



Dois

KREApus

Die Reihe der Mehlhorn-Stiftung im kopaed Verlag München
herausgegeben von Hans-Gert Gräbe, Constanze Kirchner,
Johannes Kirschenmann, Gerlinde Mehlhorn, Frank Schulz

Band 19

KUNST GESCHICHTE UNTERRICHT

herausgegeben von
Johannes Kirschenmann/
Frank Schulz

Band 1 der Sonderreihe

Johannes Kirschenmann/Frank Schulz (Hrsg.)

Fokussierungen – Kunst- und Bildgeschichte als kunstpädagogisches Bezugsfeld

kopaed (muenchen)
www.kopaed.de

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gefördert durch



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

MEHLHORN – STIFTUNG

Gefördert durch Hubert Burda

Inhaber von Reproduktionsrechten, die wir nicht ausfindig machen konnten, bitten wir, sich beim Verlag zu melden. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Für die Internetadressen in allen Texten gilt, dass sie kurz vor Drucklegung geprüft wurden, weshalb keine Datierung nachgewiesen ist.

ISBN 978-3-96848-001-5

eISBN 978-3-96848-601-7

Reihengestaltung und Einbandgrafik: Andreas Wendt

Covermotiv: Die gekrönte Jungfrau. Gesicht des Johannes. Offenb. 12, 1., Illustration von Gustav Doré aus der zweibändigen Bibel von 1866, Holzstich, gestochen von Pannemaker-Doms sc.

Lektorat: Andrea Nabert

Layout: Elisabeth Jäcklein-Kreis/Frank Schulz

Druck: docupoint, Barleben

© kopaed 2020

Arnulfstraße 205, 80634 München

Fon: 089 68890098 Fax: 089 6891912

E-Mail: info@kopaed.de

www.kopaed.de

Inhalt

KUNST · GESCHICHTE · UNTERRICHT

Die Bilderfahrzeuge in Bewegung setzen – Ein Vorwort – 12

Johannes Kirschenmann/Frank Schulz

ORIENTIERUNGEN

Einführung: Pointierungen, Annäherungen, Wendungen, Verbindungen – 16

Johannes Kirschenmann/Frank Schulz

POINTIERUNGEN

Ursprung und Geltung bildaktiver Prozesse – 26

Horst Bredekamp

Kunstgeschichte als Archiv und Kunstgeschichte als Werkstatt – 48

Michael Hofstetter

Karl Friedrich Schinkel: Blick in Griechenlands Blüte, 1825 – Pädagogische Betrachtungen zu Allgemeinbildung, Wissenschaftspropädeutik und ästhetischer Erziehung – 66

Clemens Höxter

»Es ist recht sehr leicht, glücklich zu sein mit seichem Herzen und eingeschränktem Geiste« (Hölderlin/Hyperion) – Von Einsichten zu Pointen – Eine kathartische Larmoyanz – 98

Clemens Höxter

Kunst – Geschichte – Unterricht. Fundamente der Kunstpädagogik – 112

Kunibert Bering/Rolf Niehoff

Historische Dimensionen der Bilder – Zeichenrepertoire für den Kunstunterricht – 136

Kunibert Bering

Existenzielle Erzählfähigkeit – Bildgeschichte in künstlerischer Bildung – 152
Carl-Peter Buschkühle

Das Werk in der Werkstatt und das Werk in der Kunstwissenschaft –
Zwei Formen des Wissens vom Kunstwerk – 178
Hubert Sowa

Bilder als Erzählung: Neue Wege der Erschließung von Malerei für Nutzer aktueller
Medien – Vorgestellt am Beispiel einer Analyse von Pieter Bruegels »Landschaft mit
dem Sturz des Ikarus« (späte 1560er Jahre) – 196
Michael F. Zimmermann

Kunst – Geschichte – Kunstliteratur – Historische Raritäten und ihre Bedeutung
für die Kunstwissenschaft und die Lehre der Kunstakademie – 246
Sabine Muske-Klostermann

ANNÄHERUNGEN

Einführung zur sozialhistorischen Methode – 280
Norbert Schneider

Die Bildbeschreibung als Trägerkomponente innerhalb des hermeneutischen
Gesamtprozesses – Ein Gespräch – 330
Ernst Rebel/Johannes Kirschenmann

An den Schwellen – Die Regie des Mikro-Blicks in der Kunstgeschichte – 348
Ernst Rebel

Zugänge zur historischen und modernen Kunst –
Kunstpädagogische Annäherungen an Kunst- und Bildwelten – 370
Frank Schulz

WENDUNGEN

Modedämmerung – 416

Barbara Vinken

Gegen den Kanon – Neue Kunstgeschichte oder nach der Kunstgeschichte? – 430

Wolfgang Ullrich

Kunst jenseits der Kunstgeschichte – Über zeitgenössische Aneignungspraktiken – 454

Wolfgang Ullrich

»Have you ever seen a crowd going apeshit?« ... In the Louvre? – Analyse eines Musikvideos im Kontext der Kunstpädagogik: The Carters »Apes**t«, 2018 – 470

Anna Livia Dörr/Ann Jasmin Ullrich

VERBINDUNGEN

»Lines« – Performance als Medium der Verlebendigung historischer Bilder der Kunst – Ein Gespräch – 490

Nezaket Ekici/Barbara Lutz-Sterzenbach

Hendrick Goltzius und Pia Fries – 506

Valentina Vlašić

Florian Pumhöls Fluchtlinie – Porträt, Singularität, Multiplizität – 526

Jaleh Mansoor

Autorinnen und Autoren – 553

KUNST · GESCHICHTE · UNTERRICHT

Die Bilderfahrzeuge in Bewegung setzen – Ein Vorwort

Es war eine gewaltige Provokation, als Aby Warburg, der große Kunsthistoriker und Revolutionär der Methoden kunstgeschichtlicher Interpretation, sich anschickte, auf 79 Tafeln die Bilderwelt aus Antike, Renaissance und der Zeit bis ins frühe 20. Jahrhundert neu zu ordnen, auch wenn sein Vorhaben unvollendet blieb. Kunstgeschichte und ihre Vermittlung waren Anfang der 1920er Jahre noch immer an der tradierten Stilkunde oder an den zum Genie erklärten Künstlerpersönlichkeiten ausgerichtet. Warburg sprach von Kunstwerken als »Bilderfahrzeugen«. Mit diesen Fahrzeugen (als Metapher) werden ästhetische Traditionen und Symbolwelten von der Vergangenheit in die Gegenwart transportiert. Sie machen dabei Halt an verschiedenen Stationen, und fordern im Zuge eines vergleichenden Sehens zur Untersuchung nach Ähnlichkeiten und Unterschieden im Ausdruck und in ihrer ganzen Erscheinungsweise heraus. Das Bild aus der Kunst ist in solch einem Konzept Träger und Ausdruck von Kultur. Mit dem Bild gilt es, die Entwicklung von Kultur und die Kräfte ihrer Veränderung kennenzulernen.

Mit der Vertreibung des Warburg-Institutes von Hamburg nach London durch die nationalsozialistische Gewaltideologie blieben dem deutschsprachigen Raum die Ikonologie und die Methoden der Ikonografie lange verschlossen. Eine breite Rezeption trat erst mit der Expansion der Bildwissenschaften seit den 1990er Jahren ein, doch im Wesentlichen blieb die Vermittlung der Kunstgeschichte bei allen curricularen Entwicklungen auf eine mehr oder minder kanonische Stilentwicklung beschränkt und fand im Schatten einer dominant verhandelten Gegenwartskunst nur wenig Beachtung.

Der kunstpädagogische Doppelkongress »KUNST · GESCHICHTE · UNTERRICHT« 2018¹ lieferte einen Ausgangspunkt dafür, die Geschichte der Kunst neu als Unterrichtsgegenstand zu entdecken und dabei von der Gegenwart in die Vergangenheit zu gehen und wieder zurück, um Perspektiven für die Zukunft zu gewinnen.

Nicht wenige Beiträge während der Kongresse sowie in der Anthologie sind geprägt durch ein »Vergleichendes Sehen«, das wie die »Bilderfahrzeuge« von Aby Warburg mit seinem erst in jüngster Zeit umfänglich erforschten »Bilderatlas Mnemosyne« methodisch Bilder der Kunst mit Bildern des Alltags in einen vergleichenden Zeichen- und Sinnzusammenhang brachte. Während Heinrich Wölfflin schon vor Warburg im Bildvergleich stilistische Linien herausarbeitete, ging Warburg weiter und suchte im

¹ Der Doppelkongress »KUNST · GESCHICHTE · UNTERRICHT«, dessen Grundidee aus der langjährigen Zusammenarbeit der beiden Herausgeber dieser Sonderreihe erwachsen ist, fand am 23. und 24. März 2018 am Institut für Kunstpädagogik der Universität Leipzig und vom 15. bis 17. November 2018 an der Akademie der Bildenden Künste München statt.

Crossover der Bildkulturen im Vergleich kulturelle Entwicklungslinien – die erst in Differenzen ihre Signifikanz offenbaren! Diese die Bilder aus zu engen Kategorien und Fixierungen befreiende Methodik wurde früh von Künstlern in ihr Gestaltungs- oder Lehrrepertoire aufgenommen: Umberto Boccioni legte sich einen Atlas mit Bildcollagen zu, aus dem er für seine Malerei schöpfte. Wassily Kandinsky nutzte Schautafeln zum Bildvergleich für seine Lehre am Bauhaus, um Prozesse der Abstraktion zu diskutieren. Der »Atlas« von Gerhard Richter ist mit Tausenden von Bildern seit 1964 ihm ein unerschöpflicher Fundus für seine Malerei. Axel von Criegern hat mit einer didaktischen Ikonografie und später Klaus-Peter Busse mit »Bildumgangsspielen« explizit Methoden des »Vergleichenden Sehens« in der Kunstpädagogik herausgehoben.

Mit beiden Kongressen wurde die Geschichte der Kunst als ein wesentliches Fundament jeden Kunstunterrichts neu und differenziert manifestiert. Dabei wurden die »Bilderfahrzeuge« immer wieder ins Rollen gebracht, um vom Bereich der historischen Kunst bis in die Gegenwart vorzudringen und faszinierende und spannende Entdeckungs- und Erlebnisfelder zu erkunden. Gerade für den kunstpädagogischen Vermittlungsraum wurden die »Bilderfahrzeuge« als »Transportmittel« mit all ihren »Transportgütern« und Bewegungen in vielen Facetten veranschaulicht. Vor allem die lebensweltlichen Bezüge zu den Lernenden von heute wurden in einer großen methodischen Vielfalt herausgearbeitet.

Viele der Teilnehmerinnen und Teilnehmer haben ihr Professionswissen eingebracht und engagiert über neue Möglichkeiten diskutiert, Kunstgeschichte im Unterricht, aber auch im vorschulischen und außerschulischen Bereich fundiert und innovativ zu vermitteln. Folgende Aspekte standen dabei im Zentrum:

- Relationen: Aktuelle Positionen zu Kunst, Geschichte und Unterricht (unter Leitung von Klaus-Peter Busse und Ulrich Heinen)
- Schnittstellen: Das gestalterische Arbeiten in bild- und kunstgeschichtlichen Zusammenhängen (unter Leitung von Rolf Niehoff und Karina Pauls)
- Rezeptionsangebote: Werke der historischen Kunst erleben und verstehen (unter Leitung von Barbara Lutz-Sterzenbach und Frank Schulz)
- Auswahlstrategien: Kunstgeschichte zwischen Exemplarik und Systematik (unter Leitung von Rudolf Preuss und Lars Zumbansen)
- Positionsveränderungen: Kunst und ihre Geschichte in der Geschichte des Kunstunterrichts (unter Leitung von Sidonie Engels und Johannes Kirschenmann)
- Handlungsspielräume: Kunst und Pädagogik in historischer Perspektive (unter Leitung von Ines Seumel und Christa Sturm)
- Lernortwechsel: Außerschulische Vermittlungsarbeit zu historischer Kunst (unter Leitung von Martin Oswald und Rainer Wenrich)

- Interdisziplinarität: Bilder historischer Kunst in anderen Fächern (unter Leitung von Ulf Abraham und Alexander Glas)
- Transkulturelle Prozesse: Historische Kunst in globalen und lokalen Perspektiven (unter Leitung von Claudia Hattendorff und Ansgar Schnurr)
- Elementarpädagogik: Vorschulische Begegnungen mit historischer Kunst (unter Leitung von Roland Karl Metzger und Bettina Uhlig)
- Diversität und Inklusion: Historische Kunst als Praxisfeld für gemeinsames Lernen (unter Leitung von Tobias Loemke und Anna-Maria Schirmer)

Kunstgeschichte wird so im pädagogischen Feld in eine Kulturgeschichte eingereiht, die die Vergangenheit als Produktivkraft zugunsten der Zukunft aufruft. Im Zentrum der breit angelegten Anthologie steht die Frage, wie das ungeheure Potenzial der Kunst mit all ihren Aspekten und Fragen konstruktiv für den Unterricht aufgeschlossen werden kann. Welche Didaktik(en) und Methodik(en) lassen die offenen und verborgenen Geheimnisse der Kunst produktiv werden – zugunsten von Erkenntnis, Wissen, Erlebnis und Erfahrung?

Die aus dem Doppelkongress erwachsenen Beiträge fanden Ergänzung durch Beiträge von Autorinnen und Autoren, die zu relevanten thematischen Aspekten arbeiten bzw. gearbeitet haben. In acht Bänden und auf über 3000 Druckseiten gehen mehr als 130 Autorinnen und Autoren den vielschichtigen Fragen nach, die eine Geschichte der Kunst bis in unsere jüngere Gegenwart an den Unterricht als Vermittlungskunst stellt.

In der mehrbändigen Reihe hat jede thematische Spezifik ihren Ort. Dabei treten kunsthistorische Methoden und Analysen neben interdisziplinäre Ansätze. Flankierend nehmen fachhistorische Forschungen zur Geschichte der Kunsterziehung und Kunstpädagogik einen eigenen Raum ein. Ebenso werden die medialen Aspekte von Vermittlung fokussiert.

Über die acht Einzelbände spannt sich ein großer Bogen, unter dem sich mehrere Plateaus erstrecken, die mit zentralen Stichworten einen summarischen Eindruck von der Fülle der Anthologie geben: Tradition und Innovation, Vorbild und Nachbild, Bild und Gegenbild; globale Kunst, Eurozentrismus, Interkulturalität, regionale Kunst werden verhandelt; Fragen zu Kanon, Epochen, Ikonen, Umbrüche, Funktionen werden diskutiert; es geht immer wieder – und auch kontrovers – um Rezeptionsmethoden, Fachmethoden und Unterrichtsmethoden. Dabei nehmen die Methoden der künstlerisch-praktischen Auseinandersetzung einen besonderen Platz ein.

