

Vorab: Ein anderes Erzählschema für die Geschichte der Kunsterziehung

„Ich höre eine innere Stimme hell und klar: >Du mußt ein Maler sein. Das ist, wozu Dein Leben bestimmt ist.<“

(Camille Pissarro in den Mund gelegt von Irving Stone, in „Die Tiefen des Ruhms“, S.118)



(Süddeutsche Zeitung, 13./14.6. 2013 Nr. 160, S.24)

- **Paradigmen einer Geschichte vom Bild**
- **Wohin mit dem Bildschaffen vor dem Zeitalter der Kunst?**
- **Soll sich die Fachgeschichte an Kunst- oder Bildwissenschaft orientieren?**
- **Bild und Kult**
- **Bild und Kunst**
- **Bildgebrauch nach/jenseits der Kunst**
- **Warum überhaupt betreibt man Fachgeschichte?**

Die Überschrift zu diesem Vorwort lehnt sich an Hans Belting an, der in seinem Buch „*Das Ende der Kunstgeschichte*“ (München 1995) ein Kapitel so überschrieb: „*Die Geschichte der Kunst als Erzählschema*“ (S.128-132). Wenn wir heute über Kunst reden, sind wir uns nicht immer bewusst, dass wir uns dabei in einem **Erzählschema** (von mehreren) bewegen, z.B. dem, das seinen Grundriss erst in Vasaris „*Viten*“ erhielt (Giorgio Vasari, „*Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*“, 1550-68). „*Es bedurfte der Klärung zweier Begriffe, sobald man die Kunst in ihrer Geschichte darstellen wollte.*“ (Belting S.129) Dazu „*mußte alles, was Gegenstand dieser Kunstgeschichte wurde, erst einmal zum Kunstwerk erklärt werden, gleichsam ohne Rücksicht darauf, ob man bei seiner Entstehung überhaupt an Kunst gedacht hatte.*“ (Belting, o. zit S.130) Zum ‚*eigentlichen Wesen der Kunst*‘ war Vasari nach Ansicht Winckelmanns, mit seinem oft anekdotischen, hauptsächlich biografischen **Interesse an den Künstlern**, noch nicht vorgedrungen. Weil es Winckelmann im engeren Sinn um die **Werke** selbst ging, so hatte er mit der „*Geschichte der Kunst des Altertums*“ (Dresden 1764) die Schöpfungen der Zeitgenossen Vasaris auf ihren **vermeintlichen Ursprung** in der schönen griechischen Seele und Landschaft zurückgeführt, und damit eine andere Erzählung in die Kunstwelt gesetzt. Dabei gefiel Winckelmann Vasaris **Begriff von Geschichte** als ein historischer Bogen von Ursprung, Wachstum, Reife und Verfall, so gut, dass er an ihm als Schema festhielt und es in Richtung Stilgeschichte vorantrieb. Belting beschreibt dieses Modell von Entwicklung als „*einen Zyklus, der wie in den Jahreszeiten der Natur wiederholbar ist. Für seine Wiederholbarkeit stand die Formel der ‚Wiedergeburt‘ oder der Renaissance zur Verfügung.*“ (Belting, S.133) Verfolgt man die Spur des >eigentlichen Wesens der Kunst< weiter, dann suchte es Konrad Fiedler nicht mehr im Werk, sondern in der **Erkenntnistätigkeit** des Künstlers, die zwar im Werk ihre Spuren hinterlässt, aber einen eigenen, und den ‚*eigentlichen Gehalt*‘ des Künstlerischen begründet. Und schließlich beweist Marcel Duchamp, dass weder die Vita des Künstlers noch ein von ihm geschaffenes Werk, oder ein von ihm in die Welt gesetzter Gedanke, oder eine Wahrnehmung allein, das ausmacht, was Platz findet in der Welt der Kunst, wenn nicht ein ‚*Urteil des Betrachters*‘ hinzukommt. Natürlich ist der Betrachter nicht ein einzelner, sondern ein Geflecht aus Kunstinteressen, die Luhmann und andere als **Kunstsystem** beschrieben haben.

Kunstgeschichte und ihre Erzählschemata kann jeder, der will, bei Belting weiter verfolgen. Mich interessiert hier eine mögliche Parallele: Das **Erzählschema der Fachgeschichte von Kunsterziehung**. Einer der seltenen Fälle, in denen die >**Kunstlehre**< als Quelle der Kunsterziehung themati-

siert wurde, stammt von Hans Ronge. „Kunstlehre früher und heute“ (Ratingen 1965) geht allerdings nur bis zur Renaissance zurück. Gab es vor der Renaissance keine relevanten Kunstlehren? Die Geschichte der Kunsterziehung wurde durch Gunter Otto 1969 verkürzt auf eine **Geschichte des Kunstunterrichts** im 20. Jh.: „Unsere Untersuchung beginnt zeitlich erst in der Phase des eigentlichen Wandels vom ‚Zeichenunterricht‘ zur ‚Kunsterziehung‘ in Deutschland.“ (Otto, „Kunst als Prozess im Unterricht“, Braunschweig 1969, S. 120). Die Darstellung hebt dann an mit Hartlaubs „Der Genius im Kinde“ (1922). Noch in seinem Beitrag zur >**Kunsterziehung**< in dem lexikalischen Werk „Wissen im Überblick – Die Kunst“ (erschienen 1972 bei Herder in Freiburg), beginnt Otto seine Erzählung mit der kontroverse Lichtwark-Langbehn, also im 20. Jh., nach einem recht knappen Blick auf die zu jenem Zeitpunkt noch verbreitete Praxis des >**Zeichenunterrichts**< nach Lehrwerken von Basedow (1774), Peter Schmid (1825 und 1829), Domschke (1869) und Stuhlmann (1873), vor allem mit abschreckenden, als **Drill** empfundenen Beispielen aus dem elementaren Schulunterricht. Der Zeichenunterricht galt der Mehrheit der fortschrittlichen >Kunsterzieher< damals als **ein zu überwindender Irrweg** der Fachgeschichte aus dem kaum Brauchbares zu retten war. Das Kind als Künstler kam im Zeichenunterricht nicht vor, aber der ‚Genius im Kinde‘ spendete dem ‚Jahrhundert des Kindes‘ eine Parole, mit der Fachpolitik gemacht werden konnte. Tatsächlich ist dies eine oft missverstandene Denkfigur, mit der ihr Autor Gustav Hartlaub keineswegs Kind und Künstler auf eine Stufe stellen wollte, die aber ein neuromantisches Künstlerbild, verknüpft mit einer pädagogischen Heilserwartung, in das Kind projizierte und damit die Unterschiede verwischte. Die Vorstellung vom Genie und begnadeten Künstler ist schon in Vasaris biografischem Modell verankert, dort aber bezogen auf eine handvoll herausragender Figuren seiner auf Italiens Kunstzentren beschränkten Künstlergeschichte. Dass sich diese Denkfigur auf einen ganzen Berufsstand ausweiten sollte und sich auch noch das malende Kind in diesem Licht sonnen könnte, das war von Vasari sicher nicht inauguriert. >**Das schöpferische Kind**< gerät in den Sog einer künstlerischen Selbstlehre/Selbstentfaltung, soll abgenabelt werden von Messkunst und akademischen Zeichenlehren, die bis in die Renaissance zurückreichen, und erscheint darüber hinaus völlig losgelöst von den offenbar noch entfernter vermuteten handwerklichen Lehren des Bildermachens, die in ihrem Kern bis in vorgeschichtliche Zeiten zurückreichen. Wo sich die Fachgeschichte eng an die Entwicklung von Kunst und ein zeitgemäßes Kunstverständnis bindet, macht sie sich blind für erhebliche Begründungszusammenhänge, die außerhalb von Kunst zu suchen wären. Denn, die Behauptung möchte ich gerne wagen und soweit möglich auch belegen: Wesentliche Ideen und Praktiken der Kunstpädagogik haben ihren Ursprung nicht in dem, was heute als >**Kunst**< gilt. Um dies zu verstehen, müssen wir uns einen >**Begriff vom Bild**< neu erschließen.

>**Kunstunterricht**< rückt dann in den 1960er Jahren die Vorstellung vom Kindkünstler zurecht und fügt dem Erzählschema eine nüchterne Dimension hinzu, um es einzugliedern in die Notwendigkeit schulischen Unterrichts, der seinerseits einem **Erzählschema von Schulpädagogik** und schulischer Bildung folgt. Schulischer Unterricht legitimiert sich als gesellschaftliche Veranstaltung durch ein Hinführen der Kinder und Jugendlichen aller Schichten auf gesellschaftliche Notwendigkeiten: Was an der Kunst soll gelernt werden und welche Kunst eignet sich dafür besser als irgendein Naturzustand, der ohnehin nicht zu bewahren ist? Andere ‚Fachhistoriker‘ sind dem Beispiel Ottos gefolgt, z.B. Kerbs in der Ausstellung „Kind und Kunst – Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts“ (Hannover, 1980). Allerdings gerät die Fachgeschichte nach dem 2. Weltkrieg unter den Druck, sich von einigen erst kurz zuvor erworbenen Denkfiguren abzusetzen. Das moderne Gebäude kann nicht auf den alten, fragwürdigen, darüber hinaus vom Krieg weitgehend zerstörten Fundamenten errichtet werden. Völkisches und die damit identifizierte Volkskunde steht auf einem Abstellgleis. Kunst ist geteilt in Propaganda und gereinigte, absolute und wertfreie Kunst. Distanz zu einer politisch instrumentalisierten Kunst reicht nicht mehr aus, Lossagung und neue Fundierung werden gefordert. Die **musische Kunsterziehung** wird zum Feindbild der Generation ‘68.

Seit den 1970er Jahren verlagert sich das fachliche Interesse nach einem kurzen Intermezzo namens >**Visuelle Kommunikation**< hin zur >**Ästhetischen Erziehung**<, etwa bei H.G. Richter („Eine Geschichte der Ästhetischen Erziehung“, 2003). Auch Richters Erzählung hat die handwerklichen und akademischen

Ursprünge nicht in sein Kalkül mit einbezogen, sondern sucht ihren Ursprung bei Schiller und einer Bildungsidee der Romantik: „*Ich habe mich daher an dem einprägsamen Titel Schillers ‚Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen‘ orientiert, der ja Geschichte gemacht hat.*“ (Richter, „Eine Geschichte der Ästhetischen Erziehung“, Niebuß 2003, S.9) Schiller als Fachdidaktiker? Das wird zu hinterfragen sein.

Mir scheint die Verengung des Erzählschemas der Geschichte eines Schulfachs, in dem es um das Herstellen und Verstehen von Bildern geht, mit einer gewissen Logik den Begriffen **Kunst, Erziehung, Kunstunterricht** und **Ästhetische Erziehung** zu folgen. Aber die Engführung ist dann fatal, wenn sie den Blick verstellt für die **Genese des Bedingungsgeflechts für das Erlernen bildhaften Gestaltens**, angefangen von rituellem Bildgebrauch und seiner Tradierung, über die Entwicklung zu repräsentativem und kommunikativem Bildgebrauch, bis hin zur Aneignung eines erkenntnisgeleiteten und ausdrucksbezogenen Bildgebrauchs. Die Verengung ist dann fatal, wenn **handwerkliche Lehren der Bildherstellung** verdrängt oder gezeugnet werden durch Kunst und ihre Selbstbezogenheit, wenn einerseits kunstgewerbliche Zeichner, Maler, Bildhauer, Grafiker an akademisch-veredelten Überformungen gemessen und für didaktisch unerheblich eingestuft werden, und andererseits schulunterrichtliche Übungen zu ‚kunstnahen Prozessen‘ (Selle) umfrankiert oder gar schon als Kunst verhandelt werden.

