene Material an Kunstwerken nach Zeit und Ort der Entstehung zu sichten und in eine begründete und beglaubigte Ordnung zu bringen; vielmehr ist diese Arbeit wiederum nur ein Hilfsmittel, eine notwendige Vorarbeit zu der historischen Erklärung, dem historischen Verständnis der Kunstwerke in einem höheren Sinne.“ (Schriften über Kunst, Leipzig 1896, S. 19) Kunst war für Fiedler und seine Nachfolger, unter ihnen Heinrich Wölfflin, das Resultat einer eigenständigen Erkenntnisweise, die auf der optischen Wahrnehmung beruhte. Die Kunstgeschichte wurde zur Geschichte ihrer Formen und die Formanalyse ihr methodisches Hauptverfahren.

Seinen Höhepunkt erreichte dieser Trend zwischen 1910 und 1915, als Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ erschienen. Seine künstlerische Parallele hatte er im Impressionismus, der auch den Gegenstand zur Nebensache machte. Impressionistische Malerei war auf die Erscheinung aus, nicht auf das Erzählen von Geschichten.

Ich denke, daß nicht zuletzt in dieser formalistischen Neuausrichtung seit den 1880er Jahren die große Attraktivität der Kunstgeschichte lag. Durch Heinrich Wölfflins kunstwissenschaftliche Grundbegriffe, die auch Eingang in die Literatur- und die Musikwissenschaft fanden, war die Kunstgeschichte zu einer selbständigen Wissenschaft mit einem eigenen Gegenstand mitgeworden, die sogar mit gesetzesartigen Allaussagen operierte.

Die Formanalyse beherrschte aber nie unangefochten das Feld. Eine andere Alternative zum Positivismus hieß: Kunstgeschichte als Kultur- und Heroengeschichte. Zu ihr gehörten Jacob Burckhardt, Herman Grimm und Carl Justi mit ihren Büchern über Michelangelo, Raffael und Velázquez. Diese Richtung mündete gegen Ende des 2. Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts in die sogenannte Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, die schließlich die Formanalyse ablöste und auch weiterentwickelte. Ludwig Justi z.B. – der Neffe Carl Justis, Direktor der Nationalgalerie von 1909 bis 1933 und noch einmal, allerdings dann nur noch in der DDR, von 1950 bis 1957 – war insofern Wölfflinianer, als er das „richtige“, das künstlerische Sehen und die Formanalyse zur Grundlage der kunstwissenschaftlichen Erkenntnis erklärte. Doch dabei blieb er nicht stehen und deutete seit Beginn der 1920er Jahre die Form zunehmend als „Erleben“, als „echte und klingende Gestaltung einer kostbaren Seele“, nämlich der Seele des großen Künstlers, wie es bei Justi im Vorwort zu seinem zweibändigen Giorgione-Werk von 1925 heißt.

Wir verdanken der geistesgeschichtlich orientierten Kunstgeschichte der Zeit etwa zwischen 1910 und 1930 eine Reihe von kunsthistorischen Büchern, die im Unterschied zur kulturgeschichtlichen Kunstgeschichte des

19. Jahrhunderts nicht bloß den Künstler in sein soziokulturelles Umfeld einbetteten, in der Hoffnung, auf diese Weise dessen Kunst ableitbar und dadurch verstehbar zu machen. Max Dvořák ging vielmehr von der Existenz einer die gesellschaftliche Tätigkeit in ihrer Gesamtheit durchdringenden Geistigkeit und von einer gegenseitigen Erhellung der Künste, der Religion und der Philosophie aus. In seinem berühmten Aufsatz über Dürers „Apokalypse“ von 1921 steht geschrieben: „So ist aber Dürers Apokalypse nicht nur eine Illustration, sondern nicht minder eine selbständige Dichtung in Bildern, in der Dürer seine persönliche Auffassung der wichtigsten geistigen Probleme der Zeit künstlerisch ausgedrückt hat, so daß man in dieser Verbindung von Wirklichkeit und Traum, von Wahrheit und Dichtung beinahe ein Stück Selbstbiographie wie in den Werken moderner Dichter sehen könnte.“ (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924, S. 200)

Am Ende der großen Zeit der Kunstwissenschaft steht also die Interpretation. An ihr arbeiteten sich auch die führenden deutschen Kunsthistoriker nach 1933 ab, allerdings nicht mehr primär zum Zwecke wissenschaftlicher Erkenntnis. Im Vorwort des ersten Bandes seiner deutschen Kunstgeschichte schreibt Wilhelm Pinder: „Nicht der Bericht ist Ziel, sondern die *heute* notwendige Betrachtung.“ (Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, Leipzig 1940, S. 7) Die Kunstgeschichte hatte sich endgültig der Produktion von Ideologie verschrieben.