Schließlich zeigen Texte zur Unterrichtsplanung, zu den Zielgruppen und zum Altersbezug, zur Unterrichtspraxis oder Unterrichtsmodelle und Unterrichtseinheiten und längerfristig angelegte Projekte, welche große Chancen zur Bildung die historische Kunst in einer breit angelegten und divers verstandenen Methodik entfaltet. Histori-

sche und aktuelle Genderthemen treten neben Fragen um Inklusion in der Kunst. Dabei kommen Kunstpädagoginnen und Kunstpädagogen aus Schule und Hochschule, Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Künstlerinnen und Künstler sowie Vertreter anderer Fächer und angrenzender Disziplinen zu Wort.

Das umfassende Publikationsprojekt »KUNST · GESCHICHTE · UNTERRICHT« wäre nicht ohne die weitreichende Unterstützung vieler möglich gewesen. Das Bundesministerium für Bildung und Forschung hat die beiden Kongresse großzügig gefördert. Die Publikationsreihe wurde mit einem herausragenden Betrag durch die Mehlhorn-Stiftung überhaupt erst ermöglicht. Zu danken ist auch Hubert Burda für die besondere Förderung dieses Bandes. Den Autorinnen und Autoren, die mit ihren Beiträgen die Reihe »KUNST · GESCHICHTE · UNTERRICHT« zu einem in der Geschichte der Kunstpädagogik herausragenden Projekt der Bildung werden lassen, gebührt ein ganz besonderer Dank!

Dank gilt auch Andreas Wendt, der für das grafische Erscheinungsbild der Reihe sorgte. Das Gesamtlektorat der Reihen- und Bandherausgeber verband sich bei diesem Band mit dem umsichtigen Lektorat wesentlicher Texte durch Andrea Nabert. Elisabeth Jäcklein-Kreis hat dazu beigetragen, die Texte und Bilder wirkungsvoll ins Layout zu bringen. Gisela Tenter gebührt großer Dank für die umfassende Unterstützung bei der Endredaktion des Bandes.

Letztlich hat Ludwig Schlump als Verleger der Reihe im kopaed-Verlag einen Ort gegeben, von dem aus die Bände in die Fachwelt und zu den weiteren Interessenten ausstrahlen.

Johannes Kirschenmann und Frank Schulz

ORIENTIERUNGEN

Einführung: Pointierungen, Annäherungen, Wendungen, Verbindungen

Johannes Kirschenmann/Frank Schulz

Der erste Band der achtbändigen Anthologie »KUNST · GESCHICHTE · UNTERRICHT« spannt mit einem vielfältigen Spektrum das breite Themenfeld auf, in dem sich die Kunst- und Bildwissenschaften – hier wäre der Singular völlig unangemessen – und Kunstpädagogik begegnen. Es kommen aktuelle Diskursfelder zu Wort, zeitgenössische wie historische Kunst wird exemplarisch in ihren Relationen vermessen, etablierte Methoden zur Bildinterpretation werden in nuce und mit reichem Bildmaterial expliziert. Der zweite Band wird das Problemfeld aus unterschiedlichen Perspektiven in den Blick nehmen und das inhaltliche Programm mit leichten Akzentverschiebungen fortschreiben. Der vorliegende Band arbeitet Erkenntnis- und Diskussionsstränge heraus, die angesichts der Fülle von möglichen Vernetzungen zwischen Kunst, Geschichte und Unterricht grundlegende Orientierung bieten können für eine strukturierte Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Problem- und Fragestellungen.

Pointierungen

Unter dem Hashtag werden bestimmte grundlegende Herangehensweisen und Auffassungen, Denkrichtungen und -bewegungen herausgestellt, die die Auseinandersetzung mit Fragen zwischen Kunst, Geschichte und Unterricht in besonderer Weise in Gang bringen könnten. Hierbei wird der Fokus auch auf Bereiche gerichtet, die nicht immer sofort ins Blickfeld geraten, insbesondere auf Prozesse, Verlaufsqualitäten und Mittel der bildnerischen Produktion und Rezeption – in der Annahme ihrer herausgehobenen und auf keinen Fall zu vernachlässigenden Bedeutung.

Horst Bredekamp entfaltet mit hoher Anschauung und entlang unerwarteter wie prominenter Belege in seinem Beitrag »Ursprung und Geltung bildaktiver Prozesse« die mit ihm verbundene Theorie des Bildaktes. Im Kern geht es um einen, nicht nur künstlerischen Gestaltungsprozess, der ein Gegenüber der künstlerischen Materie bereits im Schöpfungsprozess antizipiert. Bestechend ist die Argumentation von Bredekamp, weil er eben die Pfade einer klassischen Kunstgeschichte verlässt und als Bildwissenschaftler die artifizielle Gestaltung mit, aber auch jenseits des künstlerischen Hervorbringens diskutiert.

Michael Hofstetter verflüssigt in seinem Beitrag »Kunstgeschichte als Archiv und Kunstgeschichte als Werkstatt« ein enges Methodenraster. Hofstetter argumentiert als Künstler und (Bildungs-)Philosoph, er findet argumentativen Beistand bei weite-

ren Philosophen, um letztlich an einem Werk von John Heartfield so apodiktisch wie klug als These zu resümieren, warum der Zugriff auf Geschichte selbst geschichtlich sein muss, warum dieses Geschichtliche nie – wie bei Heidegger – »natürlich« sein darf, warum die Natürlichkeit der Geschichte als Ideologie der Herrschenden entlarvt werden muss. Der Ort dafür ist die von ihm umrissene Werkstatt. Diese Werkstatt ist für Hofstetter keine Studierstube der Philosophie, sondern ein Ort tätiger Reflexion, wie sich guter Kunstunterricht eo ipso versteht.

Clemens Höxter geht in seinen grundsätzlichen Bildungsüberlegungen zurück bis zur Antike, schreitet wieder vor zum Klassizismus und dekliniert mit gekonntem Spürsinn für das Detail wie für Symbolik und Metapher den »Blick in Griechenlands Blüte«, 1825 von Karl Friedrich Schinkel gemalt, als ein Programmbild durch. Dabei seziert Höxter ein historisch hergeleitetes Bildwerk und mit seinen weit mehr als rhetorischen Fragen gegenüber einem heutigen Bildungsverständnis diskutiert der Autor die Aktualität einer »Allgemeinen Bildung« nach humanistisch-moralischen Maßstäben. In der reflektierenden wie bildnerisch konstruierenden Bildungs-Montage von Schinkel werden auch pathetische nationale Akzente gesetzt, doch in summa ist es eine Allegorie der Humboldt'schen Allgemeinen Bildung. Die Kunst ist dabei Träger des Geistigen und damit auch des übergeordneten Allgemeinen – eine Denkschule abseits des konkreten Zwecks.

Konkret und deutlich wird Höxter in einem zweiten, nachfolgenden Beitrag. Schon das Hölderlin-Zitat im Titel kündigt seine schonungslose Kritik der praktischen Kunstpädagogik an. Hier spricht einer, der jahrelang Referendarinnen und Referendare im Fach Kunst ausgebildet hat und der fast eine Dekade dem Fachverband Kunstpädagogik vorstand und in dieser Funktion manche Diskussion auf öffentlichem Parkett zu bestehen hatte.

Kunibert Bering und Rolf Niehoff haben mit großem Engagement eine Kunstdidaktik in den letzten Dekaden vorgestellt, die von der Bildkompetenz signifikant bestimmt ist. Unter der Überschrift dieser Anthologie rücken sie diese Bilddidaktik gleichsam einer Bilanz mit dem konstituierenden Ansatz des aktuellen Bildes neben dem historischen Bild ins Zentrum ihrer von einem umfassenden Bildbegriff bestimmten Didaktik – immer zielt ihre Argumentation auf Vermittlung und Unterricht. Kunibert Bering erläutert diese explizierte Bilddidaktik anschließend in einem eigenen Beitrag mit dem Schwerpunkt einer Anschlussfähigkeit zu Facetten der Jugendkultur.

Als kritische Reflexion dieser didaktischen Akzentuierung folgt der Beitrag von Carl-Peter Buschkühle. Vom vorausgeschickten Dilemma didaktischer Bearbeitung von Kunst im Konflikt zwischen der Lebendigkeit von Kunsterfahrung und der Einspannung von Kunst in operationalisierte Lehr-Lern-Formate, schematisierte Analysemethoden und ihrer Vergegenständlichung als Prüfungsgegenstand wendet sich

Buschkühle dann dem prominenten Bild zu. Punktuell befragt er aktuelle Didaktikpositionen nach ihrem Bildungsverständnis, um differenzhistorische Aspekte als bedeutsam für Bildung zu charakterisieren: Es ist das Gespräch über die Bilder, das von der sinnlichen Erfahrung ausgehend schließlich philosophierende Überlegungen anstößt. Buschkühle hebt – mit anschaulichen Beispielen – die differenzhistorische Betrachtung als Voraussetzung der differenzphilosophischen Reflexion hervor.

Hubert Sowa geht – doch anders als Hofstetter – in die Werkstatt der Kunst. Sie ist für ihn nicht nur der Ort der *TECHNE*, sie ist Ort und Anlass für das Dialogische der Kunst, die schon vor dem ersten Pinselstrich in einen interpersonalen Dialog tritt mit dem Produzenten der Kunst wie den – nicht selten noch imaginären Rezipienten. Das konstituiert ein Wissen aus und mit der Kunst, es ist exklusiv und nur in diesem Raum zu erlangen. Kunstschaffen wie Kunstwerk stehen und entstehen im Raum von Gespräch, Kritik, Vergleich, Kunsturteil. Sowa sieht die menschliche Wissensform der Kunst als einzigartig gebunden im systemischen Zusammenhang des fachbezogenen Gesprächs als Wechsel von Herstellen und Betrachten entwickeln und bewähren.

Michael Zimmermann hält als Kunstwissenschaftler ein Plädoyer gegen ziellosen Formalismus und stereotype Geschichtsbilder. Für ihn wird das Fach mit einschüchternden Museumswelten und altmodischer Bürgerlichkeit, darüber hinaus auch mit einem präventösen, intellektualisierten Kunstbetrieb bei den jugendlichen Rezipienten assoziiert. Zimmermann führt mit Bruegels »Sturz des Ikarus« vor, wie im Crossover die Methoden, die der Strukturalismus, die postmodernen Theorien und die Cultural Studies zugunsten einer validen Interpretation ausgebildet haben, Analyse und Interpretation gelingen.

Mit Raritäten im Wortsinne wartet schließlich der Beitrag von Sabine Muske-Klostermann auf. Sie stellt einige »Rara« vor, die in der klimatisierten Schatzkammer der Bibliothek der Münchner Kunstakademie seit Jahrhunderten überdauerten. Die Autorin beschreibt deren Bedeutung für die Kunstwissenschaft und die Lehre an der Kunstakademie. Das Medium Buch war erster Motor für die Entwicklung des künstlerischen und kunsttheoretischen Wissens und dessen kritischer Reflexion im Europa der Neuzeit. Noch lange galt das mimetische Nachschaffen, ob vom Kupferstich im großen Folianten oder nach den in den Maßen gewaltigen Gobelins, als der methodische Königsweg zum guten Künstler.

Annäherungen

Mit dem Hashtag »Annäherungen« verbinden sich Überlegungen zu Zugangsweisen in der Vermittlung speziell der historischen Kunst, nicht zuletzt zu Methoden, die auf größte Sorgfalt in der Differenz gegenüber dem Ganzen und den Details an Präzision im Blick als Grundlage jeder Erkenntnis ausgerichtet sind.

Die Nachlassverwalter des renommierten Kunsthistorikers Norbert Schneider haben dem aufbereiteten Wiederabdruck seiner bildreichen Einführung in die sozialhistorische Analyse­methode zugestimmt. Schneider illustriert seine Bilderzählungen im Kontext von Geschichte und Gesellschaft mit zahlreichen Bildwerken der niederländischen Malerei der Neuzeit. Auch sein Text ist nichts weniger als ein profunder Beitrag zu einer Kunstgeschichte als Kulturgeschichte.

Damit verbinden sich auch notwendige Annäherungsprozesse zwischen den Disziplinen: Jeder Beitrag mit kunstwissenschaftlichem Schwerpunkt ruft das Verhältnis der Vermittlung auf, ob explizit oder aus kunstpädagogischer Warte eher still eingefordert. Ein Gespräch zwischen dem Kunsthistoriker Ernst Rebel, der lange Jahre in der Lehrerbildung engagiert war, und dem Kunstpädagogen Johannes Kirschenmann leuchtet einige Ecken und Berührungen der beiden verwandten Disziplinen aus. Mediale Fragen der Vermittlung im historischen Wandel kommen dabei genauso zur Sprache wie didaktische Überlegungen zur Lehrerbildung.

Rebel fügt dem illustren Werkzeugkasten elaborierender und experimentierender Zugriffe der Kunstwissenschaft auf das Bild der Kunst und der Medien ein weiteres Instrument hinzu: Es ist der Mikro-Blick. Das kaum im ersten Anschauen eines Bildes zu sehende, das nur schwer zu entdeckende Detail, z. B. der Augapfel statt das ganze Porträt, finden seine Aufmerksamkeit. Das Detail ist für Rebel dann zuweilen Aufforderung, weiteren, auch ähnlichen Details im zeitgenössischen Populärbild nachzugehen.

Frank Schulz setzt sich schließlich aus kunstpädagogischer Sicht mit der grundlegenden Frage auseinander, wie es gelingen kann, Schülerinnen und Schülern nachhaltig Einsichten in die Eigenart der (bildenden) Kunst zu vermitteln, die Sprache der Formen und Farben versteh- und erlebbar zu machen und dabei den Zusammenhang von historischer und moderner, zeitgenössischer Kunst zu begreifen.

Wendungen und Verbindungen

Unter dem Hashtag »Wendungen und Verbindungen« werden auf exemplarische Weise kunstgeschichtliche Entwicklungen aufgezeigt und zeitgenössische künstlerischer Positionen versammelt, die zum Verständnis dieses Zusammenhanges beitragen können.