Viele der Kontroversen, die im Feld der schulischen Fachdidaktik ausgetragen werden, scheinen mir auch heute noch erklärbar aus Traditionen, die sowohl im allgemeinen Verständnis von **Lehre und lernen**, als auch im Verständnis von **Bild und Kunst** weit hinter Langbehn und Lichtwark, oder auch hinter Baumgarten und Schiller zurückreichen. Nachdem die in der Kunstwissenschaft entstandene Diskussion um **ein neues Verständnis vom Bild** auch unser Verständnis von Kunst verändert hat, könnte der Blick auf die **Institutionen, die Lehren im Zusammenhang mit der Herstellung von Bildern entwickelten**, die Modelle für die Ausbildung von Künstlern und Zeichenlehrern entworfen und die Vorstellungen für den schulisch angeleiteten Umgang Jugendlicher mit Bildern und ihren Herstellungsweisen generiert haben, zu einem anderen Verständnis der Fachgeschichte führen. Die Fachgeschichte könnte sich somit befreien von ihrer zwanghaften Ab- und Ausgrenzung zum Zweck der Reinhaltung einer ‚eigentlichen‘ Lehre. Dann könnte sie als Ressource verstanden werden, mit deren Hilfe sich vermeintlich überkommene Ideen neu erschließen lassen. Die Geschichte der Kunsterziehung als eine ‚**Geschichte der Ausbildung im Bildermachen**‘ (Mitchell spricht in: „Bildtheorie“, Frankfurt a.M., 2008 S.10, von einer „Wissenschaft des Bildermachens“) zu erzählen scheint mir eine lohnenswerte Idee, die dem heute sogenannten Schulfach ‚Kunst‘ und seiner Unterrichtslehre einen etwas anderen Blickwinkel auf sein historisches Myzel liefern könnte.

Wenn ich dieser Schrift den Subtitel ‚**Eine kleine Geschichte der Ausbildung im Bildermachen**‘ voranstelle, und dann mit der Bildherstellung anhebe, die vor die Zeit eines Begriffs von **Lehre** und eines heute noch relevanten Verständnisses vom **Bild** und insbesondere vom **Bild als Kunst** zurückreicht, dann geschieht das im Bewusstsein einer terminologischen Notlage. Die steinzeitlichen Schamanen, die möglicherweise als Hersteller der ‚Malereien‘ in Grotten und Höhlen gelten können, haben mit Sicherheit keine Art von ‚Lehre‘ hervorgebracht. Aber sie haben in ihrem Handeln mit Bildern Tatsachen und Mythen geschaffen, deren gegenständlicher Anteil, die Bilder, uns heute noch, zumindest visuell, zugänglich ist. Und in ihrem Handeln, haben sie **Traditionen** begründet, die ins Handwerk und in die Kunst, wie auch in pädagogische Theorien und Institutionen eingegangen sind. Vielleicht waren die ursprünglichen Bilder nicht einmal im ästhetischen Sinn als Bilder gedacht, also als etwas zum Anschauen. In jedem Fall aber hat ihre Herstellung **Handlungsmodelle** begründet, die durch Nachahmung und Aneignung vieler Generationen über Jahrtausende hinweg zu dem geführt haben, was wir heute als Bildproduktion, oder manchmal gar als Kunst bezeichnen, und was auch mit dazu geführt hat, wie wir handelnd damit umgehen. Vor dem Hintergrund unserer jüngeren Bildtradition können wir die älteren Schichten nur noch mit einer notwendigen Anstrengung des Geistes rekonstruieren und müssen auch in der Begriffsgeschichte uns manchmal von vertrauten Wörtern verabschieden, wenn wir den Wandel in den Ideen nicht ignorieren wollen.

Seit Beginn der 1990er Jahre hat in den wichtigsten Bezugswissenschaften der Ästhetischen Bildung, angeregt durch W.J.T. Mitchell u.a., ein Schwenk oder „Turn“ von der Kunstwissenschaft/Ikonologie/Kunstgeschichte hin zu einer **Bildwissenschaft** eine immer breiter werdende Spur hinterlassen. Wenn man Horst Bredekamp folgt, dann lebt mit diesem >**Iconic Turn**< ein Wissenschaftsstreit neu auf, der in ersten Ansätzen bis ins 19.Jh zurückreicht, also bis in eine Zeit, zu der es die Kunstgeschichtsschreibung gerade erst geschafft hat als historische Wissenschaft in die Universitäten einzuziehen. Bredekamp führt, etwa am Beispiel von Wölfflin, den Nachweis, „*dass die Kunstgeschichte ihre Methoden und Ansprüche durchweg durch eine Reflexion gerade der Fotografie verändert und geschärft hat*“ (Bredekamp in einer Vorlesung der Hubert Burda Stiftung in München am 22.8.2012, Quelle: www.youtube.com/watch?v=ZcMj10b3NG4), während seither in wiederholten Ausblendungen diese medialen Bedingungen der Kunstgeschichte geleugnet wurden. Als Zeugen für die frühe Öffnung der Kunstgeschichte hin zu einer >**Bildwissenschaft**< benennt Bredekamp unter anderen Alfred Lichtwark, Heinrich Wölfflin und Aby Warburg. Seit den 1990er Jahren sind in diesen bildwissenschaftlichen Diskurs, der von manchen Kunstwissenschaftlern noch als fragwürdig eingeschätzt wird, Theorien der Gesellschaftswissenschaften, von Medienwissenschaft und Sprachwissenschaft eingegangen. Alte Grenzziehungen wurden aufgeweicht, neue Fragestellungen wurden virulent. Das kann auch an der Diskussion um ein wie immer genanntes Schulfach, in dem es um Lehren und Lernen rund ums „Bildermachen“ geht, nicht ohne Wirkung bleiben.

Mein Gedankengang in dieser Schrift geht aus von Hans Beltings Idee, die geschriebene Geschichte der Kunst als ein **Erzählschema** zu begreifen. Dieser Idee will ich folgen und ein Erzählschema der Fachgeschichte von Kunsterziehung als einem >Lehren und Lernen mit Bildern< entwerfen. Das soll mit einem Blick auf **prähistorische Bildpraktiken** seinen Anfang nehmen, wird dann weitergeführt über eine **handwerkliche Praxis** zu einem Erkenntnisstreben, das um ein **wissenschaftliches Bildverständnis** ringt und sich schließlich als **akademische Kunstlehre** etabliert. Mit der **druckgrafischen Reproduktion und Bilderzeugung** wachsen dem Bild über das Medium Buch neue kommunikative Dimensionen zu, wovon auch die Kunstlehre erheblich profitiert, bis sie sich schließlich traditionellen Mustern gegenüber in mehreren Schritten verweigert, und sich als freie Kunst gegenüber einer angewandten, handwerklichen Bildproduktion abgenzt. Streifzüge durch die **Kunst als Selbstlehre** und das **Museum** als Stätte der Selbstbildung und des Kunstdiskurses führen mich schließlich zur **Etablierung des Zeichenunterrichts** innerhalb eines staatlichen, allgemeinbildenden Schulwesens als Ausgangspunkt für die Geschichte eines schulischen Unterrichtsfachs. Ab diesem Zeitpunkt nehmen nicht nur ästhetische Theorien, sondern auch pädagogische Unterrichtslehren und die sie verkörpernden Institutionen Einfluss auf die Entwicklung der Fachgeschichte. Diese Einflüsse versuche ich in mehreren Kapiteln aufzuzeigen, zumal mir auch dies eine Einflussgröße zu sein scheint, die in den bisherigen Erzählungen der Fachgeschichte zu wenig Berücksichtigung fand. Für die Ausprägung der Unterrichtslehren war nicht nur entscheidend an welchem Schultyp der Unterricht stattfand, sondern auch durch welche Institutionen die Ausbildung der jeweiligen Lehrer geprägt wurde.

Paradigmen einer Geschichte vom Bild

Da spätestens mit der Wende vom Zeichenunterricht zur Kunsterziehung die **Kunstgeschichte als Fachinhalt und Lernstoff** ihren Platz im Unterricht gesucht hat (siehe Wolfgang Kehr, „Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik im 19. Und 20. Jahrhundert“, München 1983), und ihn auch mit der Wende zur Ästhetischen Erziehung eher ausgebaut hat zu einer der Rechtfertigungen für den Verbleib des Fachs im schulischen Fächerkanon, scheint es hier doch angebracht, auch auf die Wendung der Kunstgeschichte zu einer **Bildwissenschaft**, die schon im Konzept der **Visuellen Kommunikation** schlummert, ein paar Gedanken zu verlieren.

Ich muss dazu auf eine andere Idee von Belting Bezug nehmen, die ich dem Subtitel seiner Schrift „*Bild und Kult*“ von 1990 verdanke: Er lautet: „*Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*“. In dieser Rede vom >Zeitalter der Kunst< ist ein historisches Erzählschema enthalten, das

abweicht von der in der Kunstgeschichte üblichen Erzählfigur, die ihren Gegenstand eher unscharf abgrenzt vom kultischen Bildgebrauch und von den Befunden der Archäologie. Letztere nimmt als Altertumsforschung eher **die alten Kulturen als Ganze** in den Blick, womit dem Bildschaffen keine Sonderrolle zukommt gegenüber anderen Sujets, mit deren Hilfe sich ein ‚Bild‘ einer vergangenen Kultur rekonstruieren lässt.

Die Rede von einer „*Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*“ schlägt für eine **Bildgeschichte als Bildanthropologie** eine andere Ordnung vor als wir sie aus der Kunstgeschichte kennen. Beispielsweise steht bei Belting der Bildgebrauch oder Bildumgang, der mit dem Begriff **>Kunst<** umrissen ist, im Mittelfeld einer Zeitleiste, zu der ein zeitliches **Vorher und Nachher** hinzugedacht werden kann. Mein an Belting anschließender Gedanke als Frage formuliert lautet: Wenn eine Geschichte des Bildes **vor der Kunst** erzählt werden kann, dann sollte auch eine **>Geschichte des Bildes nach der Kunst<** denkbar und erzählbar sein.

Zur Abgrenzung eines Vorher und Nachher wäre in so einer Erzählung das **>Zeitalter der Kunst<** zu belegen durch einen spezifischen, unterscheidbaren Bildgebrauch. Die Rede von einem Zeitalter suggeriert die prinzipielle Möglichkeit zeitlicher Umgrenzung, die eher einem schlichten Verständnis von Entwicklungsprozessen entspringt. Die Feststellung einer **>Krise<** des alten Bildgebrauchs zum Beginn der Neuzeit kann nur einen Baustein für das neu gewonnene Bildverständnis liefern. Wenn man Belting folgt, dann ging dem Zeitalter der Kunst „*die Ära des Bildes voraus*“ (Belting, „Bild und Kult“, München 1991, S.9). Dies scheint mir eine unzureichende Charakterisierung, für das, worum es ihm vermutlich geht, nämlich um eine Art **>Paradigma** (Thomas S. Kuhn) **oder Dispositiv** (Michel Foucault) **des kultischen Bildgebrauchs** im Sinn eines verbreiteten oder vorherrschenden Denkmusters und historischen Erzählschemas. Beltings Erzählung „*beginnt in der Spätantike, also in einer Zeit, in der das Christentum das bislang verpönte Kultbild der >Heiden< erstmals in Gebrauch nahm*“... und „*sie endet mit der Krise des alten Bildes am Beginn der Neuzeit.*“ (Belting, „Bild und Kult“, S.9) Warum Belting die **>Ära des Kultbildes<** erst ab der Spätantike verfolgt, geht aus seinem Text für mich nicht hervor, und überzeugt mich nicht, wie ich auch das **>Zeitalter der Kunst<** nicht erst am Beginn der Neuzeit festmachen könnte. **>Epochen<** sind auch ein Erzählschema von Geschichte. Sie halten sich in ihrer Entwicklung und Entfaltung aber nicht an Zeitpunkte, an denen der ‚Staffelstab‘ an einen Nachfolger zu übergeben ist. Selbst beim Staffellauf kennt man die Zone der Übergabe, und in Bezug auf historische Paradigmenwechsel können Übergänge recht lange dauern. Ein einmal geschaffenes und etabliertes System, etwa das des kultischen Bildgebrauchs, muss nicht damit aus der Welt, aus Gedanken, Begriffen und Handlungen, aus mühsam aufgebauten Institutionen, und letztlich aus den Köpfen der Menschen verschwinden, weil ein anderes System, etwa der Gebrauch des Bildes als Kunst, in den Vordergrund tritt. Damit drängt sich ein Bild von historischer Entwicklung auf, das einem **evolutionären Prozess** entspricht. Belting hat zehn Jahre nach „*Bild und Kult*“, im Vorwort zu „*Bild-Anthropologie*“ (München 2001) diesen Zweifel an seinem ehemaligen Denkansatz selbst formuliert und sich dabei auch in einem Kapitel über „*Bild und Tod*“ (Bild-Anthropologie, S.143-188) mit dem Kultbild seit vorhistorischer Zeit auseinandergesetzt.