Nun ist es keine unwichtige Frage: Welcher Ideologie? Insofern würde ich nicht behaupten, daß die Kunstgeschichte in den sozialistischen Ländern nach 1945 mit der des Jahres 1935 in Deutschland gleichzusetzen wäre. Sagen muß man auch, daß es unter den Bedingungen des Sozialismus durchaus empirische Forschung gegeben hat, die allerdings doch sehr eingeschränkt war, weil nicht gereist werden durfte, wenigstens nicht auf eine Weise, die kontinuierlicher wissenschaftlicher Arbeit zuträglich gewesen wäre.

Kunstgeschichte, wie ich sie an der Humboldt-Universität gelernt und später mit praktiziert habe, hatte jedenfalls das Hauptziel, zur Stabilisierung der Gesellschaft beizutragen. Wir haben über die Geschichte des Realismus nachgedacht, weil die zeitgenössische Kunst realistisch ausgerichtet war, nicht etwa über die Kunstgeschichte Deutschlands oder Europas. Was ja angesichts der politischen Verhältnisse auch gar keinen Sinn gemacht hätte.

Je tiefer nun aber diese Zeit in der Vergangenheit versinkt, um so mehr beschäftigt mich die Frage, ob es besser und richtiger gewesen wäre, den Forschungshorizont entschieden weiter zu spannen, den Anspruch offensiv und nachdrücklich zu vertreten, nicht nur den Realismus, sondern die ganze

Kunstgeschichte ins Auge zu fassen, selbst wenn es nur symbolisch geschehen wäre.

Und damit komme ich auf die Gegenwart, die mir Sorgen macht. Vielleicht verstehe ich sie auch nicht richtig. Mir scheint aber, daß wir nach einer Ära der Interpretation und der Andienung an die Politik jetzt eine Kehrtwende zurück zu den Tatsachen erleben. Conrad Fiedler schreibt über diesen Ansatz in seinem Aufsatz über die „Beurteilung von Werken der bildenden Kunst“ von 1876: „Der Umkreis alles dessen, was von Kunstwerken gewußt werden kann, ist sehr groß und zerfällt in sehr viele mehr oder minder selbständige Gebiete. Sie alle zu umfassen, ist für den Einzelnen nicht möglich, nur in einzelnen vollkommen bewandert zu sein, erfordert angestregtes Studium und langjährigen Fleiß. Alles ist für solche Forschung wichtig, was nur an irgend einem Punkte mit dem künstlerischen Schaffen zusammenhängt, die ersten unscheinbaren Anfänge ungebildeter Völker, so gut wie die Verirrungen entarteter Zeiten, die Kunst in ihrer höchsten Gestalt bis hinab zur unscheinbaren Verzierung am niedrigen Hausgerät.“ (S. 15)

Dies sagt Fiedler rückblickend kritisch über den Positivismus. Er könnte es auch über die Gegenwart gesagt haben, in der nach meinem Gefühl, denn mit Zahlen kann ich leider nicht aufwarten, mit einer derart exzessiven, mit der Zeit vor 150 Jahren nicht vergleichbaren Intensität geforscht wird – neuerdings heißt dies „recherchieren“, was schon Bände spricht –, daß bald nichts mehr zum Forschen übrig sein sollte. Man denkt unwillkürlich an den Fischbestand der Weltmeere und die Ölvorkommen der Erde. Es scheint sich auf allen Gebieten unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen ein unstillbarer Hunger nach Rohstoffen auszutoben. In unserem Fach zeigt sich dies, wie gesagt darin, daß alles, aber auch alles erforscht wird, was, wie Conrad Fiedler sagt, über Kunstwerke gewußt werden kann und dabei möglicherweise die Kunst am Kunstwerk aus den Augen verloren wird.

Vielleicht sehe ich aber auch zu schwarz. Es könnte nämlich sein – auf diese Frage hätte ich gern eine Antwort von Dir, lieber Peter Feist, gehört –, daß wir uns nur in einer Phase der Fachentwicklung befinden, vergleichbar dem mittleren 19. Jahrhundert, wo das Sammeln von neuem Material wieder notwendig geworden ist. Es könnte also sein, daß in nicht allzu ferner Zukunft eine neue Generation von Kunsthistorikern auf der Bühne erscheint, die das, was gerade angehäuft wird, wieder in ein System zu bringen versucht.