Bei dieser Exkursion, die das historische Bild, nicht nur der Kunst, in eine kleine Bildgeschichte zu Genese und Provenienz heutiger Bilder aufnimmt, bildet der Beitrag von Barbara Vinken den Auftakt. Mit bester kulturgeschichtlicher Kenntnis führt Vinken rasch zu einer zunächst vielleicht überraschenden These: Nach Vinken konstruiert der Westen durch reformierte protestantische oder republikanische Diskurse im Herzen der Moderne einen Inneren Orient, der bedrohlich alles eigentlich Westliche zersetzt: natürliche Geschlechtlichkeit und vor allen Dingen die Geschlechtsidentität von

Männern und Frauen, und folglich das Patriarchat. Aber auch die Subjektnormen der Moderne: Selbstbestimmung und Selbstbeherrschung. Auf der Strecke bleibt, so ihr düsteres Fazit, das die These noch etwas heller erstrahlen lässt, ein selbstbestimmtes Subjekt, das allein nur fortschrittlich Geschichte machen kann, Geschichte mit Sinn erfüllen und sich aus der Unmündigkeit befreien kann.

Wolfgang Ullrich führt wirkmächtige zeitgenössische Aneignungspraktiken vor – er sieht die Kunst jenseits der Kunstgeschichte. Welche Umwertungen erfährt ein Gemälde da Vincis, das bei Christi's in der Kategorie »Post-War and Contemporary Art« versteigert wurde und nach Werken von Mark Rothko, Louise Bourgeois und Vija Celmins unter den Hammer kam? Was ist hier los im Betriebssystem der Kunst, das schon vor der Pandemie wesentliche Strategien ins Internet verlagerte? Ullrich vertritt nicht allein die These, wonach die Globalisierung zwangsläufig zu einer Relativierung der Kategorien einzelner Kulturen führt, im Fall des Westens also sowohl der Begriff von Kunst wie auch deren Historisierung an Bedeutung verlieren. Was an dessen Stelle tritt, von den offen sichtbaren und den eher subtileren Umwertungen berichtet Ullrich in bester Kennerschaft in gleich zwei Beiträgen, die über zentrale Fragen miteinander verbunden sind.

Anna Livia Dörr und Ann-Jasmin Ullrich gehen in einer tiefen Analyse dem von Wolfgang Ullrich gezeigten Musikvideo »Apes**t« nach. Jay-Z und Beyoncé konnten im eigens gesperrten und hergerichteten Louvre ihren Clip drehen. So gerät Leonardo als der große Erfinder plötzlich inmitten einer neuen Aufführung von Kunstgeschichte. Der Beitrag der beiden Autorinnen führt gekonnt die Analyse eines so anspielungsreichen Musikvideos vor. Das Genre selbst mag auf dem Rückzug sein, die hier eingesetzten Choreografien wirken weiter und sind essenzieller Gegenstand im Werkzeugkasten der Kunstpädagogik.

Ein Gespräch zwischen der Performance-Künstlerin Nezaket Ekici und der Kunstpädagogin Barbara Lutz-Sterzenbach rekapituliert eine Performance von Ekici, die sich der Herausforderung stellte, jenseits einer gefälligen Parodie zentrale Elemente einer formal ausgerichteten Bildanalyse mit der Performance in ein Bild zu transformieren, das in 45 Minuten seine Form additiv und mutierend zu einem Ganzen fügte. Im Gespräch werden all die unsichtbaren und doch wirksamen Implikationen des Historischen diskutiert.

Zwei mit reichem Bildmaterial versehene Beiträge stellen – pars pro toto – die zeitgenössische Auseinandersetzung prominenter Künstlerinnen und Künstler mit historischen Referenzen vor. Das Feld der Zitate, Paraphrasen oder der Appropriationen ist unübersichtlich, nahezu entgrenzt. Bei Part 2 des dieser Anthologie vorausgegangenen Doppelkongresses haben Pia Fries und Florian Pumhösl ihre aktuellen Arbeiten vorgestellt. Hier im Band werden die Statements vertieft. Valentina Vlašić diskutiert mit differenziertem Blick, wie Hendrick Goltzius im aktuellen Schaffen von Pia Fries sich

niederschlägt – weit ab von jeder mimetischen Anlehnung. Jaleh Mansoor erörtert in ihrem Beitrag »Florian Pumhösls Fluchtlinie« am abstrakt gewordenen Genre des Porträts Singularität und Multiplizität gegenüber den Konstruktivisten im Werk von Pumhösl. Mit diesen Werkbeispielen, Relationen und kritischen Hinweisen erhält die didaktische Aufforderung zum »Vergleichenden Sehen«, das wesentliche Abschnitte der Anthologie prägt, ein anspruchsvolles Angebot der Reflexion und zur praktischen Erörterung im kunstpädagogischen Zusammenhang.

POINTIERUNGEN

Ursprung und Geltung bildaktiver Prozesse

Horst Bredekamp

Reflexion als Folge des visuellen Vergleichs

Vor fünf Jahren habe ich an dieser Stelle anlässlich des Symposiums Zeichnen als Erkenntnis über die Unabdingbarkeit der Zeichnung in jedweder Form der gestalten- den Organisation der Umwelt wie auch der Gewinnung eines reflexiven Denkraumes gesprochen. Im Zentrum stand eine beiläufige Zeichnung von Spiralbewegungen aus einem Text Tomasso Campanellas vom frühen 17. Jahrhundert. (Abbildung 1) In ihrer Spontaneität wie eine Telefonzeichnung wirkend, besitzt sie gerade in diesem Gestus eine geradezu kosmische Dimension. Mit ihrer Hilfe imaginiert der Autor die Bewegungen des Erzengels beim Jüngsten Gericht. Als wären an seinen an die Grenzen des Kosmos reichenden Flügel Lichter angebracht, zeigen die Linien wie in einer Simul- tan-Sequenz-Fotografie die Flügelschläge wie die Blätter eines Helikopters. Die schier unfassliche Fähigkeit der Zeichnung, in der Realisierung von Ideen und Gedankenbil- dern die Abstraktion mit der Konkretion zu verbinden, zeigt dieser *disegno* auf beson- dere Weise. (Bredekamp 2014, S. 23–36)

Das Grundprinzip kann in die fundamentale Frage nach den Notwendigkeiten und Möglichkeiten der gestaltenden Auseinandersetzung mit der Materie verallgemeinert werden. Den ersten Teil wird die Vor- und Frühgeschichte einnehmen, der zweite der Renaissance gewidmet sein, und der dritte gilt der Gegenwart. Es mag verwundern, dass ein Kunsthistoriker zu einem Thema forscht, bei dem unter anderem die frühe Auseinandersetzung des Menschen mit dem Stein eine Rolle spielt. Der Grund liegt in der seit Jahrzehnten sich vollziehenden Wiederkehr des Bildbegriffs von Leon Battista Alberti, einem der Begründer der Renaissance. In seiner großen Schrift über die Skulp- tur, »De Statua«, ist ihm zufolge von einem Bild, dem *simulacrum*, dann zu sprechen, wenn ein Naturgebilde zu erkennen gibt, dass es durch ein Minimum an Eingriff zu einer gleichsam humanisierten Form geworden ist (Bredekamp 2007, S. 42 f.).

Dieser Begriff des Bildes, grundlegend für die Auseinandersetzung mit der Materie als solcher, bietet einen Schlüssel für die Erforschung der Frühgeschichte des Men- schen. In den letzten Jahrzehnten sind auf diesem Feld atemberaubende Entdeckun- gen wie etwa die der bislang ältesten bekannten Bildhauerschule in der Schwäbischen Alb gemacht worden. (Grundlegend: Riek 1934, Hahn 1986, jüngst umfassend: Wolf 2015)

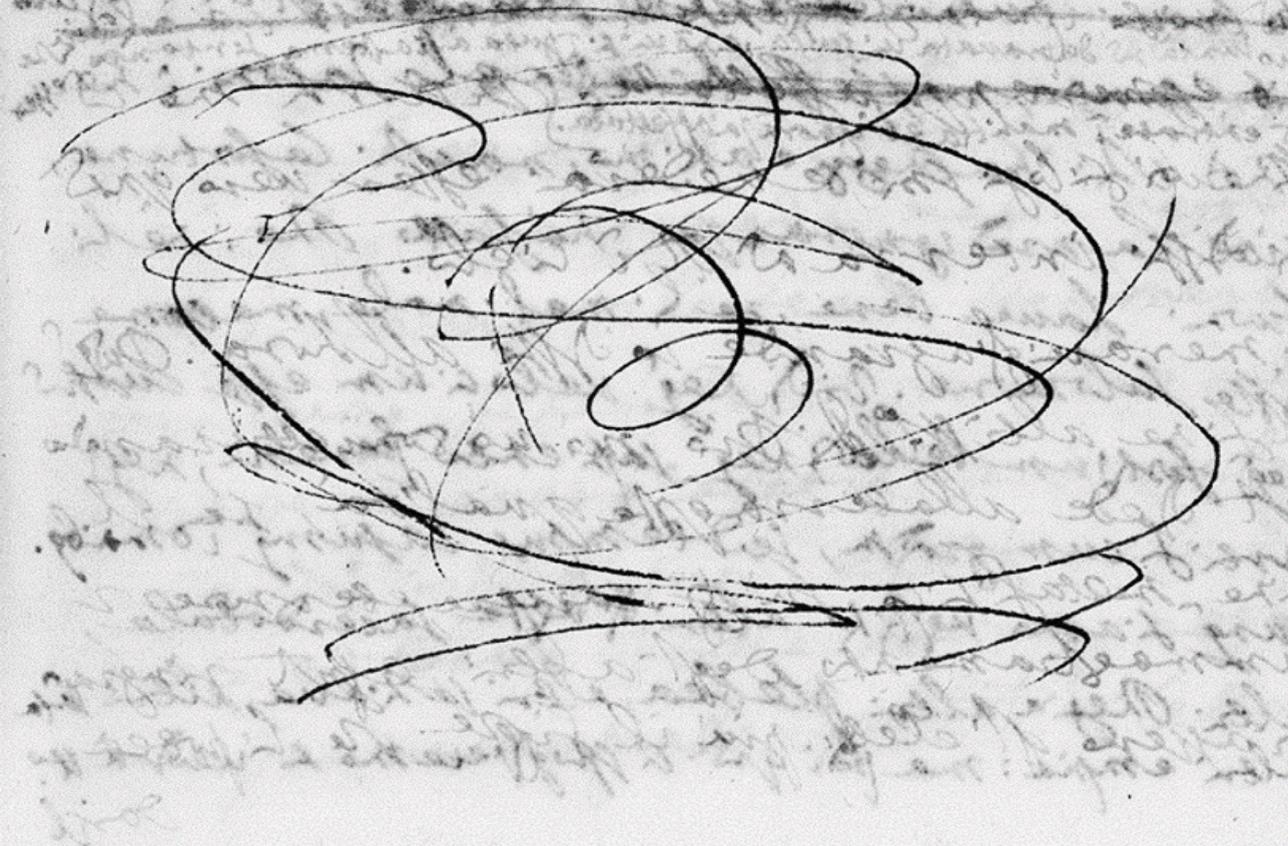


Abbildung 1: Tommaso Campanella (1568–1639): Zeichnung des Endgerichts. Aus: *L'ateismo trionfante*, 1607, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Narb. Lat. 4458, Fol. 80

Diese in der Kälte der Eiszeit hergestellten Figuren vermögen das Bild der Frühgeschichte im Bereich der Skulptur so nachhaltig neu zu justieren, dass sich durch sie eine veritable Revision des Entwicklungsbildes der Menschheit abzeichnet.¹

Von der Öffentlichkeit weniger stark bemerkt, in ihrer Konsequenz aber noch weitreichender, stößt die Bestimmung dessen, was den künstlerisch tätigen Menschen ausmacht, wie ein Fräskolben durch Wände, die bislang sein frühestes Auftreten eingegrenzt haben. Zu den Funden, die ein Team um den schottisch-norwegischen Vorgeschichtler Christopher Henshilwood sowie den Italiener Francesco d'Errico in einer etwa 300 km östlich von Kapstadt am Meer gelegenen Höhle Südafrikas gewonnen haben, gehören bis zu 80.000 Jahre alte Ritzungen, welche die Möglichkeiten der Zeichnung mit denen der Reliefbildung verbinden. (Henshilwood/Errico/Watts 2009, S. 32–34; vgl. den grundlegenden Artikel: Henshilwood/Errico 2005) (Abbildung 2) Ähnliche Ritzungen weist ein mehr als 300.000 Jahre alter Knochen aus Bilzingsleben

¹ Sie waren 2009 in der eindrucksvollen Ausstellung »Eiszeit – Kunst und Kultur« (Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg und Abteilung Ältere Urgeschichte und Quartärökologie der Eberhard Karls Universität Tübingen 2009) im Kunstgebäude Stuttgart versammelt.