Wenn Belting sein Bildverständnis unter das Dach der **Anthropologie** stellt, dann schlägt er sich auf die Seite der Völkerkunde, um Bildpraxis generell im Zusammenhang zu betrachten mit den Dimensionen des sozialen Lebens, der Entwicklung von Technologien, besonders der Medientechnologien. Allgemein bauen die Bildtheoretiker auch darauf, die von der Kunstgeschichte, insbesondere der **Ikonologie** (Panofsky) und **Wahrnehmungspsychologie** (Gombrich) zur Verfügung gestellten Methoden auch auf Bilder jenseits von Kunst anzuwenden. Das erscheint mir als ein theoretischer Ansatz, der offen ist für pädagogische Fragestellungen diesseits und jenseits von Schulpädagogik. Er steht jedoch im Gegensatz zu einer akademisch-künstlerischen Haltungslehre, die sich heute als didaktisch unzugänglich inszeniert. Kultischer Bildgebrauch ist natürlich nicht beschränkt auf eine afrikanisch/europäische Bildtradition, auf die ich mich im folgenden beziehen will. Und die Vorstellung von **Kult** könnte dazu verführen Tatbestände eines **magischen Bildgebrauchs** zu vernachlässigen, die wir heute nicht mehr leicht in Verbindung bringen mit **Religion**, dem Glauben an

Gott und dessen Allmacht, den Zeremonien und Ritualen, die uns in der Geschichte der Menschheit relativ spät überliefert sind, etwa aus biblischen Zeiten.

Die Frage ‚**was ist ein Bild?**‘ steht ganz selbstverständlich am Anfang jeder Bildwissenschaft. Mitchell verwendet darauf in dem Buch „Bildtheorie“ ein Kapitel mit 63 Seiten, wobei die ganze Schrift von 500 Seiten sich um diese Fragestellung dreht, die damit längst noch nicht erschöpfend geklärt ist. Diese grundsätzliche Frage kann hier beschränkt werden auf Grundbestandteile des Lehrens und Lernens im Kontext von **Bildermachen**. In der Kunsterziehung haben wir gelernt, den produktiven Anfang zum Bild bereits im ungelenkten Gekritzeln des Kleinkindes zu sehen. Und das war noch vor einer Zeit, als Künstler mehrheitlich das Kritzeln, Kleckern und Spritzen als Bild- und Kunstereignis entdeckt haben. Sicher macht es einen Unterschied ob Kinder kritzeln oder Künstler. Kinder haben noch keine Alternative zu ihrem Gekritzeln. Sie bewegen



sich dabei in einer **protopikturalen Ausdrucksweise**, vergleichbar mit ihren vorsprachlichen Lautketten, die weder Wörter noch Grammatik kennen. Schwierig wird es, die Vorstellung vom Bild in eine Entwicklungsphase des Menschen zu verlagern, wo der Mensch die ihn umgebenden Dinge nicht als Objekte im neuzeitlichen Sinn begriffen und behandelt hat, sondern jedes unbelebte Ding, und in höherem Maß jedes Lebewesen, Pflanze und Tier, als beseelt begriffen hat. Worin zeigt sich die „*anima*“, der „*hau*“, das „*mana*“ (Marcel Mauss, „Der Geist der gegebenen Sache“ in: „Die Gabe“, o.zit. S.31-35) eines Dings, wenn nicht in den hörbaren, sichtbaren, fühlbaren, Signalen, die es unseren Sinnen vermittelt. Die visuellen Zeichen stehen da nicht allein, sondern bilden einen Verbund mit anderen Wahrnehmungen. Ein Behältnis wie die abgebildete steinzeitliche Keramik hat auch einen Klang und damit eine ‚Stimme‘. Sie hat eine plastische Form und ein Oberflächenrelief und somit haptische Qualitäten etc... In jedem Fall transportieren die Signale, die ein Ding -naturbelassen oder gemacht-



aussendet, Bedeutungen, die man sich zu eigen macht, wenn man selbst solche Botschaften ausstrahlen möchte. Man ‚leht‘ sich den Geruch angenehmer Dinge, wenn man locken will, und anderer Dinge, wenn man abschrecken will. Man leht sich Federn, wenn man sich als beflügelt, ein Löwenfell, wenn man als mächtig darstellen will. Solche **>Mimikri<** kennen wir schon von Pflanzen und aus dem Tierreich. Farben, Formen und Musterungen sind die visuellen Dimensionen solcher Signale, die wohl zuerst auch am menschlichen Körper selbst zur Darstellung gebracht werden. Aber bereits dieser Ablöse- und Übertragungsprozess lässt sich auch auf beliebige Oberflächen geschaffener Dinge anwenden. Ist dies nicht bereits ein iconic turn, wenn der Mensch sich solche Zeichen leht und sich ihrer absichtsvoll bedient? Wann werden solche Zeichen zum Bild oder sind sie es bereits als Eigenschaften einer Naturform? (Abb. der Zauberer ist ‚mit dem Tier psychisch identisch‘, aus: C.G. Jung, „Der Mensch und seine Symbole“, Olten 1968, S.44) Was uns heute als Schmuck oder Verzierung erscheint, mag seinen Ursprung in sehr funktionalen Überlegungen haben. Und ‚geschmückt‘ oder ‚verziert‘ wird in archaischen Gesellschaften nahezu alles, was für den Menschen von **>Bedeutung<** ist. Naturgemäß ist von geschaffenen Dingen wenig erhalten, wenn nicht Gegenstände aus dauerhaften Materialien betroffen waren. Und naturgemäß ist bei den

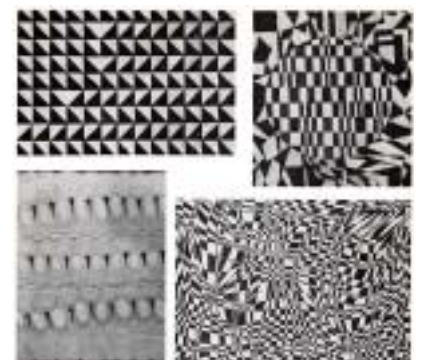
wenigen erhaltenen Dingen deren zugeschriebene Bedeutung zusammen mit den ursprünglichen Kontexten verschüttet worden. Ein mit Ornamenten geschmückter Vorratsbehälter (Bild oben: Bandkeramik) aus der Steinzeit hatte für seinen Hersteller und Nutzer sicher eine Bedeutung, die sich uns heute nicht mehr leicht erschließt. Ist dieses kulturelle Fossil auch Bild?

Das **Muster** entstammt entwicklungsgeschichtlich einer Phase, die auch schon vor einem magischen Bildgebrauch liegt. Es ist bereits Erkennungszeichen natürlicher Dinge, das dem Menschen zur Klassifikation dient: Essbar - ungenießbar; friedlich – feindlich; anziehend – abstoßend. Aber Magie versteht es, sich solcher Zeichen zu bedienen. Der Mediziner ist derjenige, der die Zeichen am Himmel wie im Vogelschiss zu deuten versteht, insbesondere in den Bereichen, wo es um Muster geht, die schwer zu lesen sind, die nicht eindeutig sind, die aber Entscheidungen verlangen, von denen viel abhängt für den Einzelnen, aber vor allem für die Gemeinschaft: Nahrungsangebot, Jagdglück, Heilung von Krankheit, Zeitpunkt der Aussaat... Muster begleiten das Kultische als Bedeutung tragende **Zeichen** nicht nur vergegenständlicht an Dingen, sondern auch in Handlungen, etwa als Bewegungsmuster im Tanz und in Ritualen. Damit leben sie auch fort in der Religion und bis in die Kunst hinein, etwa im **Ornament** und auch darüber hinaus in allgemeinen Ordnungsprinzipien und Formvorstellungen.

Schon in sehr einfachen Mustern markieren und bezeichnen Ornamente Dinge des täglichen Gebrauchs, Waffen, Werkzeuge, Behältnisse, Flechtwerk, Keramiken und Webereien. Das Ornament erweist sich allerdings auch nützlich, um Gegenständen einen bleibenden, herausgehobenen und damit rituellen Gebrauch als **Unterscheidungsmerkmal** anzuheften. Trotzdem hatte es ein entfaltetes **Zierrat** wohl auch leicht, sich aus einem kultischen, und mit enger Bedeutung codifiziertem Bildgebrauch zu lösen. Solche Ablösungsprozesse sind sicher vielfältig, kommen aber beispielsweise dadurch zustande, dass eine Naturform stilisiert in ein handwerkliches Produkt übernommen wird, und irgendwann nicht mehr mit seinem ursprünglichen Vorbild in Verbindung gesehen wird. In der Architektur lässt sich z.B. die Entstehung der Säule ableiten aus dem Baumstamm, das Kapitell aus dem Sattelholz oder der Mausplatte etc...Es ist sicher nicht unerheblich, dass das Übungsmaterial für den Zeichenunterricht an den Kunstgewerbeschulen von den Anfangsklassen bis in die Abschlussprüfungen hinein zu einem beachtlichen Teil aus plastischen Schmuckformen bestand. Wolfgang Legler verwendet so eine Schülerübung (Abb.re.) auf dem Umschlag seiner „Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts“ (Oberhausen 2011).



Wo sich Formvorstellungen ablösen von Inhalten wird das Ornament zum bloßen Zierrat und zum verblendenden Dekor. Im **Design** erlebt es dann eine Ächtung in der Dimension eines Bildverbots. In der Kunsterziehung hat man dem Ornament nach einer Phase großer Aufmerksamkeit im alten Zeichenunterricht und der volksculturellen Prägung des Kunstverständnisses durch die Briten seit dem Ende des 2. Weltkrieges kaum noch Interesse entgegengebracht. Das mag auch mit dem Designverständnis des Bauhauses zu tun haben, das schon seine Wurzeln in den funktionalistischen Ideen von Adolf Loos hat, denen man auch eine Form der Bilderfeindlichkeit bescheinigen kann. „*Ich habe folgende Erkenntnis gefunden und der Welt geschenkt: Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstande.*“..... *“Der ungeheure Schaden und die Verwüstungen, die die Neuerweckung des Ornamentes in der ästhetischen Entwicklung anrichtet, könnten leicht verschmerzt werden, denn niemand, auch keine Staatsgewalt, kann die Evolution der Menschheit aufhalten. Man kann sie nur verzögern. Wir können warten. Aber es ist ein Verbrechen an der Volkswirtschaft, daß dadurch menschliche Arbeit, Geld und Material zugrunde gerichtet werden. Diesen Schaden kann die Zeit nicht ausgleichen.*“ (Ulrich Conrads: „Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts“ Vieweg: Braunschweig/Wiesbaden, 1981, zitiert auf den S. 15ff Adolf Loos, „Ornament und Verbrechen“, 1908. Quelle: <http://www.neumarkt-dresden.de/Texte/loos.html>) Dem Kunstunterricht bei Pfennig und Otto ist das Ornament keine didaktische Reflexion mehr wert, obwohl viele der etwa bei Pfennig geltend gemachten Kompositionsprinzipien wie Reihung, Schichtung, Rhythmus, Variation, Verwandlung, Bewegung etc... aus dem Fundus der Ornamentik stammen.