Abbildung 2: Gravierter Ockerstein, ca. 70.000–90.000 Jahre alt, Südafrika, Blombos-Höhle.
Aus: Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg und Abteilung Ältere Urgeschichte und Quartärökologie der Eberhard Karls Universität Tübingen 2009, Abbildung 85



Abbildung 3: Knochen mit Ritzzeichnungen, Bilzingsleben (Thüringen), ca. 400.000 Jahre alt.
Aus: Thieme 2007, S. 227, Abbildung 184. Vgl. Schößler 2003

in Mitteleuropa auf. (Abbildung 3) Dieser Fund galt bisher als so isoliert, dass er der internationalen Aufmerksamkeit entgangen ist, bis ein Forscherteam um Josephine C. A. Joordens im Oktober 2014 einen Bericht über Einritzungen in Muscheln und anderen Gebilden aus Java publizierte, die ca. 500.000 Jahre alt sind. Von besonderem Interesse waren Einritzungen, die vermutlich mit Hilfe eines Haifischzahns wie mit dem Lineal eingeschnitzt wurden. (Abbildung 4) Damit zeigen sich in verschiedenen Weltgegenden deutlich formbezogene Zeichen, die eine bislang nicht deutbare, fraglos aber existierende Semantik vor Hundertausenden von Jahren präsentieren. Die Beispiele aus der Blombos-Höhle offenbaren ebenso wie die Ritzungen aus Bilzingsleben und Java die gemeinsame Wurzel von Zeichnung und Skulptur. Damit aber sind weitere Schleusen in die Vorgeschichte und den riesigen Zeit- und Ortsraum geöffnet, in



Abbildung 4: Einritzungen des Homo erectus in einer Muschel aus Java, Trinil, Leiden, Naturkundemuseum. Aus: Joordens/Errico/Wesselingh u. a. 2015

dem der Faustkeil die symbolisch geprägte Frühgeschichte des Menschen bestimmte. Als ein in Afrika und Eurasien in der gewaltigen Spanne von 1,8 Millionen bis zu 40.000 Jahren vor unserer Zeit auftretendes Artefakt war er bislang wie durch eine Mauer von den Gebilden der Höhlenmalereien und der frühen Skulpturen getrennt. Mit seinen scharfen Kanten wurde er als Werkzeug eingesetzt, aber er bestach, wie es bereits das bislang älteste Exemplar vom Rand des Turkana-Sees in Kenia zeigt, nicht minder durch die Sicherheit seiner stereometrischen Formen. (Abbildung 5)

Als in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts allerorten neue Funde das Interesse für die vorgeschichtlichen Altertümer entfachten, galten diese Gebilde als Beleg für die ursprüngliche Bestimmung des Menschen als Künstler, noch vor allen technischen Fähigkeiten. Dieses Verständnis ging im weiteren Verlauf des funktionsfixierten 19. Jahrhunderts verloren. (Pfisterer 2007) Jetzt aber ist es als maßgeblicher Deutungsansatz zurückgekehrt. Angesichts dessen, dass die Funktion der Faustkeile vollgültig auch durch andere Gestaltungen wie etwa rechteckige Formen ausgefüllt werden könnte, heißt es im Handbuch »Steinartefakte«: »Es ist unbestreitbar, dass diesen Stücken ein Bemühen um Ästhetik innewohnt.« (Le Tensorer 2012, S. 215)



Abbildung 5: Ältester bekannter Faustkeil, Rand des Turkana-Sees in Kenia, ca. 1,76 Millionen Jahre alt, Naturkundemuseum. Aus: Nature (477) 2011, Nr. 7362, Titelseite; vgl. Lepre/Roche/Kent u. a. 2011

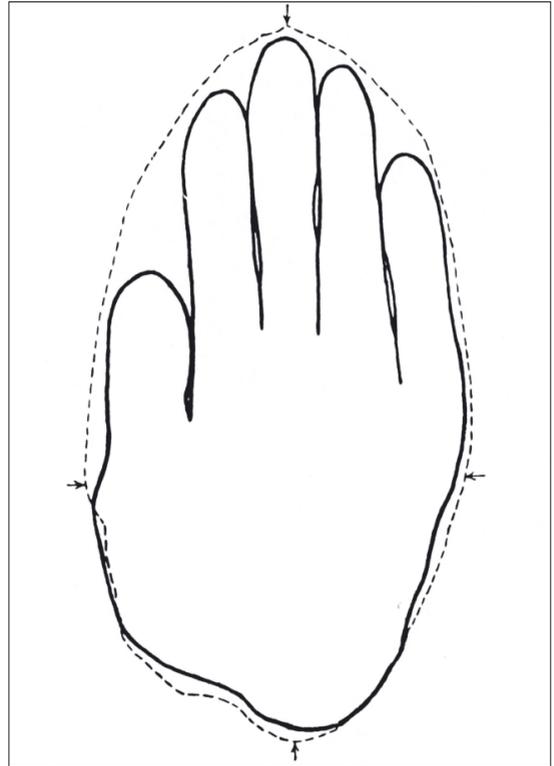


Abbildung 6: Robert Rudolf Schmidt, Rekonstruktion des Faustkeils als abstrahierter Hand, 1934. Aus: Schmidt 1934, S. 100, Abbildung 1

Die bislang sinnfälligste Deutung der Faustkeil-Ikonografie sieht in der Außenform eine Abstraktion der menschlichen Hand. (Abbildung 6) Mit Hilfe des zugeschlagenen Steins konnte dem Schöpfer und Nutzer eine »dritte Hand« in objektiver Form entgegengestellt werden. (Oakley 1981, S. 207, mit Bezug auf Schmidt 1934, S. 100) Dies dürfte zu dem eindrucksvollen Phänomen beigetragen haben, dass Faustkeile überwiegend leicht asymmetrisch geschlagen wurden, wie um das Prinzip der verlebendigen Spannung einzusetzen. Auch diese Besonderheit der Form bietet funktional keinen Vorteil.² Damit aber kommt jene Definition des Bildes und damit auch der Kunst in Betracht, wie sie der eingangs zitierte Alberti gefasst hat. Dies gilt insbesondere für eine Fülle von Faustkeilen, die entweder zu groß oder zu klein waren, um im Gebrauch aufzugehen, oder

² Michel LORBLANCHET hat dieses Prinzip am Beispiel des Zusammenspiels von konvexen und konkaven Umrisslinien analysiert (LORBLANCHET 1999, S. 125–130).



Abbildung 7: Faustkeil mit Fossil eines Seeigels, Swanscombe/England, ca. 400.000 Jahre alt, Liverpool, World Museum

die eine offenkundige visuell prägnante Form aufweisen. Inwiefern hier bereits von einer frühen Form der Kunst gesprochen werden kann, ist umstritten. So hat Harald Floss, Herausgeber von »Steinartefakte«, zwar als ein »sensationelles« Ergebnis der jüngsten Anthropologie bezeichnet, dass der Homo erectus und der Neanderthaler über hohe intellektuelle Fähigkeiten verfügten, aber dies dürfe »nicht dazu verleiten, anzunehmen, dass solche Objekte bereits als Vorläufer von Kunst oder gar als Kunst selbst anzuerkennen wären«. (Floss 2015, S. 103; Antwort auf Bredekamp 2015) Dieser Skepsis könnte auf der Ebene des Begrifflichen mit Einführung einer Wortschöpfung wie »Vorgeschichtliche Funktionsästhetik« begegnet werden. Die Ur- und Frühgeschichte ist in diesem Punkt jedoch ihrerseits uneins. Im Frühjahr 2018 hat eine Ausstellung in Dallas zu begründen versucht, dass bei der Herstellung der Faustkeile jeder Schlag zugleich funktional und semantisch bestimmt sei, sodass von Beginn an von Kunst gesprochen werden müsse. Der Faustkeil, so der Archäologe Tony Berlant und der Bildhauer Thomas Wynn, sei bereits in seiner Augentropfenform von eigentümlicher, wohlgefälliger Gestalt. Bereits der älteste Faustkeil vom Turkana-See in Afrika, knapp 1,8 Millionen Jahre alt, spräche mit seiner Andeutung eines Gesichtes für einen anderen Gestaltungsgrund als sie der Nutzen allein biete. (Berlant/Wynn 2018, S. 38) Dies würde den Begriff des Bildhauers bestätigen. Die Gestalt besäße eine so starke Latenz, dass von innerer Bildaktivität, *agency*, gesprochen werden könne. (Ebd.)

Die Gestaltung semantisch bestimmter Gegenstände beruht auf der Fähigkeit, durch Vergleich einen Sinn für Differenz und Wertschätzung zu schaffen. Dieses Denken in ikonischen Differenzen, um die Formel Gottfried Boehms aufzunehmen (Boehm 1994, S. 30; Boehm 2007, S. 34–38), bezieht sich auf die Art und Weise, in der Fossilien in die Gesichtsseiten der Faustkeile integriert wurden. In diesem Phänomen liegt die Basis meiner Überlegungen, die an nur einem von zahlreichen Beispielen, dem Faustkeil aus Swanscombe in England, dargelegt werden soll. (Vgl. ausführlicher: Bredekamp 2015; vgl. die bislang umfassendste Analyse: Moncel/Chiotti/Gaillard/Onoratini/Pleurdeau 2012)

Der Faustkeil aus Swanscombe lädt in der Bauchpartie relativ breit aus und auf der rechten Seite zeigt er eine ungewöhnliche Ausbuchtung. In der Mitte ist das Fossil eines Seeigels zu erkennen, bei dem links oben die Spitze eines Schlagwerkzeuges genau dort ansetzt, wo das Rund sich fortsetzt. (Oakley 1981, S. 209, Fig. 3; Lorblanchet 1999, S. 89, Abbildung S. 90; McNamara 2011, S. 22–24) (Abbildung 7) Hier ist ein Teil des Seeigel-Kreises abgeplatzt. Vermutlich ist bei diesem Schlag auch das linke Kreissegment verloren gegangen, aber im gesamten südwestlichen Bereich ist versucht worden, entlang des Rundes in die Tiefe zu gehen. Insgesamt ist die Kreislinie des fossilen Tieres stehen geblieben, sodass die mittlere Positionierung des Seeigels in dessen gesamter Rundung nachvollzogen werden kann.

Fossilien gaben den Anstoß, über die bildliche Differenz Erfahrung und das bildaktive Wechselspiel von Zufallsfund und Formung, wie dies Alberti für die Definition des Bildes an sich eingesetzt hat, eine elementare Form des Distanzbewusstseins auszubilden. Die dem Menschen entgegenkommende, fossile figürliche Form birgt in ihrem Überschusscharakter jenes Movens, das nichts mit Magie, sondern mit dem Angebot der Gestalt, der Affordance, zu tun hat. (Gibson 1979) Das Agieren des formgewordenen Differenzbewusstseins als herausfordernde Größe bedeutet einen scharfen Schnitt gegenüber allen Formen der ego-logischen Weltaufschließung. (Bredenkamp 2015; vgl. Fingerhut/Hufendiek/Wild 2014, S. 77 f.)

Arnold Gehlen hat dieses Phänomen schon in seinem 1956 publizierten Werk »Urmensch und Spätkultur« erfasst. Bei der Herstellung der Steinwerkzeuge sind ihm zufolge »gewisse Prozesse der Abstraktion im Spiel, die mindestens vorschweben müssen, gleichgültig, ob sie wortfähig sind oder nicht«. (Gehlen 1956, S. 12) Werkzeuge wie die Faustkeile sind für ihn daher »steinerne Begriffe« (S. 13). Dies zeigt im Ansatz, wie die Menschwerdung des Hominiden mit der Bearbeitung des Steins, lateinisch: *sculpere*, und dem Wechselspiel mit der entgegenkommenden Form als einer Art Urstoff des begrifflich-distanzierten Denkens und des enaktiven Handelns zu tun hat. Der Mensch wird zum Menschen als bild-hauendes Wesen: als *homo sculpens*.

Die Latenz und die Resonanz: Das Beispiel Michelangelo

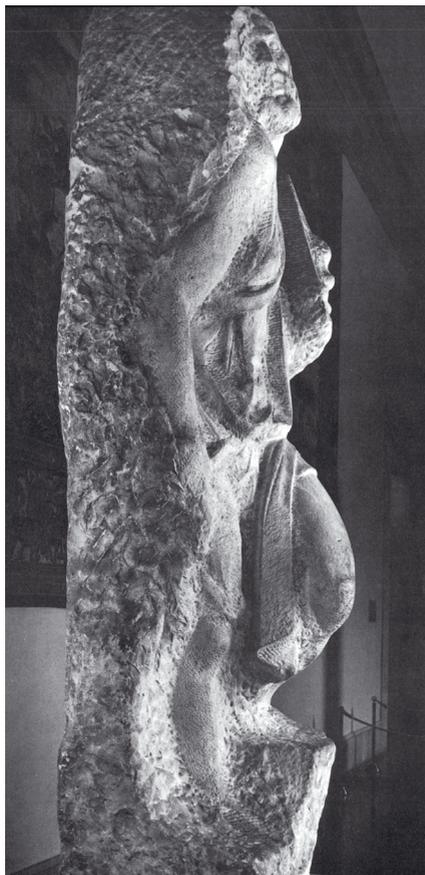
Um auch nur die Spur des Gedankens zu verscheuchen, dass dieses Prinzip ein Privileg des urzeitlichen Menschen gewesen sei, genügt der Blick auf eine Epoche, die im Bereich der Bildenden Kunst als schier unerreichbar gilt, und die in der Bildhauerei mit Michelangelo eine Art non plus ultra erreicht hat.

Ein einziges Beispiel, der Florentiner »Matthäus«, mag verdeutlichen, dass auch Michelangelo in dieses Wechselspiel von Eigenaktivität und Agens der Materie gespannt war. Er reagierte mit dieser kolossalen Figur auf ein für die Kunst der Renaissance einschneidendes Ereignis: die Entdeckung der Gruppe des Laokoon am 14. Januar 1506. (Muth 2017) Aus dem Schock dieser Erfahrung, die wie eine Rache der Rivalin der Antike auf Michelangelo wirken musste, hat er die 2,71 m hohe Skulptur geschaffen. (Abbildung 8) In den Spuren der wütenden Arbeitstechnik ist mit Händen zu greifen, was Michelangelo an dieser Form abarbeitete. Die Reaktion auf die Laokoon-Gruppe führt zu einer ungeahnten Steigerung des Körpervolumens und der im Marmor freigelegten Physis.

Bei allen Spuren einer starken Kraftanstrengung geht der Künstler mit einer tastenden Sensibilität vor. Sie offenbart sich in den unterschiedlichen Stufen der Bearbeitung. Wirkt das vordere Knie bereits poliert, erscheinen an den Seiten des Oberschenkels und durchweg am Unterschenkel Spuren der Verwendung von Spitz- und grobem



Abbildung 8: Michelangelo Buonarroti (1475–1564): Hl. Matthäus, 1506, Marmor, 271 cm hoch, Florenz, Galleria dell'Accademia



Abbildungen 9–13: Michelangelo Buonarroti: Hl. Matthäus – seitliche Ansicht, linke Hand, auf den Rücken gelegt, Oberkörper, Gesicht

Zahneisen. Entscheidend ist, dass das aufgestellte, nach vorn gedrückte Bein in seiner Grobform unverrückbar festgelegt ist. In der Zone zwischen den Unterschenkeln aber weisen massive Einschläge von Spitzseisen aus, dass der Grund erst vorbereitet wird und dass hier alle Möglichkeiten einer Gestaltung dieses Zwischenbereiches bleiben.

Von der Seite wird sofort sichtbar, dass Michelangelo das in einem kraftvoll gespannten Bogen heraustretende Bein in den am weitesten vorspringenden Partien bereits fast in die letzte Fassung gebracht hat, während das rechte Bein noch im Block verharret. (Abbildung 9) Offenbar hat Michelangelo gezögert, bis er auf das Niveau der nun freigelegten Oberfläche heruntergeschlagen hat. Während das linke Knie bereits vollendet war, blieb das rechte noch in der Latenz der Formgebung.