Pfennig, „Gegenwart...“, S. 307

Die Frage >was ist ein Bild<, ist im Prinzip auch an die **Schrift** zu stellen. Die traditionelle Dichotomie von Wort und Bild hat noch religiöse Ursprünge, die heute erst wieder mühsam in unser Bewusstsein zurückgeholt werden. Wort und Bild sind in den modernen Medien, im Buch, im Film, im Fernsehen/Video, im Internet aneinander gekoppelt und aufeinander angewiesen, und der gemeinsame Ursprung von Schrift und Bild rückt wieder ins Zentrum von Linguistik und Ikonologie. Der Ägyptologe Jan Assmann stellt in einem Vortrag der Hubert Burda Stiftung über die „*Frühzeit des Bildes*“ (in der Aula der Ludwig-Maximilians-Universität München am 28.11.2002) fest, dass etwa die ägyptischen Hieroglyphen ihren Ursprung in einer reinen **Bilderschrift** hatten, und sich erst allmählich -in einem ersten(?) iconic turn- in ein **phonetisches Zeichensystem** wandelten. Das vermehrt die von Belting diagnostizierten ‚Turns‘ um ein weiteres Paradigma, in das alle Bedeutung tragenden Zeichen einzubeziehen wären, die noch nicht abbildenden Charakter besitzen. Wieviel wissen wir darüber? Auch wenn unser heutiges Alphabet sich aus einem phonetischen Zeichensystem entwickelt hat, sprechen wir doch sowohl im handschriftlichen wie im gedruckten oder gravierten Text von einem **Schriftbild**, das sowohl das Erscheinungsbild der Typografie meint, als auch das Layout einer Textbotschaft. Auch Schrift wurde lange Zeit als ein Fachinhalt der Kunsterziehung betrachtet und fristet heute nur noch in einer fachlichen Nische ein eher kümmerliches Dasein. Dabei konstatiert die Bildwissenschaft auch ein Zusammenwachsen von Illustrationstechniken und Schrift zu einer „**Schriftbildlichkeit**“ (Mathias Bauer, Christoph Ernst, „Diagrammatik – Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld“, Bielefeld 2010, S.31ff).

Wenn die Schrift aus einem ersten (Assmann) iconic turn hervorgegangen ist, wieviel >Bild< sind dann nicht abbildende Zeichensysteme vor der Schrift, Marken, Ideogramme, Notate, Körperbemalungen, Trophäen, Schmuck? Das Bildschaffen der Steinzeit erschöpft sich ja nicht in den Höhlenmalereien. Schließlich ist der Mensch offenbar auch in der Lage vieles als Bild zu begreifen und zu behandeln, was nicht als Bild geschaffen wurde, sondern erst in einer >**Bildhandlung**< zum Bild wird. Ist das in kriegerischer Absicht erfolgte Überstülpen des Fells eines Löwen oder eines Bären eine Bildhandlung? Hat ein unter hohem ‚dekorativem‘ Aufwand veranstalteter Regentanz oder eine unter Tarnung vollzogene Jagd den Charakter einer Bildhandlung? Ist ein mumifizierter Leichnam, ein Tierpräparat oder ein pflanzliches Präparat in einer naturkundlichen Sammlung noch ein Mensch, ein Tier, eine Pflanze oder sind sie bereits Bilder? Die Mumien erhalten etwas am Leben, was (vielleicht nur vorübergehend) von einer Seele verlassen wurde. In der Beziehung gleichen oder ähneln sie dem in Stein oder als Malerei nachgebildeten menschlichen Körper. Dem Zoologen oder Biologen dient das **Präparat** als Bild, in mancher Beziehung ist es bildhafter als eine Zeichnung oder ein **Modell**. Im Verhalten der Menschen zum Präparat zeigt sich kein prinzipieller Unterschied zu einer Sammlung von Briefmarken, Druckgrafiken, Kunstwerken. In den frühen Sammlungen von Kuriosa bis hin zur Wunderkammer des British Museum wurde und wird da kaum ein Unterschied gemacht. Solches Bildhandeln mag schon bei Tieren angelegt sein etwa in der Fähigkeit sich zu tarnen, sich zur Schau und zur Wahl zu stellen. Sind Reste solcher Instinkthandlungen noch beim zivilisierten Menschen vorhanden? In Fastnachtsbräuchen und in der Mode lebt das Verkleiden auch unter den Bedingungen der Zivilisation fort bis hin zum Bedürfnis sich mit fremden Federn zu schmücken. Ein beliebtes Gesellschaftsspiel und eine Jahrmarktsensation war im 18.Jh. das Tableau vivant, das >lebende Bild<, wobei das Verhältnis von Bild (Gegenwurf) und Motiv (Vorwurf) umgekehrt wurde.

Einige der hier formulierten Fragestellungen warten auf Antworten und mir scheint noch ungewiss, aus welchen Wissenschaftsbereichen diese zu erwarten sind und ob sich meine Erwartungen an eine Bildwissenschaft überhaupt bis in solche Bereiche der Anthropologie erstrecken werden. Ich will versuchen, hier zumindest in groben Zügen den Weg zu verfolgen, den das Bildermachen auch im Verlauf der Wissenschaftsgeschichte genommen hat:

Wohin mit dem Bildschaffen vor dem Zeitalter der Kunst?

Im ersten nachchristlichen Jahrhundert versuchte Plinius das Wissen seiner Zeit zu ordnen und er gab dieser Erzählung den Titel „*NATURALIS HISTORIAE*“. Malerei, Bildhauerei und Töpferkunst

sowie einige Anekdoten über deren Autoren, finden sich in seiner ‚**Ordnung der Dinge**‘ in einem Umfeld, das uns heute seltsam berühren muss, nämlich bei der Beschreibung von Metallen, Erden, Steinen. Die von der Natur vorgegebenen Dinge bilden demnach die Ordnung, in die sich deren Bearbeitung und Verwendung durch die Handwerke eingliedert. Anderes Beispiel: Die mittelalterliche **Einteilung der Wissensgebiete** in *Artes liberales* und *Artes mechanicae* lehnt sich an die griechische Geringschätzung der *Banausen* (Handwerker) an und ordnet Malerei und Plastik den **körperlichen Tätigkeiten** zu. Das schafft aus der Mentalität einer Gesellschaft von Freien und Sklaven eine Unterscheidung von Wissenschaft als **Kopfarbeit** einerseits, und **Handarbeit**- die dem Broterwerb dient- andererseits. Solche Ordnungsvorstellungen halten sich auch jenseits von Sklavenshaltung in den Vorstellungsbedingungen einer Feudalordnung und geben noch den Renaissancekünstlern hinreichend Stoff für ein Ringen um ein aristokratisch aufgemöbeltes Selbstverständnis und dessen gesellschaftliche Anerkennung. Noch ein Beispiel aus neuerer Zeit: Die **Kunstwissenschaft** hat sich anders als die Kunstgeschichte orientiert an Sachkomplexen, die sie aus dem Gang der Kunstentwicklung herausgelöst hat. In Werner Hofmanns Lexikon *„Bildende Kunst 2“* (Frankfurt a.M., 1960) finden sich, mit Bezug auf ein Bildschaffen vor dem Zeitalter der Kunst, Artikel zu *„Bildzauber“*, *„Byzantinische Kunst“* und *„Christliche Kunst“*. Damit deutet sich schon eine mögliche Ausgliederung eines mehr kultisch-religiösen Bildverständnisses aus einem mehr künstlerisch-formalistischen Bildverständnis an (Stichwörter hierzu: Farbe, Form, Licht, Perspektive, Proportion, Stil). Daneben entsteht ein funktional-institutioneller Blick auf Kunst (Denkmalpflege, Kunstausstellungen, Kunsthandel, Kunstlehre, Kunstsammlungen, Museen, Restaurierung) und lebt eine topografisch-nationale Ordnung fort (Deutsche Kunst, Englische Kunst, Französische Kunst..).

Kunstgeschichte hatte es erst im 19.Jh. zu einer universitären Disziplin als Wissenschaft gebracht. Ein nicht unbedeutender Teil ihrer Vertreter begrenzte ihr Forschungsfeld schon früh auf ein Bildschaffen, das sie mit den Gattungen Architektur, Plastik und Malerei umrissen, und sie entwarfen dazu ein kategoriales Schema, welches sich in erster Linie an Regionen und Kunstlandschaften hält - Ägyptische Kunst, Griechische Kunst, Römische Kunst usw. - und in zweiter Linie an Herrschaftsphasen und die aus ihnen hervorgegangenen Kultur- und Stilformen, etwa Gotik, Renaissance, Barock.... Die Darstellung der Kulturformen folgt dann dem Biologismus von Wachstum, Blüte und Verfall, den Vasari nicht erfunden, aber in die Kunstgeschichte eingeführt hat. Die universitäre Kunstgeschichte hatte wohl auch ihren Anteil an einem zwiespältigen, feudalistisch geprägten Kulturverständnis, einer Rangordnung von **Hochkultur** = Kunst, und **Volkskultur**, die als **Kunsth Handwerk** in die Zuständigkeit der **Völkerkunde** fiel. Deutlicher als den Trennstrich zum christlichen Kultbild (das sie weitgehend vom kultischen Gebrauch abstrahiert) zieht schon die traditionelle Kunstgeschichtsschreibung eine Schranke zu Gegenständen einer **Alltagskultur**, die eher von archäologischem Interesse erscheinen. Bilder als Designobjekte und Gebrauchsgrafik haben lange keinen gesicherten Ort in einem Kunstbegriff, der sich traditionell auf die Gattungen Architektur, Plastik, Malerei und Grafik, sowie auf Aspekte der Form beschränkt. Diese Schranken trennen das Gebiet der Kunstgeschichte als eine hochkulturelle Erscheinung von einem minderwertigen, nachrangigen Phänomen, der Alltagskultur, Volkskultur, Populärkultur. Diese Schranke fällt erst, als Amerika Einfluss gewinnt auf ein modernes Kunstverständnis. In Bezug auf die Ausbildung im Bildermachen möchte ich diesbezüglich im 19.Jh. die institutionelle Trennung von Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in den Blick nehmen, die nicht ohne Einfluss bleibt auf die Lehrerbildung im Komplex der Schulfächer Zeichnen, Kunsterziehung, Handarbeit, Werken.

Mit der Entdeckung des **Kindes als Künstler** wurde eine derartige Grenzziehung scheinbar obsolet. Gleichzeitig bekam allerdings das menschliche Bildschaffen eine anthropologische Dimension. Wenn schon das Kind ein Künstler ist, dann ist schließlich **„jeder Mensch ein Künstler“**, es sei denn, das künstlerische Potenzial geht irgendwo auf dem Weg von Kind zum Mensch verloren, z.B. in der Schule durch eine falsche Erziehung.

Der hier etwas plakativ umrissene Weg des Bildermachens in der Wissenschaftsgeschichte von der Naturgeschichte zur Kunstgeschichte zeigt, dass der kunsthistorische Horizont noch einige Schritte

entfernt ist von einem soziologischen Blick, der etwa mit Arnold Hauser ein Verständnis von **Kunstgeschichte als Sozialgeschichte** einführte, und er ist mehrere Schritte entfernt von einem anthropologischen Blick auf ein ‚Bildschaffen vor dem Zeitalter der Kunst‘, wie es Belting vorschwebt. Mit seiner „**Bild-Anthropologie**“ von 2001 beschreitet Hans Belting einen Weg jenseits von Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte, wobei es mir scheint, dass ein klar strukturiertes Erzählschema für diesen Denkansatz (noch?) aussteht.

Bild und Kult

Die jüngsten Auseinandersetzungen mit dem Islam haben in unserem westlichen Gesichtskreis etwa mit der Debatte um Karikaturen des Religionsstifters Mohammed ein Bildverständnis in Erinnerung gerufen, das uns ohne einen Blick auf unsere eigene religiöse Vergangenheit nicht mehr leicht zugänglich ist. Mit Befremden schauen manche auf eine Kultur, in der die Religion das Verhältnis zum Bild anders bestimmt, als wir das aus einer über ein halbes Jahrtausend getrennten Entwicklung heraus gewohnt sind. In „*Florenz und Bagdad – eine westöstliche Geschichte des Blicks*“ (München 2008) beschreibt Hans Belting den unterschiedlichen Bildgebrauch im christlichen und islamischen Einflussbereich: „*Die Schranke, die das Kunsthandwerk gewöhnlich vom Kunstwerk und vom darstellenden Bild trennt, existierte bis zur Renaissance weder im Osten noch im Westen.*“ Und: „*Jedes Gerät war geadelt durch den geometrischen Dekor, der eine universal gültige Ästhetik der Kunst repräsentierte, ohne dass es durch die Gebrauchsfunktion abgewertet wurde.*“ (S.47) Mit der Durchsetzung der Perspektive als Syntax der westlichen Bildwelt erhebt sich die visuelle Erscheinung nicht nur über die Glaubenswahrheit und damit das magisch/kultische Bildverständnis, sondern verweist auch aus westlicher Sicht das **Ornament** gegenüber der **Bilderzählung** und der darstellenden Funktion der Bilder mit Kunstanspruch in eine untergeordnete Rolle als Dekor, Zierrat und **Kunsthandwerk**.

Belting spricht der Renaissance eine „*Neubewertung (des Bildes) als Kunstwerk*“ zu, die Begleiterscheinung einer Lösung vom Verständnis des Bildes als Kultbild ist. Diese Neubewertung betrifft sicher nicht das Bildschaffen in seiner ganzen Breite. Das Phänomen, an dem Belting die „*Krise des alten Bildes*“ (Belting, „Bild und Kult“ S.9) festmacht, ist der Streit um eine neue Bewertung des Bilderkultes im Zuge der Reformation. Dabei berufen sich die **Bilderstürmer** auf das damals fast dreitausend Jahre alte mosaische Bilderverbot. „*Nun wird als Mißbrauch getadelt, was bis dahin Brauch gewesen ist.*“ (Belting, „Bild und Kult“ S.25) Gereinigt wird der religiöse Umgang mit Bildern in der „*Krise des alten Bildes zum Beginn der Neuzeit*“ nach dem Vorbild des biblischen Moses, der von seinem ‚*eifersüchtigen Gott*‘ (AT, 2. Buch Mose 34,14) auf dem Sinai über den falschen Bildgebrauch instruiert, bei der Rückkehr von der göttlichen Audienz sein Volk um ein goldenes Kalb tanzend vorfinden muss. Aus Zorn zerschmettert er den mit seinem Gott besiegelten und in Stein gemeißelten Vertrag, und, nach Zeugnis der Schrift, ließ er zwar Aaron, den Handlanger der blasphemischen Aktion unbehelligt, hat aber dem auserwählten Volk die ‚Levitener lesen‘ lassen. Demnach vertrieb er den Wunsch nach einem Götzen aus den Köpfen der Israeliten derart, dass „*von dem Volk ungefähr dreitausend Mann*“ den nächsten Tag nicht erlebten (AT, 2. Buch Mose 32, 27-28). Vernichtet wird nicht nur der Götze, sondern auch dessen Anhänger, „*Brüder, Fremde und Verwandte*“. Das Bildverständnis des Alten Testaments deckt wohl nicht das gesamte Paradigma ab, das unter dem Dach von >Bild und Kult< unterzubringen wäre, nämlich einerseits den Bilderdienst von >**Ikonodulie**< bis >**Idolatrie**< und andererseits die Bildvernichtung von der >**Ikonophobie**< bis zum >**Ikonoklasmus**<. Aber das Alte Testament legt immerhin ein schriftliches Zeugnis ab für einen religiösen Umgang mit Bildern, der auf unsere europäische kulturelle Tradition von erheblichem Einfluss war, und der heute eher mit dem Islam verbunden wird, weil dort an ihm noch festgehalten wird.

Der Bund, den der Gott Israels mit Moses aushandelt, gewährt dem Volk offensiven Schutz gegen seine Feinde. „*Ja mein Engel soll vor dir einherziehen und dich zu den Amoritern, Hethitern, Phe-resitern, Kanaanitern, Hevitern und Jebusitern führen, damit ich sie ausrotte. Bete ihre Götter nicht an und diene ihnen nicht und ahme ihr Thun nicht nach, sondern zerstöre sie, die Bilder ihrer Götter von Grund aus und zerschmettere ihre Malsteine.*“ (AT, 2. Buch Mose 23, 23-24) Der somit schon im

Alten Testament als frevelhaft gebrandmarkte kultische Bildgebrauch von Götterbildern bleibt in der Bildgeschichte seitdem nicht ohne Folgen. Anders als die Ägypter, die Griechen und Römer kennen die Religionen, die aus dieser Tradition stammen, die jüdische, die islamische und die urchristliche, kein Gottesbild. „*Da die Bildkultur des Abendlandes über eineinhalb Jahrtausende vom Christentum bestimmt wurde, wird leicht übersehen, daß dieses ursprünglich **bildlos** war; zur christlichen Kunstauffassung gehört grundsätzlich die Kunstfeindlichkeit der ersten christlichen Generationen.*“ (Beck/ Bredekamp "Bilderkult und Bildersturm" in: Busch/Schmook, "Kunst – Die Geschichte ihrer Funktionen", Weinheim 1987, S.80) Das führt nun zu einer abschließenden Denkfigur dieses Themas: **Bildangst, Bildverbot, Bilderhass** und **Bildvernichtung** sind das seitenverkehrte, komplementäre Spiegelbild vom Bildermachen, der Bildbedürftigkeit des Menschen und der Verehrung der Bildhersteller.

Als mit Kaiser Konstantin die christliche Religion zur Staatsreligion des in Auflösung befindlichen römischen Imperiums wurde, breitete sich vor allem im griechischen Ostreich und ausgehend von den Klöstern ein Bilderkult aus, der an den ideologischen Nahtstellen zum Islam in Konflikt geriet mit der durch das Alte Testament begründeten Vorstellung. Im Jahre 723 befahl der Kalif in Damaskus, Jezid II., die **Entfernung der Bilder aus den christlichen Kirchen** des arabischen Reiches. Kaiser Leo III. (von 717 bis 741 byzantinischer Kaiser) suchte das Bilderverbot auch in seiner Reichskirche durchzusetzen, geriet dabei aber in Konflikt mit Papst Gregor III. (Elze/Reppen Hg., „Studienbuch Geschichte“, Stuttgart 1974, S.361) „*Auf Kaiser Leo III. folgte (sein Sohn) Konstantin V., der den Bilderkampf auf die Heiligenreliquien ausdehnte. Ein Konzil verurteilte 753 den Bilderkult als eine Form der Idolatrie.*“...“*das Konzil von Nizäa(787) hob die Bestimmungen von 753 weitgehend auf und definierte das Verhältnis von Urbild und Abbild, dem **keine Anbetung, sondern Verehrung** gebührt, die aber auf das Urbild übergeht*“...“*Zu den Ergebnissen des Konfliktes zählt die Verbannung plastischer Figuren aus der Kirchengestaltung, ein Zugeständnis der Ikonodulen. Weit wichtiger für die spätere Entwicklung der byzantinischen Kunst wurde jedoch die Tatsache, daß nunmehr die Kirchenbehörden die Ikonenmaler ihrer Autorität unterstellten. Sie wählten und entschieden, dem Maler blieb die Ausführung überlassen.*“ (Werner Hofmann Hg., Fischer Lexikon „Bildende Kunst 2“, Bildzauber S.22)

Die vielleicht eher harmlos erscheinende Frage um den Gebrauch der Bilder im kultischen Zusammenhang wird im Machtgefüge der beteiligten Parteien als Vorwand aufgebauscht zu einem Krieg um die **Deutungshoheit** über das kultische Bild, an der auch massive finanzielle Interessen beteiligt sind. Wer darf von der Bildproduktion profitieren, die Klöster, oder der Staat? Wer innerhalb der kirchlichen Institutionen darf die Rechte von religiös motivierten Schenkungen kontrollieren? Wer verdient am Handel mit Reliquien, die zunehmend Verwendung finden im kirchlichen Bildschmuck? Wer bezeugt und zertifiziert im Handel mit sterblichen Überresten, Devotionalien deren Echtheit und verdient daran?

Im Umgang mit Kultobjekten ist die Schenkung oder **>Gabe<** eine weltweit in der Völkerkunde bekannte Rechtsfigur, die einerseits mit dem **>Opfer<**, andererseits mit dem **>Tausch<** in einer Verwandtschaftsbeziehung steht (siehe Marcel Mauss: „Die Gabe“). Einige Aspekte davon haben sich bis heute im Umgang mit der Kunst erhalten. Früher konnte man durch ein Opfer die Götter wohlgesonnen stimmen, sich im Tausch mit einer Opfergabe Fruchtbarkeit, Jagdglück, Seeligkeit, oder sich einen Platz im Himmel einhandeln. Geben und nehmen bilden eine uralte Denkfigur, die sich auch sprachlich in vielen Nuancen spiegelt. Heute ist das so: Ein Sammler vermacht dem Staat oder einem Museum seine Bilder, die dann auf ‚Ewigkeit‘ mit dem Namen des Spenders und den von ihm gemachten Auflagen der Präsentation bis hin zu einem stattlichen Ausstellungsort verknüpft bleiben, den der Begünstigte darum herum errichten muss. So macht er sich mit seiner Gabe das Finanzamt gewogen, und so ist Kunst auch heute noch **>die, die am Leben erhält<**.

Den Sieg im christlichen Bilderstreit erringen die Bilderfreunde, denen es angeblich nicht um eine Verehrung der Bilder geht, sondern lediglich um einen Anlass, die dargestellten Heilsbringer zu verehren. Daneben geht es aber auch offensichtlich darum, den alten Bildglauben zu nutzen und ihm besser in der Papstkirche eine Heimat zu geben, als die in ihm wurzelnde Macht anderen Inte-

ressen zu überlassen. Wer aber seine Macht auf Bilder stützt muss sich nicht wundern, wenn ein Machtverfall sich erst einmal dadurch Luft macht, dass die Bilder geschändet, der Lächerlichkeit preisgegeben, mit Hass und Zerstörung überzogen werden. Auch der Bildersturm beruht zu einem guten Teil noch auf einem magischen Bilderglauben. Als ob einem Zerstörer aus dem Akt der Vernichtung eine besondere Macht erwachsen würde über die Ideen und Institutionen, die in den Bildern repräsentiert sind. Die Papstkirche, die es im 15.Jh. mit **Devotionalienhandel**, Ablasshandel und dem Ausverkauf des Himmelsreichs im Verständnis vieler der geschröpften Gläubigen zu bunt treibt, bekommt dafür in der Reformation eine Quittung serviert, insofern an vielen Orten im Geltungsbereich der römischen Kirche, in Böhmen, in der Schweiz, in Frankreich, den Niederlanden, in England wie in Schottland, eine Erneuerung des alten Schriftglaubens der Bibel gegen die Papstkirche in Stellung gebracht wird. Gegen die kirchliche Prachtentfaltung, die immer auch eine Entfaltung in bildhafter Repräsentation ist, ziehen die Erneuerer ins Feld und können sich dabei auf das **>Wort Gottes<** stützen mit Belegstellen aus dem Alten- wie Neuen Testament, die inzwischen übersetzt, gedruckt und für jedermann nachlesbar sind. Die **Reinigung des Tempels**, von den Geldsammlern, Heilshändlern und Ölgötzen, versteht sich als ein Akt der Aufklärung und verbindet sich mit einem Bildverständnis, das Bilder –wenn überhaupt– nur mit einem künstlerisch-ästhetischen Gebrauch tolerieren kann. Dabei unterliegt das sinnliche Vergnügen im religiösen Wertverständnis schon der Geringschätzung gegenüber den im Wort gegebenen Heilswahrheiten und dem Reich der immateriellen Werte und Ideen.