Das Herausarbeiten von vorspringenden Details aus der gar nicht oder weniger bearbeiteten Umgebung wird auch an der linken Hand des Apostels sichtbar, die in ihrer feinporigen Oberfläche wie aus einem Meer an rohen, chaotischen Formen aufzutauchen scheint (Abbildung 10). Beziehungslos isoliert, tritt an einem zunächst zufällig wirkenden Teil des Blockes eine bereits feiner bearbeitete Partie auf. Vasari hat für dieses Vorgehen, das noch im Prozess des Skulptierens die größtmögliche Variationsbreite bewahrt, ein berühmt gewordenes Bild geprägt. Ihm zufolge gleiche die aus dem Marmor Schicht für Schicht nach innen abgetragene Statue einer Wachsfigur, die in einer Wanne liege, aus der langsam das Wasser abgelassen werde. (Milanesi 1906, Bd. I, S. 154) (Abbildung 11)

Im ersten Eindruck ist der »Matthäus« wie mit furioser Wildheit aus dem Block gehämmert. (Abbildung 12) Das stufenweise Abschichten zeigt jedoch einerseits die strenge Disziplin dieses Vorgehens und andererseits das freie bildnerische Imaginationsvermögen. Wie Inseln tauchen an unterschiedlichen Stellen des Blockes die ersten Stellen der Gestaltoberfläche auf, so an der rechten Schulter. Dasselbe gilt für das Gesicht, wo die Lippen und Teile der linken Gesichtshälfte wie aus einem unruhigen Meer auftauchen, ohne dass diese bereits geglättet oder geschmirgelt wären. (Abbildung 13) Als habe er über den Marmor durchdringende Augen verfügt, musste Michelangelo eine zumindest tentative Vorstellung der Gesamtfigur besitzen, um derart isoliert die obersten Stellen abschichten und freilegen zu können. Die Zuordnung des an wenigen Punkten fixierten Körpers bedeutete jedoch keinen Zwangsapparat, sondern ein tentativ die Materie nach der ihr eigenen Latenz befragendes Verfahren.

Zwischen den vier Haltepunkten, dem Gesicht, der rechten Schulter, der Hand und dem Knie, waren alle Möglichkeiten der Körpergestaltung noch frei, und bis zuletzt scheint Michelangelo gewartet zu haben, bevor er sich zur endgültigen Festlegung entschied. (Summers 1981, S. 100 f.) Die im »Matthäus« schulmäßig festgehaltene Technik beruht nicht auf einer Übertragung einer festgelegten Form in den Marmorblock, sondern auf einem offenen Dialog mit der Materie während des Skulptierens. Auf

diese Weise nähert sich die Bearbeitung des härtesten Materials, des Marmors, der Technik des Skizzierens an. So wüst der »Matthäus« aus dem Stein herausgeschlagen wirkt, so ist er doch nicht in einer Bezwingung des Marmorblockes entstanden, sondern in einem suchenden Verfahren, welches den zu schaffenden Steinstoff als noch bewegliche Materie begreift, die erst im letzten Schritt in all ihren Formen fast widerstrebend fixiert wird, weil im Non-Finito das latente Innenleben des Marmors und die Lebendigkeit des Umganges mit dieser Art Latenz erfahrbar werden. (Vgl. hierzu ausführlicher, teils wörtlich: Bredekamp 2019, S. 27 ff.)

Es ist dieses Verfahren, das fast panisch vermeidet, die Latenz der Möglichkeiten durch Vollendung der einzelnen Partien zu mindern. Es rechnet mit dem Gegenüber einer eigenwilligen Materie, wie sie der Begriff des *active matter* voraussetzt, und dem sucht Michelangelo bereits im Schöpfungsprozess selbst entgegenzukommen.

Die aktive Materie: Die Verbindung von Digital und Analog

In einem dritten, in die Gegenwart führenden Schritt soll zumindest angedeutet werden, dass jene reflexive Resonanz mit dem Material als Grundprinzip heute aus einer unerwarteten Richtung entgegenkommt. Aus der Materie selbst wird jene Aktivität neu zu entwickeln versucht, die in der bildaktiven *energeia* vorbereitet ist.

Die im Exzellenzcluster »Bild Wissen Gestaltung« der Humboldt-Universität gewonnenen Erfahrungen, die im Exzellenzcluster Matters of Activity weitergeführt werden, münden in die Frage der selbstbewegenden Materialien, die mit dem Begriff der aktiven Materie zu versehen sind, also um die seit der Antike scheinbar feststehende Bestimmung der Materie als eine passive, auf Außenimpulse angewiesene Größe. Die Analyse von Holz, wie sie in der Physik und Biologie seit Jahrzehnten erforscht wird, kann diese Grundthese jedoch nicht restlos bestätigen. Ein berühmtes Beispiel ist der Tannenzapfen, der, losgelöst vom Baum, in kurzer Zeit wie zu Stein zu erstarren scheint. (Abbildung 14) Das Leben ist aus ihm gewichen. Warum er dann bei Befuchtung sich erneut zu regen beginnt, kann zunächst auf die äußeren Einflüsse der Lufthülle zurückgeführt werden. Die aktuelle Holzforschung aber stellt in Frage, ob nicht eine latent lebendige Struktur, ein System von Codes, in der Materie selbst aktiv bleiben muss, um von sich aus auf diese Außeneinflüsse reagieren zu können. Wenn dem so wäre, dann wäre die scharfe Unterscheidung zwischen toter und lebendiger Materie nicht eindeutig gegeben.

Dieser Mechanismus konnte weitgehend aus der Zellstruktur und der unterschiedlichen Möglichkeiten, Wasserzufuhr gleichmäßig zu verteilen, gedeutet werden: »Die Zellen eines ausgereiften Kiefernzapfens sind tot, daher ist der Mechanismus passiv: Schuppenstruktur und die Zellwände, aus denen die Schuppe aufgebaut ist, reagieren auf Veränderungen der relativen Feuchtigkeit« (Dawson/Vincent/Rocca 1997,



Abbildung 14: Zapfen der Coulters Kiefer

S. 668; vgl. Friedman/Krauthausen 2016, S. 174). Forscher wie Peter Fratzl kommen heute jedoch zum Ergebnis, dass Passivität keinesfalls die Aktionen der Schuppen des Tannenzapfens begründen können. Vielmehr bedeutet die strukturelle Empfänglichkeit für diese Art Passivität selbst ein Zeichen von Aktivität: »Das notwendige Energiedepot der Materie liegt hier in der materialen Struktur. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum die Aktivität der Materie nicht allein über die Steuerung einer inneren Energiequelle nach Art des Stoffwechsels zu bestimmen ist: Auch die Struktur selbst kann Energie bereitstellen, um gezielt Bewegungsarbeit zu leisten – und genau diese Möglichkeit definiert die materiale Struktur als active matter« (Friedman/Krauthausen 2016, S. 175, mit Verweis auf Haupt 1977, S. 3 f.).

Ein umstrittenes Gebiet sind in diesem Rahmen auch bakterielle Biofilme, die in Form von Myriaden von Organismen auf kleinstem Raum zelluläre Architekturen bilden und die mit einer beeindruckenden »Intelligenz« eine morphologische Struktur entfalten, die den Betrachter staunen lässt. (Hengge 2015) (Abbildung 15). Es sind sich selbst regulierende Kleinstarchitekturen, die geometrische Muster hervorbringen. Der klassischen Lehre zufolge sind sie ebenfalls vor allem durch Außenwirkungen hervorgerufen: Unter den Veränderungen des Druckes der Wärme oder der wachsenden Kälte ziehen sich diese Bakterien zusammen oder dehnen sich aus; dies ist eine geläufige Interpretation. Aber auch hier scheint eine eigentätige, strukturbedingte, auf einen gemeinsamen Code angewiesene Selbstgestaltung im Spiel, wie es der Tannenzapfen nahelegt. (Friedman/Krauthausen 2016, S. 175)

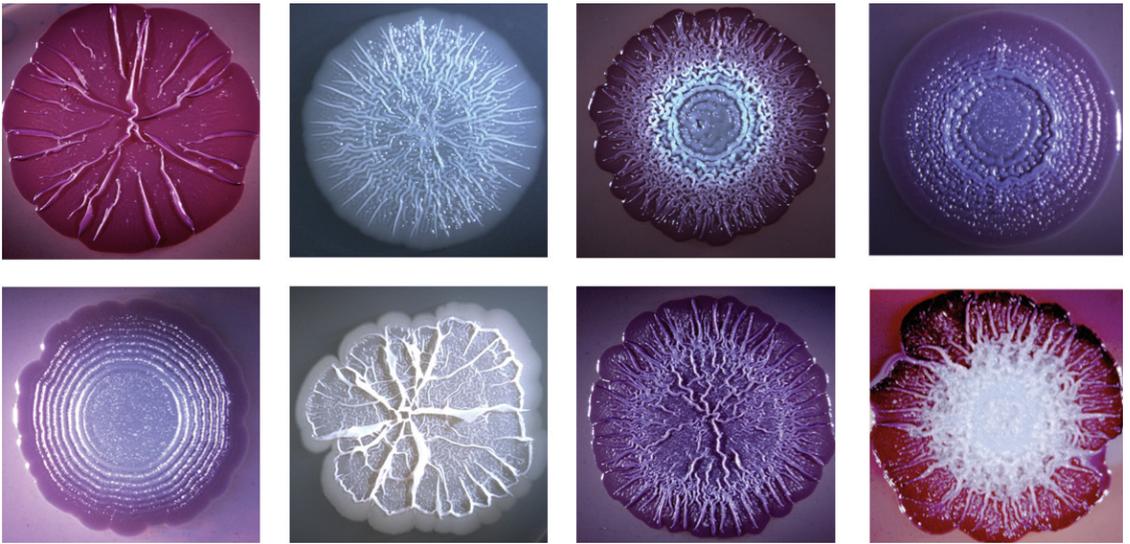


Abbildung 15: Makrokolonie-Biofilm eines Stammes von *Escherichia coli*, auf Agarplatte gewachsen, Durchmesser ca. 2 cm (Labor Regine Hengge), 2018

Dies führt zur Frage, ob nicht der in heutiger Zeit relativ verbrauchte Begriff des Strukturalismus auf eine neue Weise begründet werden könnte. Im herkömmlichen Sinn, seit den 1960er Jahren, vor allem im sogenannten französischen Denken, hat der Begriff dazu gedient, für die Geisteswissenschaften Bedingungen der Erläuterung kultureller Prozesse zu benennen, die sich vornehmlich durch übergreifende Zeichenstrukturen definieren lassen. Mit der Frage nach der aktiven Materie aber kann dieser strukturelle Ansatz in die viel weitere Zone einer lebendigen Kodierung getrieben werden: in die tiefsten Bereiche der Natur, und auch solcher, die bislang als anorganisch gedeutet worden sind. (Schäffner 2015)

Eine der stärksten Herausforderungen der gegenwärtigen Forschungsfelder in den Naturwissenschaften unterstellt genau eine solche, umfassende Aktivität, die von Bioformen bis zu scheinbar toten Dingen reicht. Der Aufstieg des Begriffs der Materialaktivität entfaltet als Parallele zum Bildakt aus den Laboratorien der Naturwissenschaften heraus eine eigene *Physis*. Ohne auch nur den Namen von Bruno Latour zu kennen, fassen vor allem die Materialwissenschaften die Latenz der physischen Strukturen unter der Formel *active matter*. Die Notwendigkeit, der Welt einen aufgeklärten »Minimalanimismus« zu unterstellen, wie es der Philosoph Wolfram Hogrebe gefordert hat, könnte sich über diese Wendung der Naturwissenschaften auf eine vor Jahren noch undenkbare Weise materialiter bewahrheiten. (Hogrebe 2010, S. 377) Dies hat nichts mit dem Holismus des New Age und anderer okkulten Bewegungen zu tun, sondern mit der Wiederkehr von Naturkonzepten, wie sie mit Leibniz und Spinoza zu verbinden sind.



Abbildung 16: Sperrholz mit reaktiver Apparatur aus Furnierverbund auf Kunststoffstruktur, Stuttgart, Universität, Institute for Computational Design (ICD)

Die Kunst erweist sich hier einmal mehr als ein schnellerer Rezeptor denn alle Theorie. Sowohl in Kunstwerken wie auch Architektur werden diese Bewegungsvorgänge scheinbar toter Materialien verarbeitet, um sie als pseudolebendige Automaten zu nutzen. Hierzu gehören die Wände des sogenannten »Meteorosensitiven Pavillons« von den Stuttgarter Architekten Achim Menges, Oliver David Krieg und Steffen Reichert (Doll/Bredenkamp/Schäffner 2016, S. 254) (Abbildung 16), bei dem die atmosphärischen Veränderungen wie etwa die Differenzen im Wassergehalt der Luft Strukturen bewegen lassen, die über keine organischen Bestandteile mehr verfügen, dennoch aber »den Antrieb für dieses lebendig scheinende Kunstwerk« bilden (Fratzl 2016a, S. 156; vgl. Fratzl 2016b). Die Frage, ob bei den Bewegungen, die von Feuchtigkeitsschwankungen ausgelöst werden (Abbildung 17), eine passive Reaktion der toten Holzzellen oder eine aktive Prädisposition gegeben ist, bräuchte nicht gestellt zu werden, weil auch die Reaktion einer Eigenaktivität entspringt. (Friedman/Krauthausen 2016, S. 175)

Paula von Brummelens »Responsive Surfaces« haben diesen Kern getroffen (Abbildungen 18–21). Ihre Stoffe bestehen aus nicht-natürlichen Materialien, die ähnliche Reaktionen wie die Stacheln des Igels oder die Nackenhaare der Katze mit eigenen Bewegungen auf Berührungen reagieren. Es sind Wahrnehmungen, die sich als Eigenbewegung äußern. Die Reaktionen auf äußere Stimuli sind respondierende Eigenaktivitäten im Inneren. Jede Perzeption ist daher auch Intention, und dies gilt für Organismen wie auch scheinbar leblose Gegenstände. (Myrdal 2012, S. 90)

Es gilt, an ein Wissen anzuknüpfen, das die Trennung von leblos und lebendig, aktiv und passiv, Materie und Organismus nicht kannte oder zu festigen vermied, wie es Gottfried Wilhelm Leibniz vertrat. (Bredenkamp 2008) Im Gegensatz zur Philosophie, die gelegentlich, so etwa im Vitalismusstreit, auf diese Frage zurückgekommen ist (Normandin/Wolfe 2013), hat die Bildende Kunst dieses Prinzip durchgängig bewahrt (Bredenkamp/Schäffner 2020).