Der Bildersturm entwickelt eine eigene „*Destrunktionsästhetik*“, eine „*Ikongrafie der Zerstörung*“ (Beck/Bredenkamp, o.zit. S.102). Die Heiligenfiguren werden geköpft, ihre Gliedmaßen verstümmelt. Sie werden mit Farbe übergossen, auf Scheiterhaufen verbrannt oder bleiben kopflos, geschändet und wie gepfählt auf ihren Säulen und Podesten zur Schau gestellt. Mancherorts vermischen sich die Bilderschändungen mit Torturen, die auf Seiten der Kirche im Zuge der frühen Reinheitsprediger vom Schläge Savonarolas, der Inquisition, der Verfolgung der Hugenotten oder der Austreibung der Götzen und Fetische in den überseeischen Eroberungsgebieten in Afrika und Südamerika im Gedächtnis des Kirchenvolks präsent sind. Sie hinterlassen Bilder der Menschenvernichtung sowie Schneisen der Bilderschändung im Namen der Papstkirche. Um nur einen dieser Nebenschauplätze hier zu unterfüttern: Im Zusammenhang mit der Entstehung des Begriffs **>Fetisch<** erwähnt Karl-Heinz Kohl portugiesische Reiseberichte des 15.Jh. aus Westafrika über dort vorgefundene Kultpraktiken, in denen „*Fetissos*“ beschrieben sind. Und er berichtet, „*daß der Seefahrer Diogo Cão, der 1482 auf der Suche nach dem Königreich des legendären Priesterkönigs Johannes in das Gebiet des Unterlaufs des Kongo vorstieß, von João II. von Portugal ausdrücklich damit beauftragt worden war, alle >Idole< und >Fetische< ausfindig zu machen und auf der Stelle zu vernichten.*“ (Kohl, „Die Macht der Dinge“, München 2003, S.15) Cão nahm die Mündung des Kongo für Portugal in Besitz und Schenkte aus diesem Anlass den Eingeborenen auf einer Sandbank in der Flussmündung als Ersatz für die vernichteten Götzen eine Steinsäule, die er dem Heiligen Georg widmete.



Mit dem Konzil von Trient versucht die Papstkirche ein klärendes Wort im Bilderstreit, beharrt aber auf ihrem Repräsentationsanspruch durch Bilder, die der Verehrung und Erinnerung dienen. Der Protestantismus hatte sich andererseits etabliert, verzichtete in seinen Kirchen auf Bilder, öffnet sich aber einem ästhetischen Bildverständnis und förderte damit auch den Weg zu einem Gebrauch des Bildes als Kunst. Auch nutzen die Protestanten die neuen druckgrafischen Reproduktionsmittel für Bilder zur Verbreitung von **>Karikaturen<** gegen die Papstkirche. Damit ist der Bildersturm jedoch nicht aus der Welt. Vielmehr legt er sich im Zug der französischen Revolution ein weltliches Gesicht zu, richtet sich zwar erneut gegen die Kirche aber auch gegen die herrschaftliche Repräsentationskunst des Adels. Ein Jahrhundert darauf hat der Bildersturm einen kräftigen Nachhall in dem durch die Nationalsozialisten

durchgesetzten Bilderverbot mit dem Stigma der **>Entarteten Kunst<** und, wenn man so will, er hat auch einen schwachen Nachhall in dem Verdikt, das unter den Schmähbegriffen von **>Kitsch und Schund<** über beliebige Bilder ausgebreitet werden kann, die einem dünkelfhaften Geschmacksdiktat der Hochkunst missfallen. Das Bilderverbot richtet sich jeweils gegen einen Herrschaftsanspruch, der hinter bestimmten Bildern steht. Insofern hat er im **Schriftverbot** und der **Bücherverbrennung** einen Leidensgenossen.

Bild als Kunst

Verknüpft man die Geschichte des **>Bildes als Kunst<** wie Vasari mit dem Auftreten des **Künstlers als selbstbewusstem Autor** und Schöpfer eines Werks, dann scheint mir das Zeitalter der Kunst aus europäischem Blickwinkel schon dort seine ersten Anläufe genommen zu haben, als in Ägypten und Griechenland die ersten Architekten, Bildhauer und Maler sich aus dem Handwerk insofern lösten und in eine neue Rolle hineinwuchsen, als ihnen eine personale, namentliche Zuordnung zu einem Werk zugebilligt wurde. In Ägypten zeichnet sich das beispielsweise ab im Alten Reich in der Figur des Imhotep, der in der erhalten gebliebenen Sockelleiste einer verloren gegangenen Statue als ‚Vorsteher der Bildhauer‘ titulierte wird, im Neuen Reich unter Echnaton in der Figur des Thutmosis, der auf dem Fragment einer ‚Scheuklappe‘ als **‚Liebling des guten Gottes, Aufseher der Arbeiten und Bildhauer‘** eine **namentliche Erwähnung** fand (Berlin, Ägyptisches Museum). Er gilt u.a. als Schöpfer der Berliner Nofretete. Zwar kannten die Ägypter keinen Unterschied zwischen Handwerk und Kunst, aber sie hatten ein klares Verständnis von Hierarchien innerhalb einer sehr differenzierten arbeitsteiligen Organisation sozialer Prozesse. Ein **>Aufseher der Arbeiten<** ragt in seiner Bedeutung aus der Schar der Steinbearbeiter weit heraus, die sich hierarchisch gliedern in Vorzeichner, Reinzeichner, Maler, Bildhauer, Architekten, und insgesamt einordnen in die **>Großfamilie der Schreiber<**, die eine Tempel- und Palastwerkstatt beschäftigte. Der Unterschied zwischen einem so titulierten *„Liebling des guten Gottes“* und etwa dem Vorsteher und **>Magister Operis<** einer Dombauhütte dürfte schwer auszumachen sein. Sicher hatte er eine Karriere hinter sich gebracht, die ihn mit allen wesentlichen, im Werkprozess anfallenden Arbeiten, vertraut gemacht hat, und in denen er sich als Meister der Gewerke erwiesen hatte. Dazu kommt aber notwendig eine Vertrautheit mit den Kulturen, denen die zu errichtenden Bauten dienen sollen und im günstigsten Fall eine persönliche Bindung an die Institutionen, die diese Kulte repräsentieren. Das ließ ihn zum Ideenlieferanten, Organisator und ‚Durchblicker‘ aufsteigen und verlieh ihm einen gesellschaftlichen Rang und Adel, der ihm namentliche Erwähnung sicherte, ihm in **öffentlichen Darstellungen** einen Platz nahe der weltlichen und göttlichen Hoheiten gab, der ihn einbezog in die zu Stein gewordene Repräsentation gesellschaftlicher Würdenträger, die uns bis auf den heutigen Tag in Denkmälern, Grabmalen und Texten überliefert sind. Der Bildhauer gilt den Ägyptern als **>der, der am Leben erhält<**. In seinen steinernen Zeugnissen gehört er selbst zu denen, deren Bild ihr irdisches Leben um Jahrtausende überdauert hat.



Imhotep muss man wohl weitgehend als eine mythologische Figur einschätzen. Namentliche Erwähnungen bringen ihn nicht nur in eine Beziehung zur Bildhauerei sondern auch zur Architektur, als Erbauer des Zikkurats von Sakkara. Weitere namentliche Erwähnungen rücken ihn in die Nähe des Pharaos als dessen Kronprinz und Kanzler. Im Verlauf der ägyptischen Geschichte hatte sein Ruf legendäre Dimensionen angenommen, die ihn zum Stammvater aller Baumeister werden ließen, vergleichbar der griechischen Sagenfigur des Dädalos, dessen Name den Griechen zum Synonym für den architektonischen Erfindergeist wurde. Das hohe Ansehen des Architekten als Künstler leitet sich im Mythos ab von seiner engen Beziehung zu den Göttern. Denn **Auftraggeber** für den Bau von Tempeln sind immer die Götter selbst. Das ist auch der jüdischen und christlichen Tradition nicht



Votivbild Imhotep, 600-400 v. Chr. (Louvre)

fremd. Der Bau der Bundeslade als Schrein zur Verwahrung der von Gott diktierten Gesetzestafeln, sowie des Offenbarungszelts wird Moses **von Gott selbst in Auftrag gegeben** (Zweites Buch Mose. 24,8ff) und bis hin zu genauen Maßvorgaben und den zu verwendenden Materialien vorgeschrieben. Selbst der schließlich in Jerusalem von Salomo errichtete Tempel ist noch das Stein gewordene Ebenbild von Moses' Schrein und Zelt. Wenn man so will, dann sind die ägyptischen und mosaischen Gottesvorstellungen das Urbild des schöpferischen Menschen, und umgekehrt zehrt jede Autorenschaft lange Zeit noch von der Berufung auf diese von Gott selbst geliehene, oder gegebene Autorität. Das göttliche Versprechen gegenüber seinem auserwählten Volk gilt zuerst dem auserwählten Führer dieses Volkes und dann denen, die im Auftrag dieser Delegation die gebotenen Dienste quasi als **>Lehen<** versehen und die gegebenen Gesetze befolgen. Auch die erste **Berufung** von Künstlern, Bezaleel und Dholiab, führt Moses als Auftrag seines Gottes aus (siehe Eingangszitat). Bezaleel bedeutet **,im Schatten Gottes'**. Dies ist eher ein Ehrentitel als ein Geburtsname. Jedenfalls wird diese biblische Figur zum Namensgeber und Patron für den jüdischen Künstler schlechthin.

Dass ein ‚Architekt‘ wie Imhotep in einer zeitlichen Spanne vom Alten Reich (die Stufenpyramide von Sakkara wird auf 2650 v.Chr. datiert) bis ins Neue Reich (1250 v.Chr.) zu einer **mythischen Figur** wird, ist neben seiner namentlichen Präsenz in zu Stein gewordener Schrift, wohl auch der steinernen und monumentalen Präsenz seines Werks zu verdanken. Zur Versteinierung der Sprache gehört ein wandelbares, im wesentlichen hymnisches und immer dick auftragendes Textverständnis. Wo das Werk aber als göttlicher Auftrag erscheint, ist der Ausführende zwar ein edles, aber doch ‚nur‘ ein Werkzeug. Auch der schreibende Ägypter Moses, eine andere mythische, von auratischen Nebeln umwölkte Figur (zwischen dem 1000 und 600 v.Chr.), ist im alten Testament der Großfamilie der Schreiber zugeordnet. Auf dem Berg Sinai fungiert er einerseits als unmittelbarer Empfänger der göttlichen Gesetzgebung, der dem Gesetz Schriftform verleiht: *„Da schrieb Mose alle Gebote Jahwes auf.“* (Das zweite Buch Mose, 24,4). Schließlich ist er Steinmetz der Gesetzestafeln, sowie Erbauer eines heiligen Schreins (Bundeslade) in einem ‚Offenbarungszelt‘, einer mobilen Tempelanlage für ein Volk auf ‚Wanderschaft‘ in das gelobte Land. Als Steinmetz ist sowohl Gott selbst, wie auch Moses tätig. *„Als er (Jahwe) nun das Gespräch mit Mose auf dem Berge Sinai beendet hatte, gab er ihm die beiden Gesetzestafeln, steinerne Tafeln, vom Finger Gottes beschrieben.“* (Das zweite Buch Mose, 31,18) Nachdem Moses aus Zorn um den Götzendienst des Volkes Israel die **von Gottes Finger beschriebenen Tafeln** zerschmetterte, musste er sie erneut, und diesmal eigenhändig auf zwei Steintafeln verewigen: *„Und Jahwe befahl Mose: schreibe dir diese Gebote auf“...* *„Da schrieb er die Bundesgebote, die zehn Gebote, auf die Tafeln.“* (ebenda 34,28) Man kann hier doch herauslesen, dass bei einem derartigen ‚Werk‘ der Ausführende nicht als Autor im modernen Verständnis zu sehen ist. Die enge Bindung an den göttlichen Willen hebt das menschliche und handwerkliche ‚Werkzeug Gottes‘ zwar aus der Schar der Werkstätigen heraus, aber setzt es nicht in die Position des Ideengebers und Schöpfers.

Um zum Kunstwerk im modernen Sinn zu werden, muss ein Artefakt auf den ureigenen = autonomen **Schöpferwillen eines Autors** zurückführbar werden. Der Künstler muss sich vom Auftraggeber Gott abnabeln, der wohl noch eine Weile als **Inspirator** Beihilfe leistet, aber nach und nach durch weltliche Instanzen abgelöst wird. Die völlige **Autonomie** gelingt ganz offenbar der Architektur unter den bildenden Künsten am wenigsten. Die Großen Werke der Architektur entstehen immer noch als Auftragsarbeit, bei der sich Auftraggeber und Architekt als ‚Schöpfer‘ fühlen und in Szene setzen. Selbst für die Großplastik gilt diese Verbindung, die einem autonomen Künstlerverständnis noch einen Riegel vorschiebt. Erst in der meisterlichen Zeichnung und dann im Leinwand-

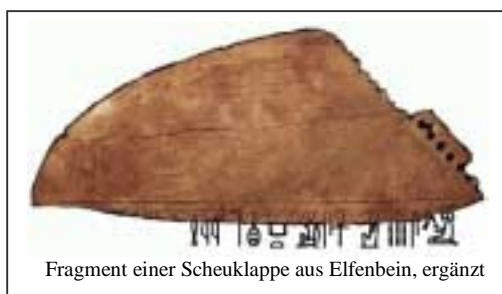


bild lösen sich **Inventio** und Malerei von ihrer dienenden Funktion in der Architektur, und produziert der Künstler ohne Auftrag Bilder, die ganz seinem eigenen, autonomen Willen, seiner persönlichen Hand und dem niemand sonst geschuldeten Geist ihres Schöpfers und Autors unterworfen sein wollen.

Die namentliche Erwähnung des Imhotep auf einer ‚Scheu-

klappe‘ gleicht wohl nicht unmittelbar der Würdigung einzelner Künstler der Antike etwa durch Plinius, oder gar der hymnischen Anpreisung einzelner Renaissancegrößen durch Vasari, oder etwa durch den Kunstschriftsteller Lodovico Dolce(1508-68). Dolce widmet seinen 1557 in Venedig erschienenen „*Dialog über die Malerei*“ (Wien 1871) dem „*herrlichen und mächtigen S.Hieronimo Loredana*“, dem er als Kunstsammler wärmstens den Tizian ans Herz legt. Wenn er „*in diesem Büchlein unter einem Vergleich des Raffael und Michelangelo sehr geziemend*“ abhandelt, dann lässt er dort in einem fingierten Dialog den Verehrer Michelangelos „*versichern, daß, wer auch nur ein einziges Mal die Gemälde des göttlichen Michelangelo gesehen, sich kaum mehr die Mühe geben sollte, zur Besichtigung der Werke von was immer von einem anderen Maler die Augen zu öffnen.*“ Solche Reden muss man natürlich nicht zu wörtlich nehmen, aber gerade diese übertriebene, vollmundige, eher bildhaft als wörtlich gemeinte -wie aber dann zu verstehende?- Diktion ist es, die den Dialog über Kunst auch heute noch über weite Strecken dominiert. Beat Wyss bringt das auf die Formel: „*Der Umgang mit Kunst ist eine säkularisierte Form der Bildfrömmigkeit*“ (Wyss, „*Vom Bild zum Kunstsystem*“, S.89) Da ist dann doch ein gewaltiger Schritt von der namentlichen Erwähnung an einer Scheuklappe zu dem Rat eines frühen Kunstschriftstellers, die kostbaren Blicke nicht zu verschwenden an eine Kunst, die nicht von der Hand und vom Geist eines begnadeten Ausnahmekünstlers stammt.

Das >Bild als Kunst< ist sicher nicht allein am Verständnis des Künstlers als Autor festzumachen. Aber die Verknüpfung eines Werks mit seinem Hersteller und dessen Biografie als Charakteristikum für ein Verständnis von Bildschöpfung als Kunst geht schon zurück auf Vasari, der allgemein als Begründer einer modernen Kunstgeschichte gehandelt wird. Dabei hat Vasari nicht nur die Lebensbeschreibung des Künstlers, die >Vita< dem Erzählschema von Kunst als wesentlichen Bestandteil hinzugefügt, sondern er hat auch dafür gesorgt, dass die Künstlerbiografie selbst bestimmte Schemata ausgebildet hat, die in der ‚Ära der Kunst‘ selbst von kunstwissenschaftlichem Interesse geworden sind. Ernst Kris und Otto Kurz haben schon 1934 mit ihrer Schrift „*Die Legende vom Künstler*“ die **Erzählfiguren** in Künstlerbiografien zu ihrem Thema gemacht. Das Inhaltsverzeichnis der suhrkamp-Ausgabe von 1995 liefert Schlagwörter, die auch heute noch Erwartungshaltungen bezeichnen, ohne die uns die Einordnung eines künstlerischen Werks nur schwer vorstellbar erscheint (siehe Anhang 10). Wo das Kunstwerk als Ausfluss einer Persönlichkeit gilt, stellen sich selbstverständlich Fragen nach deren Werdegang, nach prägenden Erfahrungen, nach Einflüssen, Einstellungen. Was uns in einer individuellen Weltsicht oft als schwer nachvollziehbar und rätselhaft erscheint, ruft geradezu nach Erklärungen, Legitimationen, für einen bildlichen Bestand, der uns in Chiffren begegnet. In charakterlichen Fragen und als individuelles Schicksal erwarten wir von der Künstlerbiografie gern etwas Außerordentliches, eine Leidenschaft und Hingabe, einen Lebenskampf und Leidensweg, eine Tragik und Zerrissenheit, die uns damit versöhnt, dass wir als Publikum uns eher als durchschnittlich, gesetzestreu, normal betrachten. Im Licht einer Künstlerbiografie hellen sich manche charakterlichen Eigenschaften, Handlungen, Einstellungen auf, die man in bürgerlichen Biografien lieber im Dunklen lassen würde.

Biografien und insbesondere Autobiografien haben allgemein eine Neigung zum Erzählschema. Bei Bewerbungsschreiben sind solche Schemata sogar vorgegeben, auch bei Künstlerbiografien gibt es, insbesondere was den ‚beruflichen Werdegang‘ betrifft, feste Regeln: Gibt es von Elternseite in die Wiege gelegte Begabungen, wo wurde er ausgebildet, von welchem Lehrer, welche (Gruppen- Einzel-) Ausstellungen kann er vorweisen, welche Auslandsaufenthalte? Ein aktueller Fall bezeichnet vielleicht eine Trendwende in der Erklärung eines Lebenswerks mit Hilfe biografischer Erzählungen. Unter der Überschrift „*Zwergenaufstand*“ berichtet die Süddeutsche Zeitung vom 18. Juli 2013 von einer Veranstaltung im Literaturhaus München, auf der Hans Peter Riegel (als ‚Zwerg‘) sein Buch „*Beuys. Die Biographie*“ öffentlich „*verteidigt*“ (SZ Nr.164, S.R20). Dieses Buch erzählt wohl im Wesentlichen wenig Neues über den verstorbenen Künstlerriesen, stichelt aber in einer Wunde, die mit der kurz zuvor erfolgten Neueröffnung des Lenbachhauses und dessen erweiterten und neu inszenierten Beuys-Komplex, gut synchronisiert, wieder vorzeigbar wird. Neben den zahlreichen Schulbuchautoren, die das Beuys’sche Material Filz und Fett nicht anders als mit seinen zum Mär-

chen zurechtgemachten Kriegserlebnissen plausibel machen konnten, haben einige Autoren seit den 1980er Jahren diese von Beuys selbst umgedichteten Mythen als Hymnus und Selbststilisierung eines ‚Gesalbten‘ enttarnt, z.B. Hans Platschek in „Über die Dummheit in der Malerei“ (Frankfurt a.M. 1984), Jörg Herold (in FAZ vom 7. August 2000), oder Reinhard Müller-Mehlis in "Des Kaisers neue Kleider" (München 2003). Die Autorin des halbseitigen Artikels in der SZ, Eva-Elisabeth Fischer, formuliert darin die Frage „ob sich ideologische Irrungen im Werk eines Künstlers niederschlagen“, und sie beantwortet sie wie folgt: „Hans Peter Riegels monokausale Analogie, wonach sich das Werk eines Künstlers aus seiner Biografie erkläre, greift nicht.“...“Riegel negiert die nicht neue Erkenntnis, dass Kunstwerke sich von ihrem Schöpfer emanzipieren und ihr Eigenleben entwickeln.“ Abgesehen davon, dass Riegels Schrift eher den Nachweis dafür liefert, dass die Mythen um die Künstlerbiografie von Beuys ein Eigenleben entwickelt haben, das sich von Beuys‘ Lebenslauf ‚emanzipiert‘ hat, stimmt natürlich auch, dass Analogieschlüsse zwischen Biografie und Werk keiner zwingenden Logik folgen. Woher allerdings kommt unser Interesse an der Künstlerbiografie, wenn ein Werk nicht in enger Verbindung zu sehen ist mit den Lebenserfahrungen, dem Denken und den Einstellungen, der >Haltung< seines Autors? Der Künstler wird gern als ‚Kind seiner Zeit‘ gesehen, aber ist auch Kind seiner leiblichen Eltern und als Erwachsener eine Verkörperung sehr individueller Einstellungen und Erfahrungen, die nicht nur großartig und geruchsneutral sein können, sondern auch großspurig, verquer und miefig. Die von Frau Fischer zu Hilfe gerufene „Emanzipation“ der Kunstwerke von ihren Schöpfern leistet im Kunstsystem das **Museum**, sofern es nicht dem Lebenswerk eines einzelnen Künstlers huldigt, sondern das einzelne Werk dem stilistischen Vergleich mit einer Vielzahl anderer Autoren aussetzt.

Über Vasaris Interesse an den Viten der Kunstheroen als Bildschöpfer hinaus drückt sich seit der Renaissance die wachsende Distanz zum kultisch motivierten Bild auch aus in **neuen Bildformen**, beispielsweise im **Leinwandbild**, das mobil und nicht mehr orts- oder an Architektur gebunden ist. Es drückt sich aus in neuen Bildanlässen, beispielsweise dem **Portrait** -auch Selbstportrait- oder der Karikatur, und es wird sichtbar in der Distanz der akademischen Ausbildungsstätten zum religiösen Einflussbereich, zu den Klöstern und Dombauhütten. Bis sich allerdings die bildende **Kunst als ein autonomes System** begreift, müssen noch einige weitere Entwicklungsschritte vollzogen werden. So führt die Abnabelung vom Kult erst einmal in die Arme von weltlicher Herrschaft und Staat, wo das Bild und sein Schöpfer in den Dienst von Repräsentation und Propaganda gestellt werden. Erst die Romantik formuliert die Idee der **Autonomie des Künstlers**. Asmus Jakob Carstens konstruiert beispielhaft die Idee künstlerischer Unabhängigkeit wenn er seiner königlichen Exzellenz über den Staatsminister vonHenitz in einem Brief aus Rom, wo er sich dank eines Stipendiums der Berliner Akademie aufhält, ausrichten lässt: „Übrigens muß ich Euer Exzellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern **der Menschheit angehöre**; und nie ist es mir in den Sinn gekommen, auch habe ich nie versprochen, mich für eine Pension, die man mir auf einige Jahre zur Ausbildung meines Talents schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen...“ (zitiert aus Kapitel 8, S.199, „Die Autonomie der Kunst“ von Werner Busch in: Busch/Schmook Hg., „Kunst - Die Geschichte ihrer Funktionen“)