Schluss

Die Bildhauer der Faustkeile wie auch Michelangelo als ein herausragendes Beispiel der jüngeren Zeit grüßen aus Epochen, in denen die Welt in ihrer inneren Latenz noch vibrierte. Reflexionen transkultureller Gemeinsamkeiten wie auch ein neuer Begriff von Materie, der aus den Labors der Materialwissenschaften stammt, vermögen sie zu Genossen unserer eigenen Zeit zu machen. Das Zeichnen und Skulptieren sind verwandte Formen der Wahrnehmung einer Welt, die nicht als ein lebloses und damit ohne eigenen Wert veresehenes, passives Gegenüber begriffen wird, sondern als ein Medium der Wechselwirkung. Jede Linienführung reagiert auf den Untergrund und auf die Aussage der bereits gezeichneten Eintragung, sodass die Bewegung der Hand nicht allein aus einer unveränderlichen, vorhandenen Idee gesteuert wird, sondern auch durch die Verän-



Abbildungen 18–21: Paula van Brummelen: Responsive Surfaces, Kork, kupferbedampftes Textil, Tyvek, leitfähiges Garn, Formgedächtnislegierung (FGL), verschiedene Maße.
Aus: Doll/Bredekamp/Schäffner 2016, S. 261



derungen, welche die Idee und Vorstellung durch den Widerstand der Materie und die nicht vollständig kontrollierbare Botschaft der im Prozess befindlichen Linienführung erfährt. Es ist die Latenz einer aktiven Materie und einer bildaktiven Form. Dasselbe gilt für die Meißelschläge im Prozess eines schöpferischen Skulptierens.

Übertragen in philosophische Begriffe, erlaubt diese Erfahrung die Erkenntnis, dass die Umwelt und die Welt als Ganze keinesfalls allein dem konstruktiven Willen des Handelnden gehorchen kann und darf. Ein komplexerer Sinn der Gestaltung umfasst die Anerkennung, dass der Gestaltende im Prozess der Formgebung seinerseits gestaltet wird. Dieser Begriff des Schöpferischen baut die Spirale einer Wechselwirkung zwischen Idee, Materie und Form auf, in der Bescheidenheit oder gar Demut, zumindest aber Respekt zur Bestimmung des eigenen Tuns gehören.

Hierin liegt eine Konsequenz auch für den Bereich des Unterrichts. Die Sensibilität für die latente Eigenbewegung des Gegenübers ist die Voraussetzung aller Empathie. Sie bewirkt, die eigene Handlung durch die material definierte Autonomie des Anderen zu durchdenken und durchzuführen. Damit führt sie keinesfalls zur eigenen Passivität, sondern zu einer bestimmteren und komplexer angelegten Gestaltung.

In einem ersten Schritt wurde verfolgt, dass Funktion und Gestaltung als unabdingbare Einheit zur Wesensbestimmung dessen gehört, was den Menschen qua definitionem ausmacht. Die inkludierten Fossilien verdeutlichen, warum die Fähigkeit, die Form als autonome Größe zu akzeptieren, die dem Prinzip der ikonischen Differenz verpflichtet ist, als ein wesentliches Element der Menschwerdung der Humanoiden anerkannt werden kann. Sie zwingt dem Schöpfer die Bedingungen der Gestaltung auf. Die Resonanz zwischen der gestaltet materialisierten Form und dem Betrachter und Nutzer begründet die Bildaktivität. Der zweite, auf Michelangelo bezogene Passus versuchte zu zeigen, dass diese die Eigenbewegung selbst des Marmors berücksichtigende Weise demselben Prinzip verpflichtet ist; sie bleibt eine Wesensbestimmung der Formung. Dieses Wechselspiel ist weiterhin virulent; dem galt der dritte Schritt.

Die Ironie unserer Zeit liegt darin, dass, wer die Technik und die Naturwissenschaften über die Kunst und die Ästhetik stellt, nicht auf der Höhe gerade eben der Naturwissenschaften und deren Begriff der »aktiven Materie« steht. Es ist ein bemerkenswertes Phänomen, dass alle Stimmen, die der Kunst einen sekundären Rang zusprechen, im Abseits nicht nur der Gestaltungsdisziplinen stehen, sondern auch einem neuen, naturwissenschaftlichen, aktiven Begriff der Materie. Die drei Beispiele, der Faustkeil, die zeichnende Schlagtechnik von Michelangelo und die Resonanz einer aktiven Materie heute, begründen, dass es zum Wesen des Menschen gehört, zwischen Nutzen und Form nicht unterscheiden zu können. Beide gehören so unabdingbar zusammen, dass jede Deutung, derzufolge erst der Zweck und dann die Ästhetik komme, am Wesen der Zwecke und am Charakter der Materie vorbeigeht.

Literatur

- Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg und Abteilung Ältere Urgeschichte und Quartärökologie der Eberhard Karls Universität Tübingen (Hrsg.): *Eiszeit. Kunst und Kultur*. AK Kunstgebäude Stuttgart. Ostfildern.
- Berlant, Tony/Wynn, Thomas (2018): *First Sculpture*. In: Berlant, Tony/Wynn, Thomas (Hrsg.): *First Sculpture*. AK Nasher Sculptur Center Dallas. Dallas, S. 15–48.
- Boehm, Gottfried (1994): *Die Wiederkehr der Bilder*. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild? München*, S. 11–38.
- Boehm, Gottfried (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin.
- Bredenkamp, Horst (2007): *Der Bildakt*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen. Berlin.
- Bredenkamp, Horst (2008): *Die Fenster der Monade*. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst. 2. Aufl. Berlin.
- Bredenkamp, Horst (2014): *Spiralkritzel von Galilei, Campanella und Fludd*. In: Lutz-Sterzenbach, Barbara/Kirschenmann, Johannes (Hrsg.): *Zeichnen als Erkenntnis*. Beiträge aus Kunst, Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. München.
- Bredenkamp, Horst (2015): *Der Faustkeil und die ikonische Differenz*. In: Engel, Franz/Marienberg, Sabine (Hrsg.): *Das entgegenkommende Denken*. Verstehen zwischen Form und Empfindung. Actus und Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie. Bd. XV. Hrsg.: Bredenkamp, Horst/Trabant, Jürgen. Berlin, S. 105–118.
- Bredenkamp, Horst (2019): *Latenz der Materie*. Michelangelo, Leibniz und Active Matter. In: Pompe, Anja (Hrsg.): *Bild und Latenz*. Paderborn, S. 27–44.
- Bredenkamp, Horst/Schäffner, Wolfgang (Hrsg.) (2020): *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 83 (3).
- Dawson, Colin/Vincent, Julian F. V./Rocca, Anne-Marie (1997): *How Pine Cones open*. *Nature* (390), S. 668.
- Doll, Nikola/Bredenkamp, Horst/Schäffner, Wolfgang (*für das Interdisziplinäre Labor »Bild Wissen Gestaltung«*) (Hrsg.) (2016): *+ultra. gestaltung schafft wissen*. Leipzig.
- Fingerhut, Joerg/Hufendiek, Rebekka/Wild, Markus (Hrsg.) (2014): *Philosophie der Verkörperung*. Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte. Berlin.
- Floss, Harald (2015): *Paläolithische Steinartefakte*. Die ältesten Werkzeuge der Menschheit. In: Engel, Franz/Marienberg, Sabine (Hrsg.): *Das entgegenkommende Denken*. Verstehen zwischen Form und Empfindung. Actus und Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie. Bd. XV. Hrsg.: Bredenkamp, Horst/Trabant, Jürgen. Berlin, S. 89–104.

- Fratzl, Peter* (2016a): Katalogeintrag. In: Doll, Nikola/Bredekamp, Horst/Schäffner, Wolfgang (für das Interdisziplinäre Labor »Bild Wissen Gestaltung«) (Hrsg.): +ultra. gestaltung schafft wissen. Leipzig, S. 156.
- Fratzl, Peter* (2016b): Bioinspirierte Gestaltung von Materialien. In: Doll, Nikola/Bredekamp, Horst/Schäffner, Wolfgang (für das Interdisziplinäre Labor »Bild Wissen Gestaltung«) (Hrsg.): +ultra. gestaltung schafft wissen. Leipzig, S. 177–182.
- Friedman, Michael/Krauthausen, Karin* (2016): Inspirierte Mechanik. Active matter als Maschine und Struktur. In: Doll, Nikola/Bredekamp, Horst/Schäffner, Wolfgang (für das Interdisziplinäre Labor »Bild Wissen Gestaltung«) (Hrsg.): +ultra. gestaltung schafft wissen. Leipzig. S. 171–182.
- Gehlen, Arnold* (1956): Urmensch und Spätkultur. Bonn.
- Gibson, James Jerome* (1979): The Ecological Approach to Visual Perception. Boston.
- Hahn, Joachim* (1986): Kraft und Aggression. Die Botschaft der Eiszeitkunst im Auri-gnacen Süddeutschlands. Tübingen.
- Haupt, Wolfgang* (1977): Bewegungsphysiologie der Pflanzen. Stuttgart.
- Hengge, Regine* (2015): Bakterielle Megastädte – 3D-Architektur von Biofilmen. In: Biospektrum. Bd. 21 (5), S. 480–483.
- Henshilwood, Christopher/Errico, Francesco d'* (2005): Being modern in the Middle Stone Age. In: Gamble, Clive/Porr, Martin (Hrsg.): The Hominid Individual in Context. Archeological investigations of Lower and Middle Palaeolithic landscapes, locales and artefacts. New York, S. 244–264.
- Henshilwood, Christopher/Errico, Francesco d'/Watts, Ian* (2009): Engraved ochres from the Middle Stone Age levels at Blombos Cave, South Africa. In: Journal of Human Evolution. Bd. 57, S. 27–47.
- Hogrebe, Wolfram* (2010): Protodeixis. Was zeigt sich zuerst? In: Boehm, Gottfried/Egenhofer, Sebastian/Spies, Christian (Hrsg.): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren. München, S. 375–385.
- Joordens, Josephine C.A./Errico, Francesco d'/Wesselingh, Frank P. u. a.* (2015): Homo erectus at Trinil on Java used shells for tool production and engraving. Nature (518), S. 228–231.
- Le Tensorer, Jean-Marie* (2012): Faustkeile. In: Floss, Harald (Hrsg.): Steinartefakte vom Altpaläolithikum bis in die Neuzeit. Tübingen, S. 209–218.
- Lepre, J. Christopher/Roche, Hélène/Kent, Denis V. u. a.* (2011): An earlier origin for the Acheulian. In: Nature (477), S. 82–85.
- Lorblanchet, Michel* (1999): La Naissance de l'Art. Genèse de l'art préhistorique. Paris.
- McNamara, Kenneth J.* (2011): The Star-Crossed Stone. The secret Life Myths, and History of a Fascinating Fossil. Chicago/London.

- Milanesi, Gaetano* (Hrsg.) (1906): Vasari, Giorgio. Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori. 7 Bde. Florenz.
- Moncel, M.-H./Chiotti, L./Gaillard, C./Onoratini, G./Pleurdeau, D.* (2012): Non-utilitarian Lithic Objects from the European Paleolithic. In: *Archeology, Ethnology & Anthropology of Eurasia* 40 (1), S. 24–40.
- Muth, Susanne* (Hrsg.) (2017): Laokoon. Auf der Suche nach einem Meisterwerk. Rahden.
- Myrdal, Peter* (2012): Leibniz on Agency and Force. Uppsala.
- Normandin, Sebastian/Wolfe, Charles T.* (Hrsg.) (2013): Vitalism and the Scientific Image in Post-Enlightenment Life Science, 1800–2010. Dordrecht/Heidelberg/New York/London.
- Oakley, Kenneth P.* (1981): Emergence of higher thought 3.0-0.2 Ma B. P. In: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B. Biological Sciences*. Bd. 292, S. 205–211.
- Pfisterer, Ulrich* (2007): Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft. In: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*. Bd. 10. Berlin, S. 13–80.
- Riek, Gustav* (1934): Die Eiszeitjägerstation am Vogelherd im Lonetal. Bd. 1: Die Kulturen. Tübingen.
- Schäffner, Wolfgang* (2015): Interdisziplinäre Gestaltung. In: Bredekamp, Horst/Schäffner, Wolfgang (Hrsg.): *Haare hören – Strukturen wissen – Räume agieren*. Berichte aus dem Interdisziplinären Labor Bild Wissen Gestaltung. Jahrestagung, 15. November 2014, in der Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Bielefeld, S. 199–212.
- Schmidt, Robert Rudolf* (1934): *Der Geist der Vorzeit*. Berlin.
- Schößler, K.* (2003): Versuch zur Deutung des Strichmusters auf dem Knochenartefakt Bilzingsleben Nr. 208, 33 – Mondkalender? -. In: *Praehistorica Thuringica*. Bd. 9, S. 29–34.
- Summers, David* (1981): *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton.
- Thieme, Hartmut* (2007): *Die Schöninger Speere*. Mensch und Jagd vor 400.000 Jahren. AK Braunschweigisches Landesmuseum/Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Stuttgart.
- Wolf, Sibylle* (2015): *Schmuckstücke. Die Elfenbeinbearbeitung im Schwäbischen Aurignacien*. Tübingen.

Kunstgeschichte als Archiv und Kunstgeschichte als Werkstatt¹

Michael Hofstetter

»Gewiss, wir brauchen Historie, aber wir brauchen sie anders, als sie der verwöhnte Müßiggänger im Garten des Wissens braucht [...]. Das heißt, wir brauchen sie zum Leben und zur Tat, nicht zur bequemen Abkehr vom Leben und von der Tat, oder gar zur Beschönigung des selbstsüchtigen Lebens und der feigen und schlechten Tat.« (Nietzsche [1874] 1980, S. 209)

Schon dieser vierte Satz des Vorwortes zu Nietzsches Abrechnung mit dem bürgerlichen Begriff von historischer Bildung bringt seine unzeitgemäße revolutionäre Geschichtsauffassung auf den Punkt: Nicht für den Wissenschaftler und Bildungsbürger, die mächtig angeben mit ihrem Wissen von großen Schlachten und dynastischen Erbfolgen, nicht für den Connoisseur, der sich in den Epochen und Stilen ebenso zu Hause fühlt wie in seinem geschmackvoll eingerichteten Wohnzimmer, und schon gar nicht für den Potentaten, der sie zur Rechtfertigung seiner Herrschaft hernimmt, soll die Geschichte dienen, sondern für das Leben, für die Tat.

Den Historismus aufbrechen

Die Aula der Akademie der Bildenden Künste München, der Schauplatz des Kongresses dieser umfangreichen Anthologie, wurde 1912 nachträglich erbaut zu dem alleinigen Zweck, zehn historischen Gobelins einen Ausstellungsraum und repräsentativen Rahmen zu geben. Ludwig XIV. ließ diese Bilderreihe 1682–1688 entwerfen und ausführen. Die in der Aula hängende vierte Edition der Bildteppichfolge entstand 1730–1737 in Frankreich. Kunstgeschichtlich Gebildete erkennen in den Motiven Kopien der von Raffael und seinen Schülern zwischen 1508 und 1524 in den vatikanischen Stanzen ausgeführten Fresken. Mit ihren Teppichkopien (Abbildung 1) stellt sich der Sonnenkönig Frankreichs in direkte Nachfolge des Papstes und adaptiert dessen göttliche Rechtfertigung. Aber schon die vatikanischen Stanzen weisen zurück in die Geschichte: Das antike Griechenland diente Papst Julius II. als Begründung und Rechtfertigung seiner kulturell-religiösen Hegemonie.

In den Gobelins der Akademieaula malt der Historismus das »ewige« Bild einer Vergangenheit, um sich selbst als Krone daraufzusetzen. Sie sind erhabenes Zeugnis

¹ Dieser Text war Grundlage für die am 15. November 2018 zur Eröffnung des Münchener Teils des kunstpädagogischen Doppelkongresses »KUNST · GESCHICHTE · UNTERRICHT« gehaltene Rede des Präsidenten der Münchener Akademie, Professor Dieter Rehm.



Abbildung 1: Tapissierie mit der Darstellung des Freskos in der Stanza della Segnatura. Sie weist rechts unten den Namen des Atelierleiters Lefebvre auf. 488 × 898 cm, acht Kettfäden pro Zentimeter, München, Aula der Akademie der Bildenden Künste. Foto: Dieter Rehm

dafür, wie die damalige Gegenwart die Kunstgeschichte zur Stützung ihrer Macht in der Arena der Herrschenden in Anspruch nimmt. Ein Musterbeispiel für das Geschichtsverständnis von Nietzsches verwöhntem Müßiggänger in seinem Garten des Wissens, der hie und da ein Bild pflückt und es zum Vorbild seiner eigenen Existenz macht oder zum Ausweis seines Machtanspruchs. Der durch die Geschichte surft, einzig um seinen gegenwärtigen Stand und seine gesellschaftliche Stellung zu untermauern oder auch seine kunsthistorische Bildung zu kapitalisieren.

Die Reihe derjenigen, die sich zur Begründung ihrer Macht in der Geschichte bedienen, setzt sich bis in die Moderne fort. Die Geste bleibt dieselbe, ob Sonnenkönig oder Revolutionär:² Die Geschichte dient als Vorratslager, um sich im Jetzt zu aktualisieren, wird aus dem Zusammenhang gerissen, geplündert und neu verwebt zum Zweck der symbolischen Selbstkonstitution. Heißt das nun im Umkehrschluss, dass allein derjenige, »den ein Moment der Vergangenheit gar nichts angehe, berufen sei, ihn

² Auch die Protagonisten der Französischen Revolution, welche die Herrschaft von Gottes Gnaden beendeten, holten sich die Insignien ihrer Herrschaft aus der Geschichte: »So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte herausprensste. Die französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom.« (Benjamin 1980, S. 701)

darzustellen«? »Das nennt man dann wohl auch »Objektivität!« (Nietzsche 1980, S. 249) Aber welche Art von Zeugnissen erhält man dann? Tote unabänderliche Dinge und Tatsachen, versteinerte Ablagerungen, für alle Zeiten kanonisch festgeschrieben, museales Ausstellungsgut? Was bezeugen die noch?

Geschichte lässt sich nicht durch einen wissenschaftlichen Neutralisationsfilter betrachten und in einem Faktenwissen verobjektivieren. Auch ist die Gegenwart, von der aus die Geschichte betrachtet wird, kein Fixpunkt. Das Jetzt hat eine transitive Tendenz, sofort geschichtlich zu werden. Unsere Gegenwart erleben wir nur bedingt durch die mediale Vermitteltheit unserer Wirklichkeit, in ihrer Geschichtswerdung, als ein Bild von ihr. Diese Vergewärtigung, mit oder ohne Selfie, des Jetzt, geht einher mit einem passiven Abgleich des gerade gewonnenen Bildes mit Vorbildern aus der Vergangenheit. Wir verdoppeln unser Erleben im Bild, um uns mit diesem in einen Pool stereotypischer Vorbilder einzuschreiben. Geschichte fängt immer schon als Gegenwart an und geschieht schon dort, wo sich das eigene gegenwärtige Erleben mithilfe von Bildern an Vorbildern versichert und sichert. Das Märchen von Hase und Igel ist eigentlich eine Medientheorie.

Historisch ist deshalb für Nietzsche »das Verhältnis des modernen Menschen zur Wirklichkeit überhaupt. Es besteht darin, dass der Bezug zu allem, was erkennbar wird, ob Geschehenes oder Geschehendes, in die Präsentierungsform der Vermittlungsmedien transponiert wird« (Jähnig 1975, S. 78). Geschichte auf die historistische Disziplin zu reduzieren heißt, die Vergeschichtlichung der Gegenwart zu übersehen. Nur wenn wir diese Fiktionalisierungsmaschine als Teil unserer Wirklichkeit begreifen und imstande sind, auf diese »mit großer künstlerischer Potenz« (Nietzsche [1874] 1980, S. 249) zu antworten, werden wir den gegebenen passiven Weltbezug in einen tätigen verwandeln können. Nur wenn Geschichte selbst geschichtlich bleibt, ist sie erkenntnishafter und lebendiger Seinsbezug der Gegenwart selbst. Und weil das eigene Erleben immer schon medial präformiert ist und auf diese Weise passiv auf der Bühne seiner Geschichtlichkeit erfahren wird, kann das künstlerisch geformte und reflektierte Bild aktives Werkzeug der Selbstverortung in der Welt sein. Nur die Kunst kann zu einer aktiven Werkstatt von Gegenwärtigkeit werden.

Als ich die These von der »Vergeschichtlichung der Gegenwart« als dem Problem unserer Zeit zum ersten Mal in der Ästhetikvorlesung von Dieter Jähnig 1983 in Tübingen hörte, war ich mehr als befremdet. Ich hatte nicht den leisesten Schimmer, was er damit meinte, »dass wir uns in der Gegenwart immer schon geschichtlich wahrnehmen« (Jähnig 1983/1985), dass Gegenwart nur noch als Ereignis der Geschichte stattfindet. Heute, im Zeitalter der sozialen Medien und der Selfies, braucht es dafür keine weiteren Erläuterungen. Hätte ich 1983 schon Kunst studiert und mich damals schon mit der Ontologie der Sofortbildkamera beschäftigt, hätte ich gewusst, dass seit ihrer Erfindung

1947 diese These auch ihre bildliche Evidenz hat. Dass der Mensch »zum genießenden und herumwandelnden Zuschauer« (Nietzsche [1874] 1980, S. 238) geworden sei, der nach seiner eigenen Historie giert, klang für Nietzsches Zeitgenossen nicht nur befremdlich, sondern wie das Orakel von Delphi. Aber auch darüber war Nietzsche sich im Klaren: »Der Spruch der Vergangenheit ist immer ein Orakelspruch: nur als Baumeister der Zukunft, als Wissende der Gegenwart werdet ihr ihn verstehn.« (S. 251)

Als ausgewiesener Wissender der Gegenwart nimmt Walter Benjamin Nietzsches Orakel auf und wirft es in seinem Denken weiter in die Zukunft. Dem XII. Traktat seines Aufsatzes »Über den Begriff der Geschichte« stellt er Nietzsches Raunen vom »Müßiggänger im Garten des Wissens« als Motto voran, um selbst mit einem furiosen Donner anzuheben: »Das Subjekt historischer Erkenntnis ist die kämpfende, unterdrückte Klasse selbst.« (Benjamin 1980, S. 700)

Wir sind heute von der Vorstellung, dass die Geschichte Anschauungs- und Unterrichtsmaterial für eine revolutionäre Umgestaltung der Zukunft ist, weit entfernt, lernen aus den Geschichten und Bildern der geknechteten Vorfahren nicht mehr »den Hass wie den Opferwillen« (ebd.) für notwendige Revolutionen. Uns sind sie – siehe Babylon Berlin – bloße Vorlagen für Drehbücher, Stoff für unsere mediale Unterhaltung. An eine lineare, naturhaft sich entwickelnde Geschichte hin zum Besseren mit dem utopischen Paradies an ihrem Ende im Sinne des historischen Materialismus von Marx und Engels glauben wir auch nicht mehr. Einer solchen Verbindung von Natur und Geschichte, in der ein positivistischer Begriff von Technik mitschwingt und die unterfüttert ist von einer quasievolutionären Naturgeschichte, stehen wir ebenso skeptisch gegenüber wie einer ontologischen Bestimmung der Geschichtlichkeit als der Natur des Seins, wie sie Heidegger in seinem epochemachenden Werk »Sein und Zeit« entworfen hat – »Wir nennen dieses Seiende das Welt-Geschichtliche« (Heidegger 1986, S. 389). Ja, unsere immer partikularer werdende Weltgesellschaft diskreditiert inzwischen jede Idee von universalistisch als koloniale Herrschaftsgeste. Schon das Wort »Weltgeschichte« empfinden wir heute als toxisch.

Geschichte ist kein natürliches Ereignis, sie ist »Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet« (Benjamin 1980, S. 701) – das können wir heute umstandslos bejahen. Wir wissen aber nicht warum. Denn wir stehen immer in ihrem blinden Fleck. Blind in ihr, als latent passive Fiktionalisierung der Gegenwart. Aber wie kann die Jetztzeit ein aktives Verhältnis zur Geschichte bekommen? Wie kann sie mehr sein, als eine individuelle oder kollektive Mythenmaschine? Mehr als eine Abraumhalde für Karriereinteressen? Hat sie das Potenzial für eine andere, für eine gemeinsame, ja vielleicht auch universale Zukunft?

Walter Benjamin bietet für den aktiven Umgang mit der Geschichte das Verfahren des dialektischen Bildes an. Der Historiker, für den Geschichte keine Konstruktion eines Kausalnexus ist, »hört auf, sich die Abfolge von Begebenheiten durch die Finger laufen zu lassen wie einen Rosenkranz. Er erfasst die Konstellation, in die seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist. Er begründet so einen Begriff der Gegenwart als der »Jetztzeit«, in welcher Splitter der messianischen eingesprengt sind.« (Benjamin 1980, S. 704) Gleichzeitig findet der »historische Materialist«, im dialektischen Gegenzug, Splitter einer messianischen Zeit in der Geschichte – auch der der Verlierer. Er erkennt darin eine Chance. »Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche, so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk.« (S. 703)

Das dialektische Bild ist die Gleichzeitigkeit von zwei Splittern, einem aus der Gegenwart und einem aus der Vergangenheit, die sich gegenseitig ihr messianisches Potenzial entbergen. Aber welcher Zugriff, welches Schauen bricht die Splitter aus der Geschichte? Wer hat die Voraussetzung und die Bereitschaft für eine solche Epiphanie des Messianischen?

Kann die Kunst Natur und Geschichte als Einheit offenbaren?

»Wir hoffen daher, indem wir die bildende Kunst im Verhältnis zu ihrem wahrhaften Vorbild und Urquell, der Natur, betrachten, einiges noch nicht Erkannte zu ihrer Theorie beitragen zu können, einige genauere Bestimmungen oder Aufhellungen von Begriffen zu geben; vornehmlich aber den Zusammenhang des ganzen Gebäudes der Kunst in dem Licht einer höheren Notwendigkeit erscheinen zu lassen. Aber hat denn die Wissenschaft dieses Verhältnis nicht von jeher erkannt? ist nicht sogar alle Theorie neuerer Zeit von dem bestimmten Grundsatz ausgegangen, dass die Kunst die Nachahmerin der Natur sein solle? Wohl war dem so: aber was sollte dieser weite allgemeine Grundsatz dem Künstler frommen bei der Vieldeutigkeit des Begriffs der Natur und da es von dieser fast so viele Vorstellungen als verschiedene Lebensweisen gibt. Ist sie doch dem einen nichts mehr als das tote Aggregat einer unbestimmbaren Menge von Gegenständen, oder der Raum, in den er sich die Dinge wie in ein Behältnis gestellt denkt; dem andern nur der Boden, von dem er seine Nahrung und Unterhalt zieht: dem begeisterten Forscher allein die heilige, ewig schaffende Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werktätig hervorbringt. Eine hohe Bedeutung hatte jener Grundsatz wohl, wenn er die Kunst dieser schaffenden Kraft nacheifern lehrte [...].« (Schelling [1809] 1983, S. 4 f.)

Dieses Zitat finden wir in Schellings Gründungsrede für die Akademie München von 1807. Die später unter dem Titel »Über das Verhältnis der bildenden Künste zu

der Natur« veröffentlichte Rede ist ein weitsichtiges Manifest für die bildende Kunst als das einzige Werkzeug, beide, die Natur und die Geschichte, auf werktätige Weise aufeinander zu beziehen und zu versöhnen. Daher »versteht sich von selbst, dass die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie sei, welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewusstlose im Handeln und Produzieren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewussten. Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muss« (Schelling [1800] 1985, S. 695 f.).

Obwohl das Wort »Geschichte« in dieser progressiven Eröffnungsrede nur einmal vorkommt, ist sie doch im Begriff der Nachahmung als das bis zur Moderne gültige mimetische Verfahren, wie Kunst sich auf die Natur oder die hohen Werke des Altertums bezieht, stets präsent. Aber was heißt: die Natur nachahmen? Will die Kunst in der Nachahmung das Äußere der Natur, ihr faktisches Gewordensein im Augenblick der Kopie als totes Aggregat wiederholen? Oder will sie sich mit dem schaffenden Leben der Natur selbst in ihrem Wirken verbinden? Will sie bloß die äußere Form wiederholen oder will sie die der Natur innewohnende Kraft offenbaren? Schelling stellt dieselben Fragen an die bildende Kunst, wie Nietzsche sie an die Geschichtswissenschaft gestellt hat.

»Die meisten Schriften über Kunst sind von Leuten verfasst, die keine Künstler sind: daher alle die falschen Begriffe und Urteile.«³

Nach dem bahnbrechenden Vortrag von Schelling am Namenstag des ersten bayrischen Königs brauchte es noch hundert Jahre, bis die Künstler*innen ihre Komplizenschaft mit der Natur ins Werk setzen konnten. Phillip Otto Runge hat Schelling wahrscheinlich als Erster verstanden. Aber zu sehr in der Tradition der Nachahmung gefangen, malt er seine avantgardistischen Ideenbilder aus Versatzstücken toter Natur (siehe z. B. »Der kleine Morgen« von 1808 und »Der große Morgen« von 1809). Erst mit der Hinwendung zur Gegenstandslosigkeit wird das Malen selbst zur Natur und die Geschichtlichkeit zieht ins Kunstwerk ein. Ein Pablo Picasso zugeschriebener Satz bringt es lapidar auf den Punkt: »Ich male nicht nach der Natur, sondern wie die Natur.«

Die abstrakte malerische Geste als immanenter Zeitvollzug stellt eine Identität von Natur, Kunstwerk und Geschichte her. Außerbildlicher konkreter Welt-Geschichtsbezug

3 Delacroix 1903, S. 200

kommt in diesen Malereien der Moderne nicht mehr vor. Dies ist das dezidierte Programm der Moderne: Kunst zu machen, die keiner Zeit verhaftet ist, also keine mimetische Spur in die Zeitgenossenschaft der Künstler*innen aufweist. In den Malereien der Gegenstandslosigkeit – von Kandinsky bis Ryman – begegnet uns Heideggers ontologische Bestimmung des Geschichtlichen als der Natur des Seins. Dieser Vollzug von Geschichte im Malprozess selbst hat zur Folge, dass die äußere Geschichte in den Malereien der Moderne eliminiert ist. Weil bei diesen Malereien, als dezidiert übergeschichtliche Gebilde, keine Spur zurück an den Ort und in den Zusammenhang ihrer Entstehung führt, haben sie eine natürliche Tendenz zur Ware und als solche zur Fetischisierung. Kunstwerke müssen wieder in die Vergangenheit versinken können, um zu einem späteren Zeitpunkt mit einem ganz neuen Sinn wieder ans Licht geholt zu werden, damit ihr messianisches Potenzial in anderer Weise in einer anderen Gegenwart zum Erwachen kommt.

Von der Postmoderne aus gesehen gilt: Will man den Warencharakter aus Kunstwerken eliminieren, ist die wichtigste Voraussetzung dafür, das Kunstwerk wieder an einem bestimmten Ort und in einer bestimmten Zeit zu verankern. Die künstlerische Strategie des Site Specific ist daher keine Mode, sondern eine Antwort auf die, ihr immanente, Warenform des modernen Kunstwerks. Die zeitgenössische Aktualität der Performance trägt diesem Umstand ebenso Rechnung und entzieht sich noch in einem größeren Maß der Vereinnahmung und der Verdinglichung.

Schelling schrieb 1807 nicht nur die programmatische Schrift für die Münchener Akademie, sondern war seit ihrer Eröffnung 1808 auch ihr Erster Sekretär und damit unter anderem für das zuständig, was heute der Lehrstuhl für Kunstgeschichte beinhaltet. Sein Konzept der Kunst als *natura naturans* in kämpferischer Opposition gegen die *natura naturata* hätte der Kunstgeschichte ihre Rückwärtsgewandtheit nehmen können – noch bevor es die Disziplin der Kunstgeschichte überhaupt gab. Dieser frühe Funke, Geschichte und Natur werktätig über die Kunst aufeinander zu beziehen, war der Beginn einer Werkstattgeschichte der Kunst, die seit mehr als 200 Jahren, bis heute, zusammenhangslos bei einzelnen Künstler*innen und Kunsthistoriker*innen aufscheint, aber keine Lobby gefunden hat, weder in der Kunstgeschichte als Wissenschaft noch im Betriebssystem Kunst: Trotz der vereinzelt substantziellen bildnerischen Reflexionen von Künstler*innen, die direkt aus ihren eigenen künstlerischen Erfahrungen heraus entstanden – wie etwa die analytischen Zeichnungen und Schriften von Dürer, die Tagebücher von Delacroix, die kunsttheoretischen Aufzeichnungen der Moderne von Klee, Kandinsky und Hölzel, die Schriften der Konzeptkünstler Kosuth und Burgin – gilt nach wie vor in der klassischen Kunstgeschichte der populäre Satz: »Bilde Künstler, spreche nicht.« Ich habe nicht nur einmal aus dieser Branche gehört: »Man kann nicht beides sein. Man muss sich entscheiden: entweder Künstler oder Theoretiker.«

Die Kunstgeschichte hat als wissenschaftliche Disziplin den Werkstattgedanken bis heute weitestgehend ignoriert. Neben den Überlegungen von Künstler*innen zu inner- und außerkünstlerischen Bezügen und Prozessen gab und gibt es durchaus auch künstlerisch denkende – vor allem aber auch des Sehens mächtige – Kunsthistoriker wie Conrad Fiedler, Jakob Burckhardt und Aby Warburg, den hier schon zitierten Kulturphilosophen Walter Benjamin sowie den Medientheoretiker Vilém Flusser.

Wahrscheinlich ist Aby Warburgs Vortrag über das Schlangenritual bei den Puebloindianern – gehalten 1923 im Kreuzlinger Sanatorium »Bellevue« von Professor Ludwig Binswanger und später unter dem Titel »Schlangenritual« (Warburg 1988/1996) publiziert – ebenso eine zentrale Werkstattschrift für das durch die bildende Kunst vermittelte Verhältnis von Geschichte zur Natur wie Schellings oben zitierter Gründungsvortrag. Dauerte es hundert Jahre, bis Letzterer bei den Künstler*innen auf fruchtbaren Boden fiel, so brauchte Warburgs Bildvorstellung von einer »Gespanntheit zwischen triebhafter Magie und auseinandersetzer Logik«⁴ ebenfalls fast hundert Jahre, um durch Horst Bredekamps Theorie des Bildakts – Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007 die gebührende Aufmerksamkeit im Fach Kunstgeschichte zu bekommen. Warburg wie auch Benjamin geht es um eine Öffnung der Geschichte.⁵ Um die Evokation eines Zustandes zwischen »nicht mehr« und »noch nicht«. Einen Raum der Unentschiedenheit.

Spätestens nach Warburgs Bildkonzept der »Pathosformel« als Wiedergänger traumatischer Menschheitserinnerung wäre ein verändertes Bewusstsein von Kunstgeschichte als eine immer neu auszutarierende Konstellation und somit eine Werkstattgeschichte der Kunst überfällig gewesen. Trotz Warburgs dialogischer Bildvorstellung, trotz seiner fulminanten – weil existenziell Orientierung gebenden – bildgeschichtlichen Reflexionen steht die Kunstgeschichte nach wie vor im Bann ihres klassischen Kanons. Obwohl dieser eschatologische und eurozentrische Zugang zur Geschichte insgesamt in die Krise gekommen ist, bedeutet dies aber nicht, dass die Kunstgeschichte ein ganz neues Geschichtsverständnis entwickelt hat. Sie operiert nach wie vor mit dem aufgeweichten Konzept einer linearen Entwicklung von der Antike bis zur Moderne und erweitert dieses klassische Geschichtsverständnis mit politisch-gesellschaftlichen Themen aus der Perspektive der Gegenwart heraus: Der Erfolg auf dem Kunst-

4 Notiz 7 von Aby Warburg zum Kreuzlinger Vortrag (zit. nach Gombrich 1992, S. 4): »Ich will, dass auch nicht der leiseste Zug blasphemischer Wissenschaftlerei in dieser vergleichenden Suche nach dem ewig gleichen Indianertum in der hilflosen menschlichen Seele gefunden wird. Die Bilder und Worte sollen für die Nachkommenden eine Hilfe sein bei dem Versuch der Selbstbesinnung zur Abwehr der Tragik der Gespanntheit zwischen triebhafter Magie und auseinandersetzer Logik. Die Konfession eines (unheilbaren) Schizoiden, den Seelenärzten ins Archiv gegeben.«

5 Leider hat Bredekamp den Fokus von Warburgs dialektischer Spannung zwischen »Traum« und »Wachheit« bzw. »latent« und »manifest« zugunsten eines positivistischen Aktes der Bildaufladung unterschlagen.

markt, politische und gesellschaftliche Debatten, Genderdiskussionen und Fragen ethnischer Zugehörigkeiten sind mittlerweile zu wichtigen Kriterien geworden, die darüber bestimmen, ob ein Werk in den klassischen Kanon aufgenommen wird. Die Kunstgeschichte ist inzwischen nicht nur Vorratslager, sondern auch Sammelbecken für unterschiedliche Wünsche und Begehren – auch widersprechender Ideologien und Konzepte, was Kunst sei. Gemeinsam ist allen: Die Idee eines historisch-kulturellen Rahmens, der das Kunstwerk bestimmt, bleibt bestehen. In diesen Rahmen werden nach wie vor die neuentdeckten Werke hineindatiert und attribuiert und das tote Archiv gesichtet und bewertet.⁶ Warburg und Benjamin repräsentieren mit der »Pathosformel« und dem »dialektischen Bild« eine völlige Abkehr von dieser kanonischen Geschichtsschreibung. Das Kunstwerk und die Kunstgeschichte befinden sich hierbei in einem pulsierenden Austausch und befragen sich ständig gegenseitig.

Trotz der Krise wird weiter nur an den Aufnahmekriterien des Kanons geflickschustert. Ästhetische Kriterien treten dabei immer mehr in den Hintergrund und werden ersetzt durch soziale Kriterien, die gesellschaftlich in Mode sind – kein Wunder, dass an dieser Substitution des Ästhetischen durch das Soziale die Fotografie als wichtigste Akteurin der postmodernen Kunstgeschichte dabei erheblichen Anteil hat.⁷ Der aktuelle gesellschaftlich-medialisierte Zugriff auf die Geschichte hat die bisherigen Kriterien – ja den Gegenstand selbst, die Geschichte, – abgelöst. Dieser Zugriff heißt Mode. Die Mode hat die zentrale Rolle in unserer Geschichtsauffassung bekommen. Sie bleibt aber blinder Fleck in diesem ganzen Geschehen. Die Mode in ihrem Doppelcharakter von Traum und Erwachen müsste als Scharnier zwischen Kunst und Gesellschaft zum Problemhorizont der Kunst selbst und damit auch zu deren geschichtlichem Bezug werden. Hier liegt der Grund, warum die Mode eine zentrale Figur in meiner Kunstproduktion ist. »Und diese dialektische Durchdringung und Vergegenwärtigung vergangener Zusammenhänge ist die Probe auf die Wahrheit des gegenwärtigen Handelns. Das heißt: sie bringt den Sprengstoff, der im Gewesenen liegt (und dessen eigentliche Figur die Mode ist) zur Entzündung.« (Benjamin 1983, S. 495)

6 Als anschauliches das Beispiel für diese Neudatierung sei hier auf das kunstgeschichtliche Großereignis der Entdeckung der Künstlerin Hilma af Klint als wirkliche Erfinderin der Gegenstandslosigkeit verwiesen.

7 »An die Stelle einer ästhetischen Werthierarchie der jeweiligen Kunstwerke setze sich eine soziale Hierarchie der an dem Kunstbetrieb beteiligten Gruppen: Zugehörigkeit zu einer ethnischen Minderheit; Der Künstler verfügt über ein gutes Distributionssystem; Das Werk ist ein signifikantes Beispiel des momentanen Trends; Das Werk lässt sich gut verkaufen; Zugehörigkeit zu einer sexuellen Minderheit; Der Künstler profitiert von der Macht derjenigen Gruppe, welcher er angehört; Der Künstler besetzt eine strategische Nische, die zugleich Projektionsfläche der Distributoren ist; Die Werke des Künstlers weisen die richtige Gesinnung auf; Das Werk des Künstlers weist eine Offenheit auf, in die sich der Betrachter ohne Mühe einklinken kann.« (Michael Hofstetter: Was soll ich tun? Manifest_13. 2001, Computeranimation)

In jeder Fotografie sehen wir Natur und Geschichte zur Einheit verschmolzen

Parallel zu der sich in Malerei und Theorie seit Schelling ausformulierenden Vorstellung von einer Geschichtlichkeit als der Natur des Bildes entwickelt sich ein Bildmedium, die Fotografie, in der Geschichte und Natur nicht als lebendiger und schöpferischer Prozess aufeinander bezogen, sondern in erstarrter Form miteinander verschmolzen sind. Hier liegt die Natur als ein Relikt der Geschichte vor, und die Geschichte als Relikt der Natur. Beide sind nur noch als Spur, als Indiz sichtbar im Bild anwesend.

Es ist deshalb kein Zufall, dass die Erfindung und Durchsetzung der Fotografie im 19. Jahrhundert mithalf, dieses Jahrhundert zum Jahrhundert des Historismus zu machen, und dass die damalige Kunst in historistischer Nachahmung geradezu blühte. Die Karriere des Malerfürsten Franz von Lenbach ist ein Paradebeispiel dafür – auch gerade im Zusammenspiel von Fotografie und historistischer Malerei. In dieser gegenseitigen praktischen und ideologischen Unterfütterung liegt der Grund für die hundertjährige Unterdrückung von Schellings revolutionärer Forderung, die Kunst solle aufhören, das Äußere der Natur zu kopieren. Deren Umsetzung ja erst durch die Avantgarde der Moderne geschah.

Jede Fotografie ist genau die von Schelling angeprangerte Kopie einer äußeren Form. Jede Fotografie verklebt in positivistischer Weise mithilfe der Technik Geschichte und Natur. Jede Fotografie ist Träger von unzähligen indexikalischen Spuren, die hier im Bild verfügbar vorliegen zur willfährigen Dienstbarmachung für jedes Begehren und für jede Durchsetzung eines bestimmten Interesses in der Gegenwart. Hätte Ludwig XIV. die Fotografie zur Verfügung gehabt, hätte er – wie heute jeder Weltkonzern – seine Firmenzentrale anstatt mit Gobelins von Raphaels Stanzen mit deren Fotografien geschmückt.

Es ist nicht verwunderlich, dass Benjamins Aufbrechen des Historismus mithilfe des Mediums und in Bezug zu ihm geschieht, das sich für die Geschichtsfestschreibung im Dienste des eigenen Machtinteresses als das geeignetste erwies: die Fotografie. Und genau in und mit diesem Medium verankert und vollzieht Benjamin sein dialektisches Bildverfahren: eine anachronistische blitzhafte Konfrontation von Jetztzeit und Geschichte. Er reißt auf, was die Herrschenden zu glätten bemüht sind. Denn in ihrer Geschichtsarena dient die Fotografie als unwiderlegbares Beweismittel. Auch für Todesurteile. Die retuschierten Fotografien aus der Stalinzeit lassen grüßen.

Wir erinnern uns: Die Malerei hat den lebendigen geschichtlichen Vollzug in der vollzogenen Zeit des Malens. Wir sehen Jackson Pollock, während er tanzend das Bild malt, vor unserem inneren Auge. Gegen diese Mimesis des Kontinuums setzt die Fotografie die Konstruktion des Diskontinuierlichen. Mit der Fotografie kommt der