Carstens bewegt sich hier in einer Tradition, die schon Alberti unter Berufung auf die bei Plinius erwähnte griechische Malergröße Zeuxis angestoßen hat, wenn er **den Preis von Kunst** als nicht verhandelbar bezeichnet: „Der Maler Zeuxis fing an, seine Werke zu verschenken, da diese, wie er sagte, nicht gekauft werden könnten. Er meinte damit nämlich, daß kein Preis gefunden werden könnte, der dem zu genügen vermöchte, welcher Wesen nachbildend und malend sich gleichsam **wie ein göttliches Wesen vorkommen müßte**.“ (Busch zitiert hier Plinius s.o. S.179f) Der Künstler -so die **aristokratische Denkfigur**- schenkt sein Werk der Menschheit, wie er sein Talent als Geschenk, Lehen der Götter betrachtet. Und er darf erwarten, dass sie ihm dafür dankbar ist und ihn fördert. Wenn bei Kunstwerken Geld ins Spiel kommt, dann nicht immer im Sinn einer Ware, für deren Herstellung man nach Arbeitszeit und Materialeinsatz bezahlt wird, sondern im Sinn von >**Mäzenatentum**< und >**Potlatch**<. Hiermit versucht die Kunst sich aus der Entwicklung der Ökonomie des Marktes auszuklinken und ein archaisches Verständnis von Austausch zu bewahren, das bereits vor jedem

Tauschhandel in Kraft war: Der ritualisierte Austausch von Gaben als Geschenke (dazu ausführlich: Marcel Mauss, *„Die Gabe – Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften“*, Frankfurt a.M. 1990). Solches Denken als aristokratisch zu bezeichnen legitimiert sich auch aus dem griechischen Verständnis der Artes liberales, die nach Seneca deswegen nur eines freien Mannes würdig sind, weil die Beschäftigung mit ihnen nicht dem Broterwerb dient. Auch Niklas Luhmann spricht in diesem Zusammenhang von einer „Adelsethik“ und zitiert dafür folgenden Satz als Beispiel: *„Wir arbeiten nicht für Geld, und es ist das Gute unseres Patrons, uns mit seiner Großzügigkeit zu entschädigen.“* Und Luhmann stützt die These, dass selbst dann, als später *„der Kunstmarkt die Führungsfunktion übernimmt“*, dies *„nicht notwendigerweise einen vollständigen Bruch mit dem Patronage-System zur Folge“* hat. (Niklas Luhmann, *„Schriften zur Kunst und Literatur“*, Frankfurt a.M. 2008, S.404f)

Bildgebrauch nach der Kunst

Wenn Hans Belting in der Renaissance von einer *„Neubewertung (des Bildes) als Kunstwerk“* spricht, dann sagt er auch: *„Man kann nun von einer Ära der Kunst sprechen, die bis heute andauert.“* (Bild und Kult, o.zit. S.9) Mir stellt sich dann die Frage, wohin mit der in unseren Tagen oft als **>Bilderflut<** charakterisierten Schwemme technisch, maschinell und industriell produzierter Bilder, die keinen Anspruch erheben auf eine Respektierung als Kunst. Wohin also mit technisch-wissenschaftlichem Bildmaterial, Diagrammen, Gebrauchsgrafik, Infografik, Produktdesign, Fotografien, Leinwandfilmen, Fernsehen und Computergrafik/-animation? Wieder findet man zehn Jahre nach *„Bild und Kult“*, im zweiten Kapitel von Beltings Bildanthropologie unter der Überschrift *„Medium-Bild-Körper“* („Bild-Anthropologie“, S.2-55) den Reflex auf diese Frage durch Belting selbst formuliert: *„Endlich gibt es den Diskurs der Kunst, welcher die profanen Bilder ignoriert, die heutzutage **außerhalb der Museen** (der neuen Tempel) existieren, oder die Kunst vor allen Bildfragen schützen will, die ihr das Monopol der Aufmerksamkeit rauben. Dabei entsteht ein neuer Bilderstreit, in dem Definitionsmonopole umkämpft sind.“* („Bild-Anthropologie“, S.11) Auch dieser Bilderstreit dauert bis heute an. Allerdings finden sich bei den gegnerischen Parteien gelegentlich neue Argumente, die nicht immer leicht von der Hand zu weisen sind. So gibt es in der gegenwärtigen fachdidaktischen Diskussion eine starke Fraktion für eine Focussierung auf zeitgenössische Kunst, in der die *„profanen Bilder“* als Zitate auch vorkommen. Wollen wir das vorverdaut rezipieren oder kommt es uns auch an auf den Kontext, in dem das ‚Original‘(!) steht? Ist das Zitat nun kunstvoller als das Original, weil es durch die Hand eines Künstlers veredelt wurde?

Die **Druckgrafik** schafft seit der Renaissance eine mediale Basis für Bilder, in der die Kunst ihre Dominanz über die Bildherstellung nicht mehr behaupten kann. Hier haben **Kunsthandwerker** und Kunstgewerber das Sagen, allerdings fehlt ihnen zumindest bis zum Bauhaus eine eigene Sprache, mit der sie im Unterschied ihres Tuns zur Kunst eine gewisse Eigenständigkeit begründen können. In der Mehrzahl kämpfen die Kunstgewerber lange auch um eine Anerkennung als Künstler und profitieren, zwar nicht im engen Zirkel des Kunstsystems, aber im weiten Feld der Illustratoren, der Raumausstatter und der Konsumenten schöner Dinge, von einem relativ frei definierbaren Kunstbegriff. Der Hochkunst andererseits bleibt innerhalb der Druckgrafik nur ein schmaler, exklusiver und kostspieliger Sektor, den ihre Verfechter mit Mitteln verteidigen, die dem medialen Charakter der Drucksachen widersprechen: limitierte Auflagen, die Phantasiepreise rechtfertigen sollen; Zerstören der Druckstöcke, was selbst für die Serie noch den Charakter der Einmaligkeit retten soll; handschriftlich beglaubigte Echtheitszertifikate etc...

Spielkarten scheinen mit zu den ältesten Erzeugnissen bildhafter Druckgrafik zu gehören, die nicht mit kultischem Bildgebrauch in Zusammenhang stehen und auch keinen Anspruch auf Kunst erheben. Einblattdrucke, die von Monstern, Katastrophen, herausragenden Ereignissen Zeugnis geben, bilden eine eigene Sparte früher Bildberichterstattung. Karikaturen spielen eine größere Rolle schon zur Zeit der Glaubenskriege und wieder im Zusammenhang mit dem Entstehen einer bürgerlichen Presse. In der Kunstgeschichte tauchen solche Exponate erst seit den 1960er Jahren auf und meist im **mediengeschichtlichen Zusammenhang** mit den druckgrafischen Techniken. Auch die Museen tun sich lange Zeit schwer mit der Präsentation von Druckgrafik und Zeichnung. Beide galten lange

als für den Gebrauch und Verbrauch bestimmte Güter, um deren Haltbarkeit und Museumstauglichkeit man sich bei der Herstellung weniger Gedanken machte als etwa bei einer Malerei auf Leinwand. Und: Druckgrafik steht in technischer Hinsicht in enger Verbindung mit der Prägetechnik etwa von Münzen und der Ätz- und Ziselieretechnik der Waffen-, Gold- und Silberschmiede, die den Absprung von dekorativen Aufgaben zur freien Kunst nie angestrebt haben.

Stand die **wissenschaftliche Illustration** (etwa auf dem Gebiet der Anatomie) in ihren Anfängen noch stark unter den Formvorstellungen der akademischen Kunst, so hat sie speziell seit dem 19.Jh. in der Infografik oder in der Diagrammatik ganz eigene Darstellungsformen entwickelt, die heute auch zu **Lehrfächern**(z.B. Hochschule Augsburg, Studiengang Design, Ausstellung: „Das Erklären erklären“, Kunsthalle Memmingen 2013) gereift sind.

Der größte Feind des künstlerischen Monopols auf Bilder betritt in Gestalt der **Fotografie** das Kampffeld. Die bildende Kunst braucht mehr als hundert Jahre um den Kunstbegriff so zu modifizieren, dass darin auch Fotografien einen geduldeten oder stellenweise sogar gefeierten Platz einnehmen können. Natürlich müssen sie sich dazu dem Leinwandbild erst einmal als Verwandte in den Dimensionen und dem Kunstwerk insgesamt im „**Datenformat**“ (Stefan Heidenreich, „Was verspricht die Kunst?“, Berlin 1998, S.147) angleichen.

In der Formel vom >erweiterten Kunstbegriff< haben heute viele der historischen Kämpfe um eine Deutungshoheit über Kunst ihre Fronten scheinbar eingebüßt. Zwar lassen sich die historischen Gräben und Schlachten noch rekonstruieren, aber ein echtes Interesse an einer Spurensicherung solcher Prozesse scheint eher gering. Um solche Fragestellungen sollte man sich in der schulischen Kunsterziehung heute aber nicht mehr herumdrücken. Seit einigen Jahren sind die Produzenten von Fachdidaktik dabei, sie überwiegend in einem Sinn zu beantworten, der die Bildproblematik ausblendet und am vorrangigen Verständnis des Bildes als Kunst festhält. So folgt der Rat von Selle und seinen Anhängern, sich in der schulischen Ästhetischen Erziehung mit der **zeitgenössischen Kunst** auseinander zu setzen, dem Rat des Lodovico Dolce, sich doch nicht in die Niederungen des Bildschaffens herabzulassen. Noch radikaler klingt Selles Abgesang an die Didaktik: *„Ich fordere angesichts des Versagens von Didaktik vor der Erfahrungsdichte und Reichweite aktueller Kunst tatsächlich dazu auf, die didaktische Literatur in den Papierkorb zu werfen.“* (Gert Selle, „Über das gestörte Verhältnis der Kunstpädagogik zur aktuellen Kunst“, Hannover 1990“, S.39)

Warum überhaupt betreibt man Fachgeschichte?

Manchen Autoren scheint es bei dieser Beschäftigung darum zu gehen einen Schlusstrich unter ein oder mehrere Kapitel der Vergangenheit zu ziehen, das Vergangene sozusagen als etwas zu betrachten, von dem man sich möglichst komplett zu lösen hätte. Die Beispiele dafür sind in allen Phasen der Fachgeschichte zu finden: Die Verachtung der Handwerker -der Maler und Bildhauer- durch die akademischen Künstler, die Lossagung der Romantiker von der akademischen Lehre, die Polemik der Kunsterzieher gegenüber dem Zeichenunterricht. Am ehesten verständlich erscheint noch das vernichtende Urteil, das die Propagandisten der ästhetischen Erziehung gegenüber der musischen Erziehung verhängten, konnte diese doch leichthin als Nazi-Ideologie abgestempelt werden, von der man sich genauso reinwaschen musste wie von einer Kunst, die sich dem NS-Regime angedient hatte und die heute immer noch unter Verschluss gehalten wird.

Jared Diamond antwortet in seinem Buch „*Vermächtnis*“ auf seine selbst gestellte Frage: *„Warum untersucht man traditionelle Gesellschaften?“* wie folgt: *„In ihnen finden wir noch Hinweise darauf, wie alle unsere Vorfahren über zehntausende von Jahren hinweg und praktisch bis gestern gelebt haben. Die traditionelle Lebensweise hat uns geprägt und dafür gesorgt, dass wir heute so und nicht anders sind. Der Übergang vom Jagen und Sammeln zur Landwirtschaft begann erst vor ungefähr 11 000 Jahren; die ersten Metallwerkzeuge wurden vor 7 000 Jahren hergestellt; und die ersten Staatsregierungen sowie die erste Schrift entstanden vor nicht mehr als 5 400 Jahren. Moderne Verhältnisse herrschten nur während eines winzigen Bruchteils der Menschheitsgeschichte,*

und auch dann nur lokal; alle menschlichen Gesellschaften waren weitaus länger traditionell, als unsere heutige Gesellschaft modern ist.“(Jared Diamond, „Vermächtnis – Was wir von traditionellen Gesellschaften lernen können“, Frankfurt/Main 2012, S.16ff) Übertragen auf das hier anstehende Problem des Lehrens und Lernens im Zusammenhang mit und durch das Herstellen von Bildern, bedeutet das wohl, dass wir uns von dem ‚gerade erst‘ entdeckten Bedürfnis die Kunst und die Pädagogik, und die Kunstpädagogik sowieso, jeden Tag neu zu erfinden, nicht über die Tatsache hinweg täuschen sollten, dass in den meisten ‚neuen‘ Erfindungen ein massiver Kern tradierten Denkens, Machens und Verhaltens unvermeidlich steckt.

Uli Schuster 2010 bis 